

STRUMENTI
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

– 170 –

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Collana Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Università degli Studi di Firenze

Coordinamento editoriale

Beatrice Töttösy (Direttore), Fabrizia Baldissera, John Denton, Fiorenzo Fantaccini,
Donatella Pallotti, Ernestina Pellegrini

Comitato scientifico internazionale

Fabrizia Baldissera (Università di Firenze), Enza Biagini (Professore Emerito, Università di Firenze), Nicholas Brownlees (Università di Firenze), Arnaldo Bruni (studioso), Martha Canfield (studiosa), Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Piero Ceccucci (studioso), Massimo Ciaravolo (Università di Firenze), John Denton (Università Firenze), Anna Dolfi (Università di Firenze), Mario Domenichelli (studioso), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito, Università di Firenze), Massimo Fanfani (Università di Firenze, Accademia della Crusca), Fiorenzo Fantaccini (Università di Firenze), Michela Landi (Università di Firenze), Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Ingrid Hennemann (studiosa), Donald Kartiganer (Howry Professor of Faulkner Studies Emeritus, University of Mississippi, Oxford, Miss.), Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc

Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Mario Materassi (studioso), Murathan Mungan (scrittore), Donatella Pallotti (Università di Firenze), Stefania Pavan (studiosa), Ernestina Pellegrini (Università di Firenze), Peter Por (studioso), Paola Pugliatti (studiosa), Miguel Rojas Mix (Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest), Ayşe Saraçgil (Università di Firenze), Alessandro Serpieri (Professore Emerito, Università di Firenze), Rita Svandrlik (Università di Firenze), Angela Tarantino (Università di Roma 'La Sapienza'), Maria Vittoria Tonietti (Università di Firenze), Beatrice Töttösy (Università di Firenze), György Tverdota (Emeritus Professor, Eötvös Loránd University, Budapest), Letizia Vezzosi (Università di Firenze), Marina Warner (scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Universitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Abo Akademi of Turku)

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli, caporedattore, Laboratorio editoriale Open Access, via S. Reparata 93, 50129 Firenze, tel. +39.055.5056664-6616; fax. +39.06.97253581; email: <lbaoa@lilsi.unifi.it>, web: <http://www.fupress.com/comitatoscienfic/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>

Opere pubblicate

I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access

Volumi ad accesso aperto

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
Fiorenzo Fantaccini, W. B. Yeats e la cultura italiana, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
Arianna Antonielli, William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
Ornella De Zordo, *Fiorenzo Fantaccini, altri canonici e canonici 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 Töttösy (a cura di), *Fonti di Wellliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
Beatrice Töttösy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
Diana Battisti, *Eстетica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
Diana Battisti, *Eстетica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the 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 canonici letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
Valentina Vannucci, *Lettere anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafiction*, 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, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
Valentina Milli, *«Truth is an odd number». La narrazione di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
Diego Salvadori, *Il giardino riflessso. L'erbario di Luigi Meneghino*, 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)
Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Imnesti e ibridazione tra spazi culturali*, 2015 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 170)

Riviste ad accesso aperto

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X

«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali. Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

Innesti e ibridazione tra spazi culturali

a cura di

Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino

Firenze University Press
2015

Innesti e ibridazione tra spazi culturali / a cura di Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino – Firenze : Firenze University Press, 2015.
(Strumenti per la didattica e la ricerca; 170)

<http://digital.casalini.it/9788866558446>

ISBN (online) 978-88-6655-844-6
ISSN (online) 2420-8361

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze e pubblicati, con il contributo del Dipartimento, ai sensi dell'accordo di collaborazione stipulato con la Firenze University Press l'8 maggio 2006 e successivamente aggiornato (Protocollo d'intesa e Convenzione, 10 febbraio 2009 e 19 febbraio 2015). Il Laboratorio (<<http://www.lils.unifi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lils.unifi.it>, dir. Beatrice Töttösy, capored. Arianna Antonielli) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, svolge ricerca interdisciplinare nel campo, adotta le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area umanistica, fornisce servizi alla ricerca, formazione e progettazione. Per conto del Coordinamento, il Laboratorio editoriale Open Access provvede al processo del doppio referaggio anonimo e agli aspetti giuridico-editoriali, cura i workflow redazionali e l'editing, collabora alla diffusione.

Editing e composizione: LabOA con Arianna Antonielli (caporedattore) e i tirocinanti Gennaro D'Angelo, Greta Fantechi, Alice Margiacchi, Alessandra Menichini.

Immagine di copertina: Judit Kepes, *Senza titolo* (fotografia digitale), 2013 (© Judit Kepes), si ringrazia l'Autrice per la gentile concessione.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>).

CC 2015 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com

Indice

PREMESSA <i>di Ioana Both, Ayşe Saraçgil e Angela Tarantino</i>	7
IBRIDI REALI E FITTIZI: I SURREALISTI STRANIERI A MARSIGLIA <i>di Imre József Balázs</i>	9
IL POSTO DELLA SCRITTURA E LO SPAZIO DELLA LETTURA. LE PROSE RUMENO-AMERICANE DI DUMITRU RADU POPA <i>di Oana Fotache</i>	25
DALLE OSCILLAZIONI NEURALI VERSO I COSTITUENTI DEL LINGUAGGIO <i>di Stefania Lucchesini</i>	39
CIORAN: DECADENZA E IDENTITÀ COME FATTO DI STILE <i>di Angelo Mitchievici</i>	49
UNO SGUARDO AL PASSATO. DINAMICHE IDENTITARIE NEL CONTESTO UCRAINO POST-SOVIETICO <i>di Marco Puleri</i>	65
TRADIZIONI E RIELABORAZIONI: SULLE TRACCE DEL <i>RABINAL ACHÍ</i> <i>di Pia Salvatori</i>	87
ECHI DI RUSSIA NELLA POESIA ISRAELIANA: LA VITA E L'OPERA DI LEA GOLDBERG (1911-1970) <i>di Luna Sarti</i>	105



6 Storia, identità e canoni letterari

«... THE RACE SHALL CEASE FROM OFF THE EARTH». <i>OLALLA:</i> UN'IBRIDAZIONE INTERCULTURALE FALLITA <i>di Debora Sensi</i>	119
EBRAICITÀ E SOCIABILITÀ LETTERARIA NELLA ROMANIA INTERBELLICA <i>di Ligia Tudurachi</i>	131
ABSTRACT E NOTE SUGLI AUTORI	139
INDICE DEI NOMI	145

Ioana Both
Ayşe Saraçgil
Angela Tarantino

Premessa

Il presente volume raccoglie i contributi presentati al Seminario di lavoro tenutosi a Firenze, nella sede dell'ex Facoltà di Lettere e Filosofia il 22 e il 23 novembre 2012, con il titolo *Innesti e ibridazioni tra spazi culturali*. Il seminario è stata una delle iniziative didattiche e di ricerche svolte nell'ambito dell'accordo di scambio e collaborazione internazionale attivo fra l'Ateneo di Firenze e l'Università 'Babeş Bolyai' di Cluj-Napoca; hanno partecipato alla sua organizzazione i Dipartimenti di Lingue, Letterature e Studi Interculturali (Firenze) e di Letteratura rumena e Teoria Letteraria (Cluj-Napoca), le Scuole Dottorali e i Corsi di Laurea di entrambe le università partner.

I contributi sono stati elaborati dai dottorandi e postdoc delle Università di Cluj-Napoca, Bucarest e Firenze (per quanto riguarda quest'ultima, i dottorandi coinvolti provengono dai Dottorati di Ricerca in 'Lingue e Culture del Mediterraneo', e in 'Lingue, letterature e culture comparate - Indirizzo Lingua, Letteratura, Filologia: Prospettive Interculturali'). Il Seminario ha usufruito dei finanziamenti messi a disposizione dall'Ateneo fiorentino nell'ambito dell'internazionalizzazione e dal Programma Europeo POSDRU (Program Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane / Programma Operazionale Settoriale per lo Sviluppo delle Risorse Umane) per la Romania.

Il lavoro di preparazione, sia del Seminario che del presente volume, è stato occasione di importante scambio e proficuo confronto intellettuale tra giovani universitari che si trovano in diversi stadi di formazione accademica. I contributi degli universitari rumeni sono frutto di ricerche svolte nell'ambito del già citato Programma POSDRU. Quelli dei dottorandi fiorentini nascono da un approfondimento del programma didattico dell'anno 2012 dei Dottorati di pertinenza. Per questo motivo i loro contributi sono stati elaborati sotto la direzione dei rispettivi tutor, che ne hanno ap-



provato la stesura finale. Cogliamo l'occasione per ringraziare tutti i colleghi coinvolti.

Seppure il Seminario e il conseguente dibattito si siano svolti in francese e in inglese, abbiamo deciso di pubblicare i contributi in italiano. Ringraziamo Angela Tarantino per l'impegno profuso nell'opera di traduzione dei contributi dei partecipanti rumeni. Siamo consapevoli dell'intrinseca diversità degli articoli raccolti, data la molteplicità degli argomenti trattati e la ricchezza di approcci critici, rimaniamo tuttavia convinte che il volume presenta molti elementi di stimolo e curiosità per i suoi destinatari, così come lo è stato per noi.

Cogliamo l'occasione per ringraziare le autrici e gli autori, per la diligenza e la costanza dimostrate durante la fase di allestimento del volume. Un particolare ringraziamento va alla redazione del Laboratorio editoriale Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali, in special modo alla dott. Arianna Antonielli, caporedattore, e alla prof. Beatrice Tottosy, responsabile delle attività editoriali del Dipartimento, per l'impegno e l'attenzione prodigate nella realizzazione di questo libro.

Ioana Both (Università 'Babeş Bolyai' di Cluj-Napoca)
Ayşe Saraçgil (Università degli Studi di Firenze)
Angela Tarantino (Sapienza Università di Roma)

Ibridi reali e fittizi: i surrealisti stranieri a Marsiglia*

I. La rivista «Les Cahiers du Sud» e il Surrealismo

La nota rivista letteraria di Marsiglia «Les Cahiers du Sud» (1925-1966) ha svolto un importante ruolo nella promozione e diffusione delle idee surrealiste grazie a una rete culturale che riusciva ad arrivare oltre i territori in cui il Surrealismo aveva accesso in modo diretto. Sebbene la Parigi dei primi decenni del ventesimo secolo sembrasse essere la capitale del Surrealismo, e, sotto molti punti di vista, persino la capitale della cultura mondiale¹, qualche tempo dopo il critico e poeta francese Édouard Jaguer (1924-2006) avrebbe affermato, riferendosi a questa rete culturale rappresentata in specifici materiali di «Les Cahiers du Sud», che la luce veniva da Nizza e Marsiglia, e non da Parigi². In realtà, egli si riferiva al fatto che la dimensione davvero internazionale del Surrealismo (e della rete dei simpatizzanti dei surrealisti) poteva essere osservata e anche efficacemente organizzata in una zona 'neutra' dal punto di vista dell'appartenenza alle diverse fazioni rivali del Surrealismo.

Durante la sua storia, questa corrente ha conosciuto frequenti conflitti che sono sfociati in esclusioni dal gruppo guidato da André Breton, il più delle volte senza che gli esclusi prendessero le distanze anche dalle idee di

* Il presente contributo è stato elaborato nell'ambito della ricerca cofinanziata dal progetto «Le scienze socio-umanistiche nel contesto dell'evoluzione globalizzata – lo sviluppo e l'implementazione del programma di studi e ricerca post-dottorale», codice del contratto: POSDRU/89/1.5/S/61104, progetto cofinanziato dal Fondo Sociale Europeo attraverso il POSDRU 2007-2013. L'autore ringrazia il personale delle biblioteche Országos Széchényi Könyvtár di Budapest e Alcazar di Marsiglia per l'aiuto ricevuto in occasione della consultazione dei manoscritti ivi conservati.

¹ P. Casanova, *Le république mondiale des lettres*, Seuil, Paris 1999. Trad. rom. de C. Bîzu, *Republica mondială a literelor*, Curtea Veche, București 2006, p. 36.

² «[L']on peut dire que à cet égard, la lumière venait de Nice et de Marseille, et non de Paris». É. Jaguer, *Livre de bord au bord d'un livre*, in Id., *Cobra au coeur du XXe siècle*, Galilée, Paris 1997, p. 133.

base della corrente. L'*atout* di Marsiglia era quindi questa neutralità, ma anche la reale apertura verso altre culture – europee, arabe, mediterranee, ecc. – essendo collocata in una zona di intersezioni culturali senza avere pretese di 'capitale', pretese che possono significare anche l'orgoglio del centro che diventa insensibile a determinati impulsi esterni. «Les Cahiers du Sud» è riuscita a dimostrare le dimensioni internazionali del fenomeno surrealista in spazi inattesi (in Scandinavia, Ungheria, Turchia, ecc.), preparando il terreno per le reti avanguardiste post-surrealiste che hanno avuto una significativa evoluzione negli anni successivi, fra le quali la più conosciuta è stata CoBrA, con artisti provenienti da Copenaghen, Bruxelles, Amsterdam³. Nel periodo successivo alla guerra, «Les Cahiers du Sud» ha presentato, in maniera convincente, al pubblico francese l'effervescenza dei gruppi surrealisti dell'est europeo, legati in alcuni casi anche al gruppo contestatario dei surrealisti-rivoluzionari vicini a Christian Dotremont (1922-1979), il futuro fondatore di CoBrA.

La storia della rivista «Les Cahiers du Sud» (1925-1966) è stata già oggetto di alcuni volumi e pubblicazioni⁴, mentre l'archivio della rivista e del direttore fondatore Jean Ballard (1893-1973) è stato affidato alla biblioteca Alcazar di Marsiglia⁵. Di recente, nella rivista «Mélusine», pubblicazione dedicata allo studio del surrealismo mondiale, è stato presentato anche un inventario della presenza della corrente surrealista nelle pagine della rivista di Marsiglia⁶. L'autrice dell'articolo mostra come fin dal 1926 «Les Cahiers du Sud» abbia promosso un tipo di letteratura innovativa, inclusa quella surrealista. Le persone con cui la rivista entra in contatto, i collaboratori interni che contribuiscono alla valorizzazione di questa direzione innovatrice sono André Gaillard (1898-1929), Joë Bousquet (1897-1950), Léon-Gabriel Gros (1905-1985). Come sottolineato anche in questo articolo, avanguardisti rumeni come Benjamin Fondane (1898-1944) o Ilarie Voronca (1903-1946) compaiono quali autori della rivista negli anni Trenta e Quaranta. Essi possono essere considerati in certa misura dissidenti del Surrealismo, sebbene siano allo stesso tempo autori che conoscono in modo approfondito il movimento surrealista.

A partire dal 1946, due giovani critici di Marsiglia e Nizza, René Renne e Claude Serbanne, si dedicano a un'attività sempre più intensa sulle pagine della rivista. Avviano una rubrica tematica presente quasi in ogni numero, intitolata *Courrier d'ailleurs*, nella quale sono presentate le nuove tendenze letterarie e artistiche di regioni e paesi stranieri. I due critici, sebbene non

³ Cfr. É. Jaguer, *Livre de bord au bord d'un livre*, cit.; J.-C. Lambert, *Cobra – un art libre*, Hachette, Paris 1983.

⁴ Cfr. A. Paire, *Chronique des Cahiers du Sud 1914-1966*, IMEC, Paris 1993; N. Cendo (éd.), *Rivages des Origines: Archives des Cahiers du Sud*, Archives de la Ville de Marseille, Marseille 1981.

⁵ Cfr. <<http://www.http://www.bmvr.marseille.fr/in/sites/marseille/bibliotheques/alcazar>> (06/2015).

⁶ M. Monteau, *Le surréalisme au fronton des Cahiers du Sud*, «Mélusine», 31, 2011, pp. 55-68.

legati a gruppi surrealisti veri e propri, si interessano chiaramente a questa corrente artistica; ragion per cui, il contenuto della rubrica, firmata «Renne et Serbanne», molto spesso è incentrato sull'attività dei gruppi surrealisti internazionali. Nel numero 280 del 1946, Serbanne pubblica addirittura un intero fascicolo tematico dedicato al Surrealismo internazionale, con traduzioni e brevi ritratti degli autori. L'articolo di «Mélusine» citato sopra ricorda questo episodio delle relazioni «Les Cahiers du Sud» - Surrealismo, sebbene in modo inesatto e frettoloso:

Acte frondeur surréaliste? Canular de jeunes gens (Renne et Serbanne)? – le fronton *Surréalistes étrangers* présente autour d'Achille Chavée et de Georges Hénein quinze représentants fictifs de la diaspora surréaliste accompagnés de pastiches!⁷

Nelle pagine che seguono tenterò di stabilire il ruolo giocato da questo numero speciale e dalla rubrica *Courrier d'ailleurs* nella disseminazione dei risultati dei surrealisti dell'Europa centro-orientale (in particolare rumeni, ungheresi e cechi), come anche le cause per cui successivamente questo numero è stato percepito in modo errato da parte dei critici letterari francesi.

2. Il caso dei *Surréalistes étrangers*

Il numero ricordato della rivista (280/1946) pubblica diciassette autori, riuniti nella raccolta tematica *Surréalistes étrangers*, con l'annotazione: «choisis et présentés par Claude Serbanne». Gli autori rappresentano in conformità con i ritratti realizzati dallo stesso Serbanne quattordici paesi/nazioni. Alcune traduzioni (in particolare quelle dalle lingue scandinave) sono realizzate da Serbanne, anche se per i testi inglesi, ad esempio, viene menzionato il coinvolgimento come traduttore di Léon-Gabriel Gros, all'epoca caporedattore della rivista. Di seguito l'elenco completo degli autori presenti nella miniantologia realizzata da Serbanne, con l'indicazione del paese e della nazionalità dei poeti: Toni del Renzio (Inghilterra/italiano); Roland Penrose (Inghilterra); Jindrych Heisler (Cecoslovacchia/Francia/ceco); Arthur Lundkvist (Svezia); Ole Sarvig (Danimarca); Achille Chavée (Belgio); Douchan Matitch (Jugoslavia); Josef Mrozy (Polonia); Heino Saar (Svezia/estone); Sadi Cherkeshi (Inghilterra/turco); Gellu Naum (Romania); Virgil Teodorescu (Romania); Charles-Henri Ford (USA); Hugh Joseph Chisholm (USA); Jeanne McGahey (USA); Manuel Aguelar⁸ (Venezuela);

⁷ Ivi, p. 65.

⁸ Nei testi pubblicati, il cognome appare in due varianti: Aguelar e Agüelar; nel presente contributo farò ricorso alla variante Aguelar, ad eccezione delle citazioni e dei riferimenti bibliografici dove appare la variante Agüelar.

Georges Henein (Egitto/Francia/egiziano). La maggior parte di questi autori è inclusa anche nei recenti dizionari del Surrealismo internazionale⁹, di conseguenza non si pone il problema che i rappresentanti del Surrealismo antologizzati da Serbanne siano tutti autori fittizi. Va cercata quindi la fonte di questa informazione falsa, e il suo grado di diffusione nella bibliografia specializzata dedicata a questo argomento.

L'informazione che appare nella *Cronaca* della rivista nel 1993 sembra essere all'origine della valutazione di «Mélusine»:

Toutes ces parutions de très grande qualité ne peuvent malgré tout pas faire oublier la plaisanterie remarquablement orchestrée de Renne et Serbanne, deux jeunes marseillais et niçois qui firent croire à tous les lecteurs des «Cahiers du Sud» ainsi qu'au conseil de rédaction qu'ils avaient pu rassembler un fronton consacré aux «surréalistes étrangers». Leur supercherie ne fut éventée qu'après coup: Renne et Serbanne avaient rédigé – à coté des textes d'auteurs «fiabiles» comme Georges Henein et Achille Chavée – des pastiches émanant d'écrivains fantomatiques dont les noms imprononçables étaient censés représenter la dispersion des surréalistes aux États-Unis, en Scandinavie, au Moyen-Orient et dans les pays de l'Est.¹⁰

Si nota qui una sorta di reticenza di fronte alla qualità di «stranieri» di questa raccolta (si veda l'espressione «les noms imprononçables») e la sottovalutazione della capacità di Renne e Serbanne di connettere differenti punti del mappamondo surrealista.

Un'altra pubblicazione sulla storia della rivista è eloquente in quanto a omissione: i nomi di Renne e Serbanne non appaiono nel catalogo dell'esposizione, un volume di oltre trecento pagine, dell'archivio della rivista, di cui si parlerà nelle pagine che seguono¹¹. Si può constatare, quindi, che l'avventura dei giovani critici ha lasciato poche tracce nelle storie locali.

Se consultiamo anche altri materiali che rimandano alla 'storia orale' della rivista, arriviamo in prossimità della fonte delle voci relative alla raccolta *Surréalistes étrangers*. Nelle interviste di René Kochmann ai redattori di «Les Cahiers du Sud» (Jean Ballard, Jean Lartigue, Jean Tortel), questi ultimi parlano anche dei loro contatti con i surrealisti: Ballard ricorda il suo incontro a Marsiglia con André Breton, nel periodo in cui Breton era rifugiato in città, e la pubblicazione di un poema di Breton (*Plein marge*) in «Les Cahiers du Sud». Gli altri due redattori parlano anche dell'episodio dei «Surrealisti stranieri», scherzando a margine di questa raccolta realizzata da Serbanne. Jean Tortel, a quell'epoca redattore della rivista, afferma quanto segue:

⁹ K. Aspley (ed.), *Historical Dictionary of Surrealism*, The Scarecrow Press, Lanham 2010.

¹⁰ A. Paire, *Chronique des Cahiers du Sud 1914-1966*, IMEC, Paris 1993, p. 337.

¹¹ N. Cendo, M. Faigre, J.-L. Sarré (éds), *Rivages des origines: Archives des Cahiers du Sud*, Archives de la Ville de Marseille, Marseille 1981.

Jean Tortel: [...] le conseil a décidé que tous les numéros seraient précédés d'un fronton qui donnerait le ton, si vous voulez, à la revue. Alors, tout de suite, il y a eu Lautréamont, il y a eu Sade, il y a eu les frontons sur les Noirs américains, je crois. Et puis alors ce fameux fronton qui était un... enfin, quelque chose d'admirable... enfin, un canular extraordinaire sur les surréalistes étrangers, qui d'ailleurs n'a pas été pris par les Cahiers en tant que canular, n'est-ce pas. Les Cahiers croyaient publier quelque chose de réel. (Rire.)

René Kochmann: Est-ce que vous pourriez expliquer plus en détail en quoi c'était un canular?

J.T.: C'a été canularesque en ce que René Renne et son ami, qui connaissaient le mouvement surréaliste à fond, ont eu cette idée de génie d'inventer une trentaine de surréalistes tchèques, japonais, suédois, finlandais, etc.!

R.K.: Et cela n'a jamais été dévoilé par la suite?

J.T.: Dévoilé officiellement, non. Mais je me souviens plusieurs années après que Mandiargues encore me disait: «Aux Cahiers, vous avez fait une chose extraordinaire, n'est-ce pas! Vraiment le plus beau, le plus beau numéro surréaliste qui existe... puisque ces surréalistes, vous les avez tous inventés!» Je me suis bien gardé de lui dire que nous-mêmes... Moi, j'avoue que je ne savais pas du tout moi, n'est-ce pas? Et Ballard et Gros ont accepté ça argent comptant, ça surement!

R.K.: Est-ce que maintenant, ils le savent?

J.T.: Oui, ils le savent, Ballard le sait. Il en rit beaucoup...

R.K.: C'est très beau comme canular!

J.T.: Ah! C'est un des plus beaux canulars d'après guerre enfin! Dommage même qu'il soit resté un peu secret; mais enfin, dans le milieu surréaliste, il est connu, puisque, je vous dis, moi, c'est Mandiargues qui m'en a parlé.¹²

Quando René Kochmann verifica l'informazione nell'intervista con Jean Lartigue, l'ex segretario della redazione, usa l'espressione «in parte è stata una burla»:

C'était partiellement un canular. C'était René Renne et Claude Serbanne, qui étaient deux joyeux garçons, fort cultivés d'ailleurs et extrêmement intéressants à beaucoup d'égards, et qui s'étaient amusés à monter cet ensemble... Ils nous avaient trompés nous-mêmes et nous avons marché comme ont marché tous les critiques et tous les lecteurs des Cahiers du Sud (rire), à ce moment-là! C'a été une facétie, disons, dans la vie somme toute assez sérieuse des Cahiers du Sud. Il me faut pas désavouer cela... C'était un exercice qui était assez valable, après tout.¹³

Da sottolineare che nel caso dei redattori l'atteggiamento di fronte alla burla di Serbanne è divertita, indulgente, anche se ammettono di essere

¹² R. Kochmann, *Les Cahiers du Sud (1914-1966): coup d'oeil sur une aventure*, Tours, Fonds Ballard, Alcazar, Marseille 1968, pp. 79-81. Identificativo archivistico: JB12570.

¹³ Ivi, pp. 73-74.

stati in qualche modo ingannati. Tuttavia, nella storiografia vera e propria della rivista, le valutazioni di questo episodio diventano molto più negative.

Sulla base di queste testimonianze possiamo ricostruire il percorso delle informazioni intorno alla raccolta tematica. A un certo punto, forse dopo alcuni anni dalla sua pubblicazione, è arrivata ai redattori la voce che circolava nei circoli surrealisti (dato che André Pieyre de Mandiargues, l'autore ricordato da Tortel, per un certo periodo è stato vicino a Breton e agli altri surrealisti): diventata una sorta di leggenda non verificata, è confluita tuttavia anche nelle storie scritte su «Les Cahiers du Sud».

In realtà, l'espressione usata da Lartigue, «in parte una burla» è esatta nel senso che l'autore 'venezuelano' Manuel Aguelar, pubblicato nella raccolta, è lo pseudonimo (o l'eteronimo) usato dallo stesso Claude Serbanne nei testi poetici stampati. Sembra che questo aspetto non fosse noto ai redattori della rivista dell'epoca, sebbene Serbanne avesse 'svelato' l'identità di Aguelar in alcune pubblicazioni e soprattutto nella sua corrispondenza del periodo in causa. Per chiarire tale questione (e per separare il 'caso Aguelar' dal 'caso dei surrealisti stranieri') è necessario delineare il ruolo avuto da Claude Serbanne nella formazione della rete internazionale surrealista del secondo dopoguerra.

3. Claude Serbanne, nodo di alcune reti di comunicazione

Per citare anche valutazioni positive sull'attività svolta da Serbanne a «Les Cahiers du Sud» e non solo, possiamo rivolgerci ai testi del critico Édouard Jager, coinvolto a sua volta nel fermento artistico degli anni del dopoguerra, inclusa l'organizzazione del gruppo CoBrA.

Claude Serbanne et René Renne ... signaient ensemble des chroniques artistiques et littéraires représentant alors (de 1945 à 1949) ce qu'il y avait de mieux informé, de plus éclairant, dans la tristement conformiste "presse artistique" française d'après-guerre. Pour qui voulait, pendant ces années-là, bénéficier d'un éclairage valable sur ce qui se passait dans le monde de l'avant-garde entre Stockholm et Mexico, entre l'atelier de l'Atlan et celui d'Onslow-Ford, il fallait se référer aux chroniques de Renne-Serbanne dans les CdS, et l'on peut dire que à cet égard, la lumière venait de Nice et de Marseille, et non de Paris.¹⁴

Dall'esame della corrispondenza di Serbanne di questo periodo in causa possiamo renderci conto che le informazioni a cui egli aveva accesso provenivano davvero da fonti affidabili: dai redattori, dai critici, dagli stessi artisti, come pure da libri e pubblicazioni di tiratura ridotta che erano inviati

¹⁴ É. Jager, *Livre de bord au bord d'un livre*, cit., p. 133.

direttamente a lui perché li recensisse in «Les Cahiers du Sud» e in altre riviste, recensioni che in alcuni casi non sono andate oltre la fase di preparazione e di redazione.

Chi è stato e chi è in realtà Claude Serbanne? Non essendo presente in dizionari e lessici, credo sia importante la rappresentazione che egli fa di se stesso in un social network di grafici, testo che appare anche sul suo profilo Facebook. Questo curriculum vitae include e mette in risalto proprio quel periodo del dopoguerra al quale risalgono sia la rubrica *Courrier d'ailleurs*, che la raccolta *Surréalistes étrangers*:

Dans un lointain passé, à l'issue de la guerre, après des études aléatoires en dents de scie, participation active à divers mouvements d'avant-garde dans le domaine de la peinture et de la poésie. Publication d'études et d'articles critiques dans les Cahiers du Sud, en collaboration avec René Renne, puis aux USA (revue View) et dans divers pays européens (Blok en Tchécoslovaquie, Helhesten à Copenhague, Index à Budapest, Centaur à Amsterdam, etc).

Rencontres avec Atlan, Leonor Fini, Dominguez, les surréalistes belges, Asger Jorn et les abstraits-surréalistes danois (qui devaient former ultérieurement le Mouvement Cobra). Publication de poèmes sous le nom de Manuel Aguelar (*Ode à Varèse*, *Ode à Léonor Fini*, *Melanotic Sarcoma*, etc.).

À New York début 1946, autour de la revue View, rencontre avec André Breton et contacts amicaux avec de nombreux peintres proches du mouvement surréaliste et découverte d'artistes encore inconnus en Europe.

1947, Mexico. Rencontres avec Rivera et Frida Kahlo, Benjamin Péret, Remedios Varo, Paalen, etc.

Après une longue période de bourlingage du Mexique au Brésil en tant que photographe, retour en France et – nécessité oblige – enchaînement d'activités professionnelles «traditionnelles» en relation avec la publicité et le marketing.

Peintures et dessins / Compositions musicales.¹⁵

A partire dal 1945, Serbanne e i suoi amici René Laplayne e René Renne si dedicano a una fitta corrispondenza con diverse riviste di arte, pubblicano articoli e testi letterari in molti paesi, preparano l'apparizione di una propria rivista dal titolo «ETC». Il nome della rivista compare nella corrispondenza scambiata con il surrealista belga Marcel Mariën fin dal 1945¹⁶. Sembra che alla fine questo progetto non sia stato realizzato, sebbene siano stati raccolti i materiali per il primo numero la cui apparizione è stata rimandata al 1946. Verso la fine di questo anno, Serbanne scrive a Mariën della ricollocazione dei testi proposti per «ETC» nella rivista «Centaur» di

¹⁵ Cfr. <<http://www.drawin.fr/bio-3320.html>>; <<http://www.facebook.com/claude.serbanne>> (05/2012).

¹⁶ C. Serbanne, [Correspondance à] Marcel Mariën, 10/1945-10/1946, Archives et Musée de la Littérature Bruxelles, ML 10150/0001-0012, <<http://www.aml-cfwb.be/catalogues/general/cotes/ML/10150/0001-0012>> (05/2012).

Amsterdam, di cui è redattore corrispondente¹⁷. In queste lettere Serbanne dà prova di un eccezionale dinamismo nel mettere in connessione diversi paesi e continenti: invia i contributi degli altri autori da una rivista all'altra, propone testi per la traduzione, traducendone alcuni lui stesso. Un elemento importante dei suoi messaggi è quello di incoraggiare i vari destinatari a mettersi in contatto direttamente fra loro: per facilitare tali contatti, Serbanne invia gli indirizzi delle riviste e degli autori con i quali corrisponde a tutti gli altri (ad esempio, manda l'indirizzo di Toni del Rienzo a Marcel Mariën, gli indirizzi di Gellu Naum e Georges Henein a Árpád Mezei). Da questi contatti nascono collaborazioni concrete – Mezei, fondatore del gruppo Európai Iskola (Scuola Europea) di Budapest, dichiara ad esempio in una lettera indirizzata a Serbanne che gli deve in una certa misura l'idea (e la realizzazione) di una esposizione del gruppo ceco Skupina Ra a Budapest¹⁸. Riceve e recensisce nei «Les Cahiers du Sud» o in altre pubblicazioni gli opuscoli dei surrealisti di Bucarest, elogiandoli anche nelle lettere indirizzate a Mariën e Mezei.

Questa attività e questo atteggiamento fa crescere certamente il capitale simbolico del giovane autore, creando l'immagine di critico e autore bene informato. Le notizie ricevute grazie alla sua corrispondenza spesso sono usate nella rubrica *Courrier d'ailleurs*, mentre l'accesso alle pubblicazioni moderniste, con una tiratura ridotta, gli offrono la possibilità di presentarle, sempre in questa rubrica, a un pubblico più ampio. Questi contatti gli offrono come conseguenza indiretta anche l'opportunità di pubblicare i propri testi in riviste nord-americane, olandesi, ungheresi, egiziane.

Poiché le sue simpatie di questo periodo sono decisamente orientate verso il Surrealismo, tenta a più riprese di realizzare pubblicazioni tematiche surrealiste di respiro internazionale. *Surréalistes étrangers* è un esempio di questo interesse, come lo sono le pubblicazioni, da ultimo non realizzate, di *ETC* o *Centaur*.

Uno dei progetti più importanti portati a compimento è l'antologia in danese *Tviolens Plageaand*¹⁹, di centoventidue pagine, la cui selezione gli ap-

¹⁷ Claude Serbanne compare come redattore di «Centaur» nel colophon della rivista. In «Centaur» pubblica i testi: *Charles Henri Ford* (maggio 1946) e *L'art en France* (insieme a René Renne, ottobre 1946), cfr. A. Kramer, R. Vilain (eds), *Yvan Goll: A Bibliography of the Primary Works*, Peter Lang, Oxford/New York 2006. Talvolta usa per scrivere le lettere la carta con l'intestazione della rivista «Centaur» (cfr. C. Serbanne, [Correspondance à] Árpád Mezei (4.1.1947), Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Kézirattár, Fond Mezei Árpád, F618; Á. Mezei, [Correspondance à] C. Serbanne (25.3.1947), Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fond Mezei Árpád, F618, Budapest). Nel Fondo Mezei della Biblioteca Nazionale Ungherese, che consta di 19 raccoglitori, si trovano una decina di lettere di Serbanne a Mezei, tutte datate tra il 1946 e il 1948.

¹⁸ «Les Tchèques m'ont envoyé quelques catalogues intéressants. Je leur écrirai aussi en je leur proposerai aussi d'exposer ici. Mais, ces sont des développements pour lesquels la responsabilité retombera sur vous». Á. Mezei, [Correspondance à] C. Serbanne (25.3.1947), Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fond Mezei Árpád, F618, Budapest.

¹⁹ C. Serbanne (ed.), *Tviolens Plageaand: Surrealistisk Anthologi: Digte og Prosa Udvalgt af Claude Serbanne, Paa Dansk ved Steen Colding* (Il tormento del dubbio: Antologia surrealista: Poesie e

partiene, e che, con ogni probabilità, si fonda sui testi riuniti per le diverse raccolte pubblicate nelle riviste citate. In questo caso, la selezione è più ampia e, al tempo stesso, più rappresentativa di quella di «Les Cahiers du Sud» – soprattutto grazie al fatto che in questa raccolta entrano anche i surrealisti francesi, non selezionati nel caso della raccolta di «Les Cahiers du Sud». La lista degli autori di *Tivlens Plageaand* include Hans Arp, Yves Bonnefoy, André Breton, Leonora Carrington, Aimé Césaire, Giorgio de Chirico ecc.²⁰.

Possiamo affermare che il ruolo avuto da Serbanne nella costruzione di questa rete di comunicazione, in definitiva efficiente, è riconosciuto soprattutto al di fuori della Francia – in Scandinavia e in certa misura anche nei paesi dell'est europeo. Agli autori provenienti da questi spazi Serbanne ha facilitato l'accesso nello spazio francofono, sebbene non sia stato l'unico 'nodo' attraverso cui questi ultimi siano riusciti ad arrivare ai centri surrealisti. I pittori Marcel Jean, Victor Brauner e altri sono riusciti a loro volta ad attirare l'attenzione di Breton su autori considerati 'oscuri'. Il dramma di Renne e Serbanne, come evidenzia Édouard Jaguer, è che sebbene all'epoca della rubrica *Courrier d'ailleurs* molti conoscessero i coautori degli articoli di «Les Cahiers du Sud» (essendo riusciti ad attirare l'attenzione di lettori come Jaguer su artisti sconosciuti come Asger Jorn), dopo alcuni decenni la relazione si è capovolta: gli artisti di CoBrA sono diventati famosi in tutto il mondo, mentre i critici Renne e Serbanne

prose scelte di Claude Serbanne, trad. danese di Steen Colding), Paa Dansk ved Steen Colding, W.T., Aarhus 1947.

²⁰ La lista completa include i seguenti autori di testi e riproduzioni di materiali grafici: Manuel Aguilar, Hans Arp, Robert [Hayward] Barlow, Konstantin Biebl, Yves Bonnefoy, Victor Brauner, André Breton, Luis Buñuel, Leonora Carrington, Aimé Césaire, Achille Chavée, Sadi Cherkeshi, Giorgio de Chirico, Hugh Chisholm, Paul Colinet, Lewis Craig, Jean Dalod, Luc Decaunes, Gerardo Diego, Embiricos, Feyyaz Fergar, Charles Henri Ford, Alberto Giacometti, Jacinto Guereña, František Halas, Jindřich Heisler, Georges Henein, Jacques Hérold, Georges Hugnet, Vicente Huidobro, Irigoyen, Josef Istler, Edmond Jabès, Édouard Jaguer, Kaivicius, Ludvík Kundera, René Laplayne, Juan Larrea, Raymond Ellsworth Larsson, André Liberati, Marija Ljevina, Federico García Lorca, Gherasim Luca, Artur Lundkvist, Jeanne McGahey, Paul Magritte, Maki, Josef Mrozy, Jørgen Nash, Gellu Naum, Vítězslav Nezval, Anaïs Nin, Imre Pán, Paul Páun, Roland Penrose, Benjamin Péret, Pablo Picasso, Vilém Reichmann, René Renne, Toni del Renzio, Oktay Rifat, Guy Rosey, Heino Saar, Jaroslav Seifert, Charles Sirato, Joseph Hilton Smyth, Shūzō Takigouchi, Simon Watson Taylor, Virgil Teodorescu, Stefano Terra, Václav Tikal, Jacques Wergifosse, Tirou Yamanaka. L'antologia include anche un testo collettivo firmato da Hans Arp, Leonora Carrington, Marcel Duchamp, Paul Éluard, Max Ernst, Georges Hugnet, Henri Pastoureau, Gisèle Prassinos. Da sottolineare in relazione a questa antologia una lettera dell'archivio Breton, nella quale il poeta, ammettendo che questo è il primo libro di tal genere in lingua danese, auspica nondimeno anche un'altra pubblicazione che includa solo surrealisti «veri»: «Cher Breton! Je vous inclus envoi un recueil de poésies avec des contributions par tout le monde, comme outre poésie surréaliste include des poèmes plus ou moindre en contact périphérique avec le surréalisme – C'est le premier livre à son espèce en la Scandinavie – J'espère plus tardif qu'on peut ici en Danemark publier un nouvel livre que exclusivement include le surréalisme véritable». Wilhelm Freddie à André Breton (1.3.1948), <<http://www.andrebretton.fr/work/56600100633921>> (06/2015).

si sono persi nei meandri del tempo. Nel suo saggio su Jorn (il quale volle che la sua prima raccolta pubblicata in Francia fosse prefata da Renne e Serbanne), Jaguer ricorda la raccolta *Surréalistes étrangers* e l'antologia *Tivolens Plageaand*, pur riassumendo, nel modo che segue, l'attività individuale dei coautori permanenti:

En outre, Serbanne, à l'instar de Fernando Pessoa, multipliait à l'envi les hétéronymes (affublés de nom étrangers) à travers lesquels le poète relayait le critique d'art. Ainsi ce parisien devenu niçois se transformait, comme poète, en un Manuel Aguelar soi-disant vénézuélien, auteur d'une *Ode à Varèse* et d'une *Ode à Esteban Francès*, un des poèmes les plus éclatantes qu'ait inspirait la peinture surréaliste. René Renne, lui, fut à ses heures un peintre «abstrait lyrique» sensible, dont on trouve la signature au bas des tracts surréalistes de l'époque.²¹

Jaguer li perde di vista negli anni Cinquanta. Agli anni Sessanta risale una lettera di Serbanne, conservata nell'archivio Ballard di Marsiglia, in cui egli accenna a questioni letterarie e a un suo nuovo progetto: scrivere romanzi gialli per guadagnarsi l'esistenza. Serbanne chiede a Ballard se possa aiutarlo a pubblicare questi testi. Dalla risposta cordiale di Ballard possiamo dedurre che l'episodio della burla 'Aguelar' non ha lasciato tracce negative sulla reputazione dei due critici, e che l'anziano redattore è ancora interessato all'attività di Serbanne²². Allo stesso tempo, da una parte l'articolo di Jaguer ci mostra come l'identità di Aguelar gli fosse nota da molto, dall'altra dalle fonti di archivio che si riferiscono al poeta 'venezuelano' possiamo dedurre che la burla aveva come vero bersaglio la redazione di «Les Cahiers du Sud»; infine, tutti gli altri corrispondenti di Serbanne erano coscienti dell'uso del nome Aguelar come pseudonimo/eteronimo.

4. Manuel Aguelar, l'ibrido finzionale

Sebbene fra il 1946 e il 1949 appaia in tre numeri²³, in «Les Cahiers du Sud» l'identità reale di Manuel Aguelar non è svelata: Claude Serbanne vi compare come il traduttore delle sue poesie scritte in spagnolo. Nella raccolta *Surréalistes étrangers*, come nel caso degli altri autori pubblicati, è inclusa anche una breve presentazione del poeta 'venezuelano':

Manuel Aguelar est un très jeune poète vénézuélien, vivant à l'écart des sectes littéraires. Son activité intéresse avant tout le surréalisme. Encore très

²¹ É. Jaguer, *Livre de bord au bord d'un livre*, cit., p. 134.

²² C. Serbanne [Correspondance à] J. Ballard (18.8.1960), Fonds Ballard, 97JB/1272, Alcazar, Marseille; J. Ballard [Correspondance à] C. Serbanne (23.8.1960), Fonds Ballard 97JB/1272, Alcazar, Marseille.

²³ *Ode de poche pour Joan Miro*, *Ode à Esteban Francès* (nr. 280/1946); *Ode à Varèse* (nr. 285/1947); *Chant de Monsieur le Lieutenant*, *Chant de Pacheco à Sonora* (nr. 294/1949).

influencé par Lorca et César Moro, Aguelar n'a jusqu'ici publié que son *Ode à Varèse* (1943) et les Sept Chants (1945), larges coulées lyriques.²⁴

Mentre qui il riferimento a Lorca può significare la fedeltà a un modello emblematico del Modernismo spagnolo – con un possibile accento sulle strette relazioni di Lorca con Salvador Dalí e, per il tramite di queste ultime, con il Surrealismo – il nome di César Moro in quanto modello può sottilmente suggerire anche la qualità di pseudonimo, di identità poetica mascherata. Il poeta peruviano César Moro (il cui nome reale è Alfredo Quíspez Asín) si era stabilito in Francia nel 1925 e aveva scritto la maggior parte delle sue opere in francese, aderendo anche al gruppo surrealista. Per analogia, potremmo legare l'identità di Aguelar a questo modello, vale a dire a quello del poeta esiliato, che si trova fra culture e lingue diverse.

La burla di Serbanne nei confronti della redazione di «Les Cahiers du Sud» include anche un testo interpretativo scritto dal suo amico Jean-René Laplayne sull'opera poetica di Aguelar. Il testo appare nello stesso numero in cui viene pubblicata l'*Ode à Varèse* (n. 285, 1947), e contiene 'citazioni' di alcune dichiarazioni di Aguelar. In realtà si tratta di citazioni estratte da alcune lettere inviate da Serbanne a Laplayne²⁵. Questo testo interpretativo sposta, in certo qual modo, l'identità 'ibrida' di Aguelar e delle sue poesie in una zona simbolica, archetipale, quando afferma che la poesia di Aguelar è il 'frutto' comune dell'acqua e della terra, allo stesso tempo appassionata e tenebrosa. Nel saggio sono usate parole chiave che legano Aguelar in modo evidente al pensiero surrealista: l'erotismo, il magico, «il corto circuito delle relazioni fra le cose» sono elementi essenziali della filosofia surrealista di questo periodo²⁶. Nel 1947 appare a Budapest, nella collana *Index* (simile sotto molti aspetti a quella dei surrealisti di Bucarest, intitolata *Infra-Noir*), l'*Ode à Leonor Fini* in un'edizione bilingue (franco-ungherese), preceduta dal breve saggio di Árpád Mezei su Aguelar. È interessante vedere come in questo testo l'identità di Aguelar venga sostituita da quella di Serbanne – essendo conservato solo il nome dell'«eteronimo». Di certo, Mezei era informato fin dall'inizio della finzione dell'autore 'venezuelano', e ha incluso quest'ultimo nella logica dell'evoluzione della lirica francese:

²⁴ «Cahiers du Sud», 280, 1945, p. 393.

²⁵ «Cet essai [de Laplayne sur les Odes du "pseudo" Aguelar] renferme diverses citations de lettre adressées à Laplayne, exposant quelques de mes idées sur ce que je tente de faire dans le domaine poétique». C. Serbanne, [Correspondance à] Á. Mezei (4.1.1947), Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fond Mezei Árpád, F618, Budapest.

²⁶ J.-R. Laplayne, *Manuel Agüelar ou La vie magique*, «Cahiers du Sud», 285, 1947, pp. 783-785.

Manuel Agüelar délfancia poéta és egy délfancia költőcsoporthoz tagja. A csoport maga, anélkül, hogy «hivatalosan» a párizsi szürrealista mozgalomhoz tartoznék, azt a modern francia szellemet képviseli, amelynek elsősorban a szürrealizmus a gyökere. Agüelar különben igen összetett egyéniség; képzőművészetben, amint mondani szokás, «világtekintély», jelenleg Mattáról ír könyvet amerikai kiadó számára, azonkívül személye a világ modern művészeti mozgalmainak egyik legerősebb összekötő kapcsa, olyannyira, hogy például a budapesti csehszlovák kiállítás is végeredményben az ő hatása alatt született meg.²⁷

Manuel Agüelar, poeta della Francia meridionale, è membro di un gruppo di poeti il quale, nella stessa regione, senza appartenere «ufficialmente» al movimento surrealista di Parigi, rappresenta lo spirito della modernità francese le cui radici in prima istanza affondano nel surrealismo. L'individualità di Agüelar peraltro è molto complessa: nel campo delle arti plastiche - come si suol dire - è «un'autorità mondiale», attualmente sta scrivendo un libro su Matta per una casa editrice americana e, inoltre, la sua persona è uno dei punti di collegamento più forti tra i movimenti artistici moderni del mondo. In effetti, la mostra cecoslovacca di Budapest in sostanza è nata sotto la sua influenza.

In questa presentazione quindi non appare mai il nome di Serbanne (neppure come traduttore del testo commentato); è accolta l'identità francese dell'autore, sebbene con un elemento di estraneità nel nome, che rimanda piuttosto, secondo questa interpretazione, all'elemento di identità 'meridionale', a sua volta da leggere come identità 'mediterranea'. Tutte le altre informazioni ricordate sono legate all'attività di Serbanne di corrispondente e dinamico critico d'arte.

D'altronde, Mezei tenta di informarsi sulla qualità permanente o provvisoria dello pseudonimo quando osserva che nella rivista «La part du Sable» di Georges Henein, pubblicata al Cairo, appare un testo poetico con il nome di Claude Serbanne²⁸. Ricevendo la risposta che il progetto Aguelar è di lunga durata, ritiene probabilmente più opportuno usare il nome Aguelar per riferirsi a questo autore.

Nell'antologia *Tivolens Plageaand*, pubblicata in Danimarca, l'identità di Manuel Aguelar è spiegata molto chiaramente. Qui è pubblicata la traduzione in danese del testo *Ode à Varèse*, mentre come nome dell'autore ap-

²⁷ *Introduzione di Árpád Mezei a M. Agüelar [Claude Serbanne], Óda Leonor Finihez: franciául és magyarul (L'ode à Leonor Fini)*, Index röpirat- és vitairat-könyvtár, 19-20, Forum, Budapest 1947, p. 1. La traduzione italiana del passo ungherese è di Beatrice Töttössy.

²⁸ «Marcel Jean me fait parvenir "La Part du Sable". Vous figurez ici sous le nom Serbanne. Est-ce définitif?». Á. Mezei [*Correspondance à*] C. Serbanne, 15.5.1947, cit. «C'est par suite d'une erreur que les poèmes publiés dans "La Part du Sable" l'ont été sous mon nom. Désormais, tout paraît sous le nom d'Agüelar, que je n'abandonne pas». C. Serbanne, [*Correspondance à*] Á. Mezei, s.d., cit.

pare: Manule Aguelar (Claude Serbanne), venendo menzionata in modo esplicito anche la relazione di 'doppio' esistente fra i due²⁹.

Quali saranno in fin dei conti i motivi dell'uso di questo eteronimo?

Una delle spiegazioni più generali potrebbe rimandare all' 'esotismo' della corrente surrealista: persino il gruppo parigino ha manifestato, a più riprese, il proprio interesse per le culture dei continenti più lontani – Africa, America del Nord, America del Sud³⁰. Le relazioni messicane – e attraverso César Moro, peruviane – del Surrealismo legittimano completamente il progetto di Serbanne. Il nome d'autore crea in questo caso un intero contesto interpretativo (legato a Lorca, Dalí e ad altri autori iberici).

Va ricordato tuttavia anche un aspetto più pragmatico dell'uso dello pseudonimo. Questo aspetto diventa importante nello spazio Marsiglia/«Les Cahiers du Sud». Abbiamo già visto come l'identità reale di Aguelar sia svelata nella corrispondenza con autori di paesi stranieri (Ungheria, Danimarca); per analogia, dalla Danimarca l'informazione potrebbe essere arrivata in Francia (come d'altronde il libro stesso è arrivato a Parigi, essendo conservato nell'archivio Breton). Nel caso della corrispondenza con la redazione di «Les Cahiers du Sud», la mistificazione intorno all'identità di Aguelar però si conserva. Serbanne, a un certo punto, scrive a Lartigue delle difficoltà legate all'invio dei testi spagnoli originali all'indirizzo della redazione³¹; parla di Aguelar come di un'altra persona reale anche in altri casi³². René Laplayne, l'autore del testo interpretativo su Aguelar, è a sua volta coinvolto in questa cospirazione, riferendosi a Aguelar come a un autore diverso da Serbanne³³. Un elemento decisivo nell'avvio di questa storia può essere stato il rifiuto della redazione di pubblicare alcuni testi poetici firmati «Claude Serbanne», vale a dire *Melanotic Sarcoma* e *Paula*, stando a un messaggio del segretario di redazione. Nello stesso tempo, la redazione continua a interessarsi agli articoli e alle traduzioni di Serbanne³⁴. Questo rifiuto può essere stato uno dei motivi per cui i testi di Aguelar saranno presentati come traduzioni, così come, sempre questo rifiuto, può essere stato anche il motivo per cui Serbanne concepisce la 'burla Aguelar', il cui punto culminante non è la raccolta *Surréalistes étrangers*, quanto piuttosto la pubblicazione, nel 1947, della poesia *Ode à Varèse*, accompagnata dal testo interpretativo di Laplayne. Simili burle (che

²⁹ «Manuel Aguelar er Claude Serbanne "dobbeltnavn"». Cfr. C. Serbanne (ed.), *Tvøvlens Plageand. Surrealistisk Anthologi*, cit., p. 9.

³⁰ L. Tythacott, *Surrealism and the Exotic*, Routledge, London-New York 2003.

³¹ C. Serbanne, [Correspondance à] Jean Lartigue (25.6.1947), Fonds Ballard, 97JB/1272, Alcazar, Marseille.

³² C. Serbanne, [Correspondance à] Jean Lartigue (10.12.1946; 9.7.1947), Fonds Ballard, 97JB/1272, Alcazar, Marseille.

³³ R. Laplayne, [Correspondance à] Jean Lartigue (27.11.1946), Fonds Ballard, 66JB/749, Alcazar, Marseille.

³⁴ J. Lartigue, [Correspondance à] C. Serbanne, (24.6.1946), Fonds Ballard, 97JB/1272, Alcazar, Marseille.

si incontrano d'altro canto in periodi e paesi diversi della storia letteraria) provano di fatto la rigidità dei redattori delle riviste letterarie di tutti i tempi, dal momento che la conclusione di questi episodi è che il più delle volte i redattori sono influenzati dalla sonorità del nome degli autori, e trattano diversamente i medesimi testi se sono firmati in un modo differente. La successiva rievocazione del caso Aguelar da parte dei redattori, sebbene iperbolizzata e estesa a tutti gli autori della raccolta *Surréalistes étrangers*, mostra che la burla è stata interpretata in questa chiave: uno scherzo all'interno della corporazione letteraria.

5. In luogo di conclusione: identità dislocate, ibridità a Marsiglia e nel Surrealismo

Se però ricontestualizziamo il caso Aguelar e quello dei *Surréalistes étrangers*, tenendo conto dello spazio e del periodo storico in cui sono avvenuti, possiamo riaffermare l'importanza del luogo: Marsiglia è stata e continua a essere uno spazio culturale ibrido. Questa ibridità può essere associata in prima istanza al carattere mediterraneo della città aperta sul mare, ma anche alla predilezione della regione per le intersezioni culturali fra l'Europa del Sud e l'Africa del Nord, così come può essere associata alla cultura tradizionale provenzale.

Nel porto di Marsiglia gli incontri fra esuli, cosmopoliti e vagabondi hanno avuto luogo con una evidente naturalezza, non solo in ambito strettamente culturale. In questo contesto, diventano interessanti anche questo genere di identità «dislocate» della raccolta *Surréalistes étrangers*. Fra i nome antologizzati, Toni del Rienzio è un poeta italiano che vive in Gran Bretagna; Jindrych Heisler, un surrealista ceco che si stabilisce a Parigi dopo il 1947; Heino Saar, un giovane poeta estone, stabilito in Svezia; Sadi Cherkeshi, un poeta turco inglese; George Henein, un poeta egiziano che fissa il proprio domicilio fra il Cairo e Parigi. Fra tutti questi autori, Manuel Aguelar trova il suo posto 'adeguato'. Possiamo affermare che attraverso questa raccolta, come pure attraverso la rubrica *Courrier d'ailleurs*, la rivista di Marsiglia si guarda in uno specchio: l'aspetto ibrido, interculturale di queste ultime è anche un riflesso della regione. Tanto più che Marsiglia, come è noto, è stata definitivamente riportata sulla mappa del Surrealismo proprio negli anni della guerra, quando alcuni dei più importanti membri del gruppo surrealista (Brauner, Breton, Dominguez, Ernst, Hérold, Lam, Masson) si sono rifugiati in una villa della città, la maggior parte di loro in attesa di continuare il proprio viaggio verso l'America. Di conseguenza, la connessione delle nozioni «Surrealismo» e «straniero» è risultata di fatto molto conveniente per la rivista. Allo stesso tempo, dalla corrispondenza di Serbanne con Mezei veniamo a sapere della sua via via più accentuata disillusione, causata dalle violente lotte fra i diversi gruppi francesi e belgi, che toccheranno il culmine nel periodo dell'esposizione surrealista

nella galleria Maeght di Parigi. Un inventario 'neutro' degli avvenimenti del surrealismo internazionale diventa impossibile dopo questi fatti, mentre, con l'interdizione delle attività surrealiste in Cecoslovacchia, Romania, Ungheria dopo il 1947, molti dei corrispondenti di Serbanne diventeranno comunque inaccessibili, e i loro eventi e pubblicazioni inesistenti. Quindi, lo slancio dei coautori Renne-Serbanne è andato naturalmente scemando, e si è prolungato in certa misura solo nell'avventura CoBrA, con la sua rete nell'Europa nord-occidentale. Qui, l'esperienza di buon comunicatore e conoscitore dello spazio scandinavo di Serbanne si è mostrata di nuovo utile per alcuni artisti come Jorn e Jaguer.

L'attività di Serbanne degli anni Quaranta preannuncia tuttavia un modello culturale che è diventato sempre più diffuso durante il XX secolo, e nell'era dei network digitali ha una rilevanza sempre più importante. CoBrA ha funzionato secondo questo modello, e molte istituzioni culturali contemporanee sono costruite allo stesso modo: si tratta di un modello fondato su una struttura che non ha più un centro assoluto (come forse Parigi o New York, nei decenni passati, in ambito culturale), ma è una rete organizzata secondo la logica di nodi plurimi, centri relativi che esercitano la loro influenza al di là di qualsiasi tipo di confine politico e culturale.

Riferimenti bibliografici

- Agüelar Manuel [Claude Serbanne], *Óda Leonor Finihez: franciául és magyarul (L'ode à Leonor Fini)*, Index röpirat- és vitairat-könyvtár, 19-20, Forum, Budapest 1947.
- Aspley Keith (ed.), *Historical Dictionary of Surrealism*, The Scarecrow Press, Lanham 2010.
- Ballard Jean, [*Correspondance à Serbanne Claude*, 1942-1960, Fonds Ballard, 97JB/1272, Alcazar, Marseille.
- Casanova Pascale, *Le république mondiale des lettres*, Seuil, Paris 1999. Trad. rom. de Cristina Bîzu, *Republica mondială a literelor*, Curtea Veche, București 2006.
- Cendo Nicolas, Faigre Marc, Sarré Jean-Luc (éds), *Rivages des Origines: Archives des Cahiers du Sud*, Archives de la Ville de Marseille, Marseille 1981.
- Jaguer Édouard, *Cobra au coeur du XXe siècle*, Galilée, Paris 1997.
- Kochmann René, *Les Cahiers du Sud (1914-1966): coup d'oeil sur une aventure*, Tours, Fonds Ballard, Alcazar, Marseille 1968, pp. 79-81. Codice archivistico JB12570.
- Kramer Andreas, Vilain Robert, *Yvan Goll – A Bibliography of the Primary Works*, Peter Lang, Oxford-New York 2006.
- Lambert J.-C., *Cobra – un art libre*, Hachette, Paris 1983.
- Laplayne J.-R., *Manuel Agüelar ou La vie magique*, «Cahiers du Sud», 285, 1947, pp. 783-785.
- [*Correspondance à Jean Lartigue*, 1946–1947, Fonds Ballard, 66JB/749, Alcazar, Marseille.

- Lartigue Jean, [*Correspondance à*] *Claude Serbanne*, 1942–1960, Fonds Ballard, 97JB/1272, Alcazar, Marseille
- Mezei Árpád, [*Correspondance à*] *Claude Serbanne*, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fond Mezei Árpád, F618, Budapest.
- Monteau Martine, *Le surréalisme au fronton des Cahiers du Sud*, «Mélusine», 31, 2011, pp. 55-68.
- Paire Alain, *Chronique des Cahiers du Sud (1914-1966)*, IMEC, Paris 1993.
- Serbanne Claude, [*Correspondance à*] *Jean Ballard*, 1942–1960, Fonds Ballard, 97JB/1272, Alcazar, Marseille.
- [*Correspondance à*] *Jean Lartigue*, 1942–1960, Fonds Ballard, 97JB/1272, Alcazar, Marseille.
 - [*Correspondance à*] *Marcel Mariën*, Archives et Musée de la Littérature Bruxelles, ML 10150/0001-0012, 10/1945-10/1946, <<http://www.aml-cfwb.be/catalogues/general/cotes/ML/10150/0001-0012>> (05/2012).
 - [*Correspondance à*] *Árpád Mezei*, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Kézirattár, Fond Mezei Árpád, F618.
 - (ed.), *Tvivolens Plageaand: Surrealistisk Anthologi: Digte og Prosa Udvalgt af Claude Serbanne, Paa Dansk ved Steen Colding* (Il tormento del dubbio: Antologia surrealista: Poesie e prose scelte di Claude Serbanne, trad. danese di Steen Colding), W.T., Aarhus 1947.
 - *Drawin: bio Serbanne*, <<http://www.drawin.fr/bio-3320.html>> (05/2012).
- Tythacott Louise, *Surrealism and the Exotic*, Routledge, London-New York 2003.

Il posto della scrittura e lo spazio della lettura. Le prose rumeno-americane di Dumitru Radu Popa

Quale legame può esistere fra un venditore di sogni, una raffinata sudista, un avvocato-viaggiatore nel tempo, un pittore olandese di nature morte, uno psichiatra ansioso, una banda di *luzări* (perdenti), un'ipostasi botticelliana, un narratore-professore-paziente ossessionato da Caragiale, scrittore classico rumeno del XIX secolo? Un legame diverso da quello creato dalla loro arbitraria giustapposizione in uno spazio testuale che sa molto di enciclopedia cinese nella lettura di Jorge Luis Borges? Queste figure, alle quali se ne possono aggiungere molte altre, sono i personaggi che popolano le prose di Dumitru Radu Popa, pubblicate in Romania a partire dal 1997. Assai ben definita, manifestandosi in autentici tipi che riescono a dare consistenza all'illusione referenziale, l'umanità variegata sebbene misteriosamente connessa dei racconti *Panic Syndrome!*, *Tablourile* (I quadri), *Alegerea* (La scelta), *Lady V.*, *La Revoluția Română* (Alla Rivoluzione Rumena), *Mi s-a părut, cu paranteze...* (Mi è sembrato, fra parentesi...), *O zi nefastă din viața lui Abraham Van Beyeren* (Un giorno nefasto della vita di Abraham Van Beyeren) o del romanzo *Sabrina și alte suspi-ciuni* (Sabrina e altri sospetti) sembra uscire dalla pagina per incontrare, secondo la consolidata tradizione postmoderna, il proprio lettore. Ciò, tuttavia, non diminuisce la nota colta di questo mondo fittivo nutrito di tradizioni letterarie – rumene e anglosassoni in primo luogo, ma non solo. L'identità dei volumi di D.R. Popa è quindi un'identità problematica, che rifiuta il 'realismo' ingenuo, senza però cavarsela meglio con i gratuiti giochi intertestuali di cui la letteratura degli ultimi decenni ha spesso abusato, in Romania e altrove.

Dumitru Radu Popa (1949) ha lasciato la Romania nel 1985, dopo aver pubblicato due volumi di prosa *Călătoria* (1982; Il viaggio), e *Fisura* (1985; La breccia), e uno di critica *Antoine de Saint-Exupéry: Aventura conștiinței* (1980, Antoine de Saint-Exupéry: L'avventura della coscienza). Stabilitosi a New York nel 1986, si specializza in diritto comparato e inizia una carriera universitaria in questo campo. Fino al 1997, la sua presenza nel mon-

do letterario rumeno si limita a collaborazioni con riviste specializzate («România literară», «Lucefărul»), alla pubblicazioni di traduzioni in inglese e a studi critici dedicati a scrittori rumeni.

La pubblicazione del volume di racconti *Panic Syndrome!* nel 1997 non è passata inosservata. Lo scrittore viene insignito del premio dell'Unione degli Scrittori, il libro è recensito nelle riviste letterarie. I volumi successivi, fra i quali si ricordano *Închide ochii!* (1998; Chiudi gli occhi!), *Traversând Washington Square* (1999; Attraversando Washington Square), *La Revoluția Română* (2001), *Sabrina și alte suspiciuni* (2004), *Skenzemon!* (2005, nuova edizione dei due libri di prosa pubblicati prima del 1989), *Lady V.* (2006), saranno anch'essi notati dalla critica e saranno oggetto di recensioni elogiative (da parte di Alex Ștefănescu, Daniel Cristea-Enache, Mircea A. Diaconu ecc.). L'effetto tuttavia è poco incisivo, poiché gli apprezzamenti non portano al rovesciamento del sistema di valori in gioco – come sarebbe opportuno che accadesse con una *vera novità letteraria*, secondo la descrizione di T.S. Eliot. Probabilmente le cause vanno cercate all'interno del campo letterario rumeno. Come osserva il critico Mircea A. Diaconu, «*Sabrina și alte suspiciuni*, o carte rară, n-a bulversat inerțiale criticii literare și n-a intrat, pe cât ar fi meritat-o, în conștiința ei»¹ (*Sabrina și alte suspiciuni*, un libro raro, non ha alterato le inerzie della critica letteraria e non è entrato, quanto avrebbe meritato, nella sua coscienza); e neppure gli altri volumi di prosa. È difficile imporre nel canone uno scrittore dell'esilio e riconoscere, innanzitutto, la dimensione canonica dei suoi libri (come è accaduto anche nel caso di altri scrittori rumeni che hanno lasciato la Romania, come Aglaja Veteranyi, Bogdan Suceavă, Cătălin Dorian Florescu, ecc.); inoltre, si tratta di un nome che non si è affermato contemporaneamente all'onda di un'intera generazione letteraria. Una spiegazione in tal senso è proposta dallo scrittore stesso. «Nu eram 'optzecist', dar nici total 'șaptezecist', într-o perioadă în care literatura oarecum *anemică* și subtilă, cum era volumul meu, n-ar fi avut prea mari șanse de succes 'public'» (Non ero *optzecist*, né completamente *șaptezecist*, in un periodo in cui la letteratura in certa misura *anemica* [c. di D.R. Popa] e sottile, com'era quella del mio volume, non avrebbe avuto molte possibilità di successo 'pubblico'), nota, con autoironia abbastanza amara, Dumitru Radu Popa². La difficoltà di collocare l'autore continuerà oltre il contesto cui si riferisce il commento citato. Colui che avrà il coraggio di una collocazione netta (e assolutamente giusta, direi) sarà un altro espatriato, il teorico e comparatista Călin-Andrei Mihăilescu, che scrive, a proposito della traduzione inglese dei racconti di *Lady V.*: «Popa is one of the greatest living Romanian writers», fondandosi

¹ M.A. Diaconu, *Dumitru Radu Popa și morfologia aparenței* (Dumitru Radu Popa e la morfologia dell'apparenza), «Convorbiri literare», 1, 2006, <<http://convorbiri-literare.dntis.ro/DIACONU-ian6.htm>> (06/2015).

² D.R. Popa, *Skenzemon!*, Curtea Veche, București 2005, p. 8.

su «his scintillating style, his cunning weaving of fantastic and ironic threads, and his quicksilver psychological observation»³.

Neppure gli storici della letteratura rumena gli accordano grande attenzione, probabilmente per gli stessi motivi. Non affiliato ad alcun gruppo letterario, presente in modo intermittente negli ambienti dove si accreditano le reputazioni letterarie, D.R. Popa non è, quindi, neppure ricordato in *Istoria critică a literaturii române* (2008; Storia critica della letteratura rumena) di Nicolae Manolescu. Mentre Dumitru Micu in *Istoria literaturii române: de la creația populară la postmodernism* (2000; Storia della letteratura rumena: dalla creazione popolare al postmodernismo) si riferisce solo ai volumi pubblicati dallo scrittore prima della sua partenza dalla Romania – fatto naturale, dal momento che la *Storia* di Micu è stata pubblicata nella prima edizione, fra il 1994 e il 1997. Queste sono tuttavia due opere di sintesi che abbracciano un lasso di tempo molto ampio; altri studi, dedicati alla letteratura contemporanea, inseriscono anche brevi commenti alle opere di D.R. Popa.

Così, Alex Ștefănescu parla del rilancio di D.R. Popa nelle lettere rumene post-1989 con il volume *Panic Syndrome!* Il critico apprezza soprattutto il racconto che dà il titolo al volume per «verva [ei] artistică» e lo considera addirittura «una din capodoperele prozei românești de după 1989»⁴ (la [sua] vivacità artistica [...] uno dei capolavori della prosa rumena successiva al 1989). Gli altri racconti del volume «sunt mai puțin amuzante și, în consecință, mai puțin atrăgătoare»⁵ (sono meno piacevoli e, di conseguenza, meno accattivanti). In un commento bene informato, sebbene impressionista e dal tono frivolo, Alex Ștefănescu fissa lapidario il tema, il genere e il procedimento dominante dei racconti, concludendo con una comparazione adulatoria nello stile del critico interbellico George Călinescu: «un Woody Allen al românilor» (un Woody Allen dei rumeni)⁶.

Popa non trova posto in *Istoria literaturii române contemporane* (2006; Storia della letteratura rumena contemporanea) di Ioan Holban che in compenso dedica allo scrittore un capitolo nel suo volume *Proza română contemporană* (2008; La prosa rumena contemporanea). Holban prende in considerazione solo i libri pubblicati prima del 1989, sottolineandone l'unità tematica, che rappresenta, in essenza, «absurdul, claustrarea și viața ca spectacol»⁷ (l'assurdo, l'isolamento e la vita come spettacolo). Un genere rappresentativo di Popa (e abbastanza poco frequentato dagli scrittori rumeni, direi) è l'utopia satirica. In questa categoria si iscrive la novella

³ C.A. Mihăilescu, *left flap* al volume D.R. Popa, *Lady V. and Other Stories*, Spuyten Duyvil, New York 2007.

⁴ A. Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1941-2000* (Storia della letteratura rumena contemporanea, 1941-2000), Editura Mașina de scris, București 2005, p. 1117.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ I. Holban, *Proza română contemporană* (La prosa rumena contemporanea), vol. 2, Achi Books, Iași 2008, p. 248.

Fisura, che scivola dall'utopia nella distopia costruendo una realtà doppia, ambivalente. Un'altra osservazione, che si può applicare anche alle opere del decennio 1990-2000, riguarda l'inclinazione onirica dello scrittore.

Lo storico letterario Marian Popa, più attento alla letteratura dell'esilio rumeno, date le sue vicende biografiche, lo cita nel capitolo «Invers: români în minoritate» (Viceversa: rumeni in minorità) di *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (2009; Storia della letteratura rumena dall'oggi al domani).

La 'minorità' letteraria qui non ha il senso dato al termine da Deleuze e Guattari in *Kafka: pour une littérature mineure* (1989) – sebbene sarebbe stato molto più adatto alla situazione dello scrittore, che vive a New York, lavora in un ambito distante dalle lettere, e scrive in rumeno. (D'altro canto, Marian Popa qui parla anche di 'extraterritorializzazione', sempre senza citare i due teorici francesi). Sebbene la nuova edizione riveduta della *Storia* di Marian Popa sia stata pubblicata nel 2009, la voce dedicata a D.R. Popa non è aggiornata. Il commento ai volumi di prosa degli anni Ottanta – *Calătoria* e *Fisura* – ne circoscrive le note dominanti, secondo l'antica tradizione impressionista: «[...] hiperlivrești prin subiectele ingenioase și prin modul de conducere a logicii ideilor, decisive fiind alegoricul, fantasticul de graniță, umorul fin și, când e cazul, satira»⁸ (... iperlibreschi per i soggetti ingegnosi e per il modo di procedere della logica delle idee, essendo decisivi l'allegorico, il fantastico di confine, l'umorismo sottile e, quando è il caso, la satira). Queste reticenze dei critici e degli storici letterari rumeni sono in parte comprensibili. L'universo delle opere di Dumitru Radu Popa è senza dubbio un universo insolito, che sfida le consuetudini di ricezione dell'ambiente culturale rumeno. I racconti e il romanzo che prenderò in esame nelle pagine che seguono (i racconti del volume *Lady V.* e il romanzo *Sabrina și alte suspiciuni*) sono organizzati, con poche eccezioni, intorno a due mondi: quello rumeno e quello americano. Questa articolazione si può seguire su molti livelli: da quello tematico e della struttura epica d'insieme, fino al livello della costruzione identitaria dei personaggi (fra i quali rientra anche il personaggio-narratore che recupera, in alcuni casi, elementi biografici dell'autore) e finanche del linguaggio. Ciò che mi interessa in particolare è la doppia figura dell'*identità* e dell'*alterità*, che questi testi sviluppano in modo straordinario dal punto di vista letterario. Fatto importante, esiste una stretta relazione fra l'universo finzionale delle prose d'esordio e quello dei volumi successivi al 1990. Le linee di forza della scrittura – la collocazione tematica ambivalente, la predilezione per un fantastico di tipo occulto, l'umorismo malinconico, il libresco esplosivo che sembra insinuarsi in modo verosimile nella «realtà» –, rendevano peculiari, sebbene in maniera più timida, anche i racconti degli anni Ottanta; queste linee di forza saranno molto più pregnanti nei volumi 'americani', sfruttando con maestria e senza complessi (frequenti in altri casi di scrittori esiliati in una 'grande' cultura) la situazione problematica dell'ibridazione culturale.

⁸ M. Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (2001; Storia della letteratura rumena dall'oggi al domani), vol. 2, Editura Semne, București 2009, p. 820.

Un rapido inventario dei soggetti affrontati nei racconti che compongono il volume *Lady V.*, sottotitolato *Proze româno-americane* (Prose rumeno-americane) è tale da disorientare il lettore alla ricerca di simmetrie e strutture coerenti. Il primo e l'ultimo racconto (*Lady V., O zi nefastă din viața lui Abraham Van Beyeren*) sono fantasie intorno a temi del mondo della pittura su cui ricamano a partire da una rigorosa documentazione storica e artistica. *Lady V.* è, in certa misura, una descrizione-commento di alcuni capolavori di James Whistler (1834-1903), il grande pittore di origine americana stabilitosi in Inghilterra. *O zi nefastă...* racconta un'avventura di impianto politico-fantastico vissuta come eroe da Van Beyeren (o Beijeren), pittore barocco olandese del XVII secolo, specializzato in nature morte. *Panic Syndrome!* commenta (con irresistibile umorismo) una serie di sedute psicanalitiche. *Din povestirile unui frizer* (Dai racconti di un barbiere), *La Revoluția Română* e *Mi s-a părut, cu parenteze...*, che si svolgono nei quartieri newyorkesi frequentati dalla diaspora rumena e sono popolate da personaggi comuni, sono più legate fra loro e danno vita a un'atmosfera bizzarra, carnevalesca e plurilingue, che sarebbe piaciuta a Bachtin.

Il medesimo miscuglio sconcertante si ritrova anche nel romanzo *Sabrina și alte suspiciuni*. Il racconto combina tre fili narrativi e due spazi, quello rumeno e quello americano. Una coppia americana di mezza età parte per un viaggio anniversario; ognuno dei due ingaggia un killer (un ex affiliato della Securitate ceaușista riciclato) per incassare in tal modo il milione di dollari dell'assicurazione sulla vita dell'altro. Secondo la consolidata tradizione postmodernista, il racconto dei due americani, Bob e Meg, funziona come una cornice imperfetta per gli altri due racconti, poiché, durante il viaggio, Meg legge proprio il libro che anche noi abbiamo davanti, *Sabrina...* Un altro filo dell'intrigo segue le avventure dei due killer rumeni, che si trovano negli Stati Uniti in missione ufficiale; qui si ricordano altri racconti che hanno come eroi (di farsa/commedia) personaggi familiari per il lettore di Dumitru Radu Popa. Infine, la narrazione centrale è quella di Sabrina, una ragazza bella e intelligente che approda dallo psicanalista dopo una serie di infelici relazioni sentimentali. Sabrina cerca di riconquistare il suo grande amore, Vlad, un giovane di origine rumena con cui alla fine riesce a rimettersi insieme in modo misterioso e piuttosto occulto.

Una delle costellazioni tematiche preferite dallo scrittore è quella della rappresentazione – più precisamente, quello dell'ambiguità della rappresentazione e della fascinazione prospettata dall'universo dell'interpretazione. In molti racconti, esiste un narratore dietro al quale si presagisce una tematizzazione dell'autore. Questi sembra scrivere mentre vive le esperienze descritte, e la simultaneità di queste due serie, della scrittura e della vita, innesca effetti a volte comici, altre volte fantastici. Di seguito, alcuni esempi. *O zi nefastă...* si chiude con l'immagine dell'autore, coinvolto in una serie di avvenimenti fra il cospirativo e l'occulto, che si dà da fare per portare a termine il suo libro e mandare il manoscritto in Romania «înainte ca nu se știe ce alte întâmplări să lungească povestea asta la nesfârșit!»⁹ (prima che chissà quali altri eventi prolunghino questo racconto

⁹ D.R. Popa, *Lady V.*, Curtea Veche, București 2006, p. 336.

all'infinito!); il contrappunto autoironico dell'epilogo 'addomestica' in maniera felice un intrigo fino a questo punto piuttosto forzato in quanto a credibilità. In *Lady V.* siamo di fronte a una specie di *remake* del celebre romanzo di Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891), al quale il racconto d'altro canto rimanda in modo esplicito: «Orice portret pictat cu adevărată simțire e un portret al artistului, scrie Oscar Wilde, nu unul al modelului pe care îl are în față»¹⁰ (Qualsiasi ritratto dipinto con autentica sensibilità è un ritratto dell'artista, scrive Oscar Wilde, non quello del modello che egli ha di fronte). Al pari di Dorian Gray, il circuito fra realtà e arte è fluido, senza confini chiari. Il personaggio principale, Lady V., entra nei quadri di Whistler – tema esplorato da Popa anche nel racconto *Tabloul* (Il quadro) del volume *Călătoria*. Al medesimo universo della rappresentazione appartiene l'ossessione per l'idealità, visibile nell'identificazione del personaggio Lady V. con la signora Leyland, il modello di Whistler. Lady V. è di fatto un archetipo attraverso il quale l'autore contrappone all'identità impura del soggetto 'reale' un'ideale artistico non sottomesso al trascorrere del tempo. Un'analoga identificazione si incontra nella novella *Alegerea* (La scelta), dove la misteriosa Anna/Amly incarna la *Primavera* del Botticelli.

La relazione ambigua fra arte e realtà è organizzata per simmetria con un'altra rete tematica, quella del passato macchiato e della difficile ricerca di un nuovo inizio. In chiave comica, ritroviamo questa struttura tematica in *Panic Syndrome!*, *La Revoluția Română*, *Mi s-a părut, cu paranteze...* e nel racconto *Marele K* (Il grande K), lo psicanalista di Sabrina. Il bisogno di compensare una vena tragica scuote i personaggi di *Alegerea*, *O zi nefastă...*, *Din povestirile unui frizer*. Salta agli occhi, in tutte queste situazioni, l'intertexto bulgakoviano (*Il maestro e Margherita*), con la commistione tragico-burlesca che caratterizza le avventure moscovite della schiera dei demoni.

Ritornando alla dimensione ermeneutica tematizzata dalle prose di D.R. Popa, va notata la tecnica di 'imbastitura' dei racconti, che finiscono per formare una sorta di scrittura infinita. I testi del volume *Lady V.*, come anche i fili dell'intrigo di *Sabrina...*, sono legati da specifici segni/topoi/simboli, ai quali spesso è attribuita una funzione ironica (in questo modo lo scrittore sembra rifiutare il 'compito' modernista di traghettare il testo verso la significazione). Ad esempio, la lavanderia degli immigrati greci di New York, luogo frequentato con passione isterica da diversi personaggi, si chiama Khatarsis. Ci sarebbe poi First American Diagnostic Center, il losco ambulatorio di un geniale medico di origine rumena, situato «da qualche parte nel Queens». O la ripetuta apparizione del grasso pesce strabico, simbolo malefico che scuote l'immaginario dell'autore-narratore.

Simili luoghi o segni hanno il ruolo di nodi narrativi che agglutinano spazi e temporalità differenti. Ad esempio, dietro lo scenario newyorkese 'reale', rappresentato con competente tecnica realista, sta in agguato lo spazio oscuro del sogno, del mito, dell'arte o della magia. A volte, questo secondo spazio-fantasma

¹⁰ *Ibidem*.

acquista colori più precisi: ad esempio, la chiesa rumena portata in spalle dal mitico Vescovo, dove Sabrina ritrova finalmente la pace; o *The Peacock Room*, il capolavoro di Whistler come decoratore, rifugio per la fragile Lady V. In *Alegerea* ci imbattiamo in una esplicitazione dell'organizzazione nodale, esposta da un personaggio con la funzione di *raisonneur* (sebbene in chiave ermeneutica occulta, non razionalista):

toate acestea, dragul meu, se desfășoară independent de noi, în spații și timpuri paralele, care numai uneori se suprapun unele peste altele, suspendând clipă și loc, ca într-un fel de punct nodal, dacă înțelegi ce vreau să spun. Iar la intersecția acestor puncte nodale, veritabile cutremure pentru conștiință, ne tremzim dintr-odată ca identități.¹¹

tutte queste cose, mio caro, accadono indipendentemente da noi, in spazi e tempi paralleli, che solo a volte si sovrappongono gli uni agli altri, sospendendo istante e luogo, come in una sorta di punto nodale, se capisci quello che voglio dire. E all'intersezione di questi punti nodali, autentici terremoti per la coscienza, ci ritroviamo d'un tratto come identità.

L'atmosfera costruita da queste prose per metà fantastiche spazia in modo allucinante dalla precisione della descrizione all'inconsistenza della sensazione. Ad esempio, il tipo del *perdente*, che riesce molto bene a D.R. Popa. Ecco il venditore di sogni Dragomir Ilie, rifugiato rumeno a New York:

Vreamea, Dragomir Ilie și-o trecea cu mici furțișaguri, găinării mărunte, n-avea curaj, nici inteligență ca să dea o adevărată *lovitură*. [...] Furțișagurile le numea 'lucrări', așa încât atunci când lipsea mai multă vreme, sau nu tăia frunza la câini în părculețul din Ridgewood, oricine l-ar fi căutat acasă – o cameră închiriată într-o clădire-vagon cam părăginită și plină de gândaci, undeva pe lângă Palmetto Street – afla de la găzdoaia lui de origine sârbă cum că 'Domnul Dragomir Ilie e plecat la lucrări'. Când tăia frunza la câini, bârfea, de cele mai multe ori, sau îi înjura pe americani, fumând în neștire și dând lecții tuturor...¹²

Il suo tempo, Dragomir Ilie lo passava fra piccoli furtarelli, truffe di poco conto, non aveva il coraggio, né l'intelligenza per fare il vero *colpo grosso*. [...] I furtarelli li chiamava «faccende», sicché quando non si faceva vedere per molto tempo, o non ciondolava nel piccolo parco di Ridgewood, chiunque lo avesse cercato a casa – una camera in affitto in un edificio-vagone piuttosto malridotto e pieno di scarafaggi, da qualche parte nei pressi di Palmetto Street sarebbe venuto a sapere dalla sua affittacamere di origine serba che «il signor Dragomir Ilie è uscito per delle faccende». Quando ciondolava, il più delle volte, spettegolava o insultava gli americani, fumando senza tregua e impartendo lezioni a tutti...

¹¹ Ivi, p. 161.

¹² Ivi, pp. 86-87.

Quando gli viene l'idea di vendere sogni, Dragomir Ilie riesce in breve tempo a impersonare 'the American dream', secondo una logica del sensazionale verosimilmente tipico del Nuovo Mondo. Da vagabondo a star pop, senza le pseudo-motivazioni del realismo classico nello stile di Balzac o Dickens, ma approfittando della sfasatura fra due mentalità e accostando banalità e spettacolare in un ritmo vertiginoso:

prețul consultațiilor lui se înzecise, ceea ce i-a permis să închirieze o limuzină cu șofer, din care se dădea jos numai când era absolută nevoie, purtând mai întotdeauna un costum alb *Beau Brummell*, cu o cravată cadrilată, țipătoare, oribilă, și ochelari negri, de soare, supradimensionați.¹³

il prezzo delle sue consultazioni si era decuplicato, il che gli aveva consentito di affittare una limousine con l'autista, dalla quale scendeva solo quando era strettamente necessario, indossando quasi sempre un completo bianco *Beau Brummell*, con una cravatta a scacchi, appariscente, orribile, e occhiali scuri, da sole, fuori misura.

Questo quadro esistenziale ibrido in molti casi produce un effetto di vertigine, sperimentato dal paziente di *Panic Syndrome!*, da Sabrina nel romanzo omonimo, dai clienti della bettola di Bilă dei racconti ambientati nella comunità rumena di New York. Ecco Lady V., l'estimatrice di dipinti:

putea să pășească firesc, cu cea mai mare ușurință, în tablou, fără ca asta să strice nimic din armonia picturii și, de altfel, ceda uneori acestei dorințe, constatând că nimic extraordinar nu se întâmpla, decât poate faptul că, pentru câteva secunde, se simțea deopotrivă privitorul și cel privit în acel tablou... Era ca un fel de suspendare, a cărei durată și intensitate nu le putea niciodată bănuși.¹⁴

poteva girovagare in modo naturale, con la più grande leggerezza, nel quadro, senza che questa cosa mettesse a repentaglio l'armonia del dipinto e, d'altro canto, talvolta cedeva a questo desiderio, dopo aver constatato che non accadeva niente di straordinario, se non il fatto che, per alcuni secondi, si sentiva allo stesso tempo l'osservatore e l'osservato in quel quadro... Era come una sorta di sospensione, la cui durata e intensità non potevano mai essere previste.

Un jetlag permanente, che i narratori dei racconti di frequente definiscono, con ironia dissimulata, «crisi di i(n)dentità». L'ha sottolineato anche il critico Dan Cristea, che nella prefazione a *Panic Syndrome!* afferma:

¹³ Ivi, p. 88.

¹⁴ Ivi, p. 13.

Este evident la protagoniștii lui Dumitru Radu Popa sentimentul traversării unei crize de identitate, al trăirii în planuri duble și al apartenenței la lumi paralele. Un “aici” și un “acolo”, un “trecut” și un “prezent”, semnificând diferențe, dar și simultaneități de timp și spațiu, de istorie și cultură, de mentalitate și comportament lingvistic, se reflectă reciproc...¹⁵

Nei protagonisti di Dumitru Radu Popa è evidente il sentimento di attraversare una crisi di identità, il sentimento di un'esistenza su doppi livelli e dell'appartenenza a mondi paralleli. Un 'qui' e un 'là', un 'passato' e un 'presente', che significano differenze, ma anche simultaneità di tempo e spazio, di storia e cultura, di mentalità e comportamento linguistico, si riflettono reciprocamente.

D.R. Popa si accosta al tema dell'identità, tanto banalizzato nel postmodernismo, con umorismo e distacco – ciò che non esclude, talvolta, il tono malinconico. Il tema è trattato in modo assai serio nella novella *Alegerea*, dove il giudice Blair deve porre rimedio, nella Corte Suprema degli Stati Uniti, alla fine del XX secolo, a una ingiustizia causata da un suo antenato, Lord Ian Blair, nel 1692. Allo stesso modo, in *Lady V.*, la ricerca dell'unità dell'io assume accenti dolorosi, sia per Whistler, che per la sua amata predestinata, sebbene non contemporanea, Lady V.

Altri racconti insistono, viceversa, sugli effetti comici o ludico-intertestuali dell'identità come tema narrativo. In *La Revoluția Română* il tema dell'identità assume una coloritura allegra grazie all'effetto di contrasto fra l'importanza di un momento storico fondamentale (la Rivoluzione del dicembre 1989, ricostruita però da New York) e i preparativi per il Natale della famiglia rumeno-americana meno coinvolta dagli avvenimenti dei loro connazionali bucarestini:

A doua zi, în ciuda imperative-lor momentului..., trebuie să recunosc că nu m-am mai dus să fac Revoluție. Am fost obligat să o urmăresc de acasă, căci sarmalele și celelalte bucate ale Crăciunului – caltaboșii, mă rog, sângetele și *leberwurst*-ul, piftia care se cade a fi fiartă vreme îndelungată, la foc mic ca să 'se prindă', cârnații de la unguri, toba și șunca de la cehii din Astoria, lângă curățătoria grecilor pe nume *Katharsis* –, toate solicitau atenția mea nemijlocită.¹⁶

L'indomani, nonostante gli imperativi del momento..., devo riconoscere che non sono più andato a fare la Rivoluzione. Sono stato costretto a seguirla da casa, poiché gli involtini di verza e le altre pietanze natalizie – le salsicette di fegato di maiale e riso, e poi, le salsicette speziate di sanguinaccio e i *leberwurst*, la gelatina di maiale che richiede una cottura molto lunga, a fuoco basso perché «si rapprenda», le salsicce dagli ungheresi, la coppa e il prosciutto dai cehi dell'Astoria, accanto alla lavanderia dei greci chiamata *Katharsis*, tutte queste cose richiedevano la mia personale attenzione.

¹⁵ D. Cristea, *Prefață*, in D.R. Popa, *Panic Syndrome!*, Editura Univers, București 1997, p. 5.

¹⁶ D.R. Popa, *Lady V.*, cit., pp. 190-191.

La rincorsa alla sensazione di appartenenza nazionale, simulata qui attraverso 'ingredienti' concreti dello spazio centro-orientale europeo, distrugge l'atmosfera di grandezza e eroismo accettata, in ogni caso, con difficoltà. Nello stesso registro, l'identità culturale americana – insufficientemente precisata, secondo gli standard europei – è fatta oggetto di una sottile ironia all'inizio del romanzo *Sabrina*, che si svolge nella sua parte realistica nel continente nord-americano:

Când pleci dinspre Texas spre Los Angeles, indiferent ce cale ai alege, vei trece prin localități precum Madrid, Lisabona, Barcelona-Vest și Barcelona-Sud, Mallorca, Valladolid, Havana, dar și Paris, Neapole sau Bogota, ba mai e și o Copenhaga cine știe cum rătăcită pe-acolo, iar mai că-tre vest, un Nürnberg lângă Sidney, uite-așa: ca și cum geografia ar fi doar un mare și îngăduitor teritoriu al întâmplării, o utopie, o sumă entropică de nume...¹⁷

Quando si parte dal Texas verso Los Angeles, non importa quale strada si prenda, si passerà per località come Madrid, Lisbona, Barcellona Ovest e Barcellona Sud, Maiorca, Valladolid, L'Avana, ma anche Parigi, Napoli o Bogotà, anzi c'è pure una Copenahen chissà come smarritasi da quelle parti, mentre più a occidente, una Norimberga accanto a Sidney, proprio così: come se la geografia fosse soltanto un grande e indulgente territorio del caso, un'utopia, una somma entropica di nomi...

Mentre sulla costa orientale, questa finzionalizzazione della geografia assume anche una dimensione storica, grazie a località che prendono il nome di Sparta, Nivive, Bethlehem. Sempre in *Sabrina*, la sospettosità dei personaggi (gli americani Bob e Meg) spezza la barriera ontologica del testo per chiarire l'identità dell'autore del loro racconto e della lingua nella quale scrive (rumeno? russo? ungherese?).

Ma la spettacolarità di questa formula letteraria appare molto più palese a livello dello stile, che si costruisce secondo la definizione data da Barthes di testualità, come «un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture»¹⁸. La tecnica combina i dialoghi briosi e serrati con la narrazione in prima persona, fondata sull'autenticità della voce e dell'esperienza autoriale (senza arrivare tuttavia alla soglia dell'autofinzione). I dialoghi scivolano a volte nell'assurdo, attraverso la giustapposizione delle lingue e dei soggetti dai registri diversi. Ecco un'abituale conversazione nella sala d'attesa dell'ambulatorio medico rumeno-americano di Queens all'interno di *Mi s-a părut, cu parenteze...*:

¹⁷ D.R. Popa, *Sabrina și alte suspiciuni*, Polirom, București 2004, p. 16.

¹⁸ Roland Barthes, *Oeuvres complètes 1968-1971. Livres, textes, entretiens*, Seuil, Paris 2002, p. 44.

- Of, of, ce mai mor oamenii în
ziua de azi!...

- Care? ăla de mai adineauri, să
nu zici...

- Mort, n-auzi, cu lovituri la
cap!... e teribil!

- Ei nu, că mă duc să mai trag
un sirop de tuse, numai așa, la
emoție!

- Păi și chinezii ăștia, că ne-au
năpădit pe-aici!

- Ce ierea cartierul ăsta înain-
te... și ce-am ajuns!...

- *Que passa? Que passa?*

*Ai! Boje moi, Boje moi!*¹⁹

- Ohi, ohi, quanto muore la gente
al giorno d'oggi!...

- Chi? quello di poco fa, non me
lo dire...

- Morto, non hai sentito, per dei
colpi in testa!... è terribile!

- Beh no, meglio che vado a farmi
un sorso di sciroppo per la tosse,
tanto così, per l'emozione!

- Eppoi anche 'sti cinesi, che ci
hanno invaso da tutte le parti!

- Cos'era 'sto quartiere prima... e
come siamo ridotti!

- *Que passa? Que passa?*

- Ai! Boje moi, Boje moi!

Il miscuglio etnico e linguistico sembra giustificare il missaggio stilistico, evidente fin dai primi volumi di D.R. Popa. Quello che però, negli anni Ottanta, dipendeva da una maniera letteraria di tipo libresco, che si fondeva sulla tecnica e sugli artifici narrativi, adesso, nelle opere rumeno-americane, acquista una forte coloritura realistica, nel senso di realizzazione di tradizioni retoriche diverse (classica, romantica, e così via). Lo scrittore converte l'«angoscia dell'influenza» in un motivo assunto in modo giocoso, mentre talvolta i personaggi e le situazioni narrative sembrano avatar di illustri predecessori, senza che tale ripetizione ne diminuisca la consistenza e la forza di convincimento. Il modo più adeguato di descrivere il linguaggio dei racconti di D.R. Popa è quello di ricorrere al concetto di *dialogismo* del teorico russo Mihail Bachtin. Con una differenza però, poiché Bachtin usava il termine nel senso di marca stilistica del genere romanzesco in quanto rappresentazione del sociale in un determinato momento storico, mentre, nel caso dello scrittore rumeno, il dialogismo rimanda a molteplici livelli contestuali: l'identità ibrida dell'autore, lo scenario a mosaico dei racconti, l'esitazione postmodernista fra i diversi strati della tradizione letteraria.

Ecco un esempio dal racconto *La Revoluția Română*, che si presenta come ode tragica e grottesca innalzata al momento di svolta storica rappresentata dal dicembre 1989:

Multe datorii nu ne plătim
față de Patrie într-o viață
de om... Tot așa și eu: dar
una, tot o voi plăti! Evoca-
rea mării Revoluții Române,

Non che paghiamo molti dei nostri de-
biti alla Patria durante la nostra vita...
Allo stesso modo anch'io: ma uno,
comunque lo pagherò! L'evocazione
della grande Rivoluzione Rumena,

¹⁹ D.R. Popa, *Lady V.*, cit., pp. 275-276.

cum s-a văzut ea de la New York, la zeci de mii de poște depărtare de locurile unde oamenii muureau, fugeau, trăgeau cu petarde sau gloanțe adevărate, erau masacrați sau masacrau, într-o confuzie generală plătită și uneltită pesemne de aceiași căței de casă care îl inventaseră pe Dictator, se guduraseră la picioarele lui și ale odioasei sale 'tovarășe de viață', și care poate că și astăzi încă... Dar, Doamne, iartă-mă, ce îndrug eu aici? Politica nu-i treaba mea și dacă, de astă dată, îmi ies din făgașul obișnuit al scrisului, e numai pentru a-mi aduce obolul acelei clipe istorice pe care, pe de o parte, am trăit-o cu toată fervoarea patriotică de care eram în stare – numai că, pe de altă parte, negreșit trebuie să precizez: la atâtea leghe depărtare, încât contururile adevărate a ceea ce va fi fost se ștergeau și, odată cu ele, se pierdea oarecum și sensul întregii întâmplări – cât va fi fost!²⁰

come si è vista da New York, a più di diecimila miglia lontano dai luoghi dove la gente moriva, fuggiva, sparava con petardi e pallottole vere, era massacrata o massacrava, in una confusione generale pagata e architettata come pare dagli stessi cani fedeli che avevano inventato il Dittatore, scodinzolandolo ai suoi piedi e a quelli della sua odiosa «compagna di vita», e che forse ancora oggi... Ma, Signore perdonami, che vado blaterando? La politica non è affar mio e se, questa volta, esco dal mio abituale solco della scrittura, è solo per portare il mio obolo a quell'istante storico che, per un verso, ho vissuto con tutto il fervore patriottico di cui ero capace – solo che, per un altro verso, devo per forza precisare: a così tante leghe di distanza, sicché i veri contorni di ciò che sarà stato si cancellavano e, assieme a loro, si perdeva in qualche modo anche il senso di tutto l'evento – se mai ne ha avuto uno!

Ciò che capisce il lettore rumeno di questa lunga frase si presenta come un discorso pluristratificato che mette insieme scrittori classici come Alexandru Odobescu (1834-1895) e Ion Luca Caragiale (1852-1912), conditi con un pizzico di ironia romantica, al quale si aggiunge ironicamente un sottile aroma di nostalgia.

Il comico e il grottesco, ma anche un impalpabile fantastico (nella linea di Mircea Eliade), che si ferma incerto sulla soglia del miracoloso, sono gli ingredienti principali di questo menu *fusion*. Una ricetta che è ben padroneggiata da scrittori postmoderni di fama internazionale come Italo Calvino, Orhan Pamuk o Dai Sijie – tutti narratori di storie locali per un pubblico ampio e diversificato. Nel caso di Dumitru Radu Popa, il livello intertestuale è talmente rumeno (anche se troviamo di frequente tracce di Baudelaire, Gogol, Proust, Kafka, Robbe-Grillet, Bulgakov, Borges e altri), che lo spazio della lettura rimane in buona parte appannaggio dei parlanti nativi rumeni e dei traduttori di letteratura rumena.

²⁰ Ivi, p. 177.

Riferimenti bibliografici

- Bachtin M.M., *Voprosy literatury i estetiki*, Chudoz'estvenaja Literatura, Moskva 1975. Trad. rom. de Nicolae Iliescu, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București 1982. Trad. it. di Clara Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.
- Barthes Roland, *Oeuvres complètes 1968-1971. Livres, textes, entretiens*, Seuil, Paris 2002.
- Cristea Dan, *Prefață*, in D.R. Popa, *Panic Syndrome!*, Editura Univers, București 1997, pp. 5-8.
- Cristea-Enache Daniel, *The American Dream*, in Id., *Concert de deschidere* (Concerto di apertura), LiterNet 2004; <<http://editura.liternet.ro/carte/96/Daniel-Cristea-Enache/Concert-de-deschidere.html>> (06/2015).
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kafka: pour une littérature mineure*, Minuit, Paris 1989.
- Diaconu M.A., *Dumitru Radu Popa și morfologia aparenței* (Dumitru Radu Popa e la morfologia dell'apparenza), «Convorbiri literare», 1, 2006 <<http://convorbiri-literare.dntis.ro/DIACONUian6.htm>> (06/2015).
- Eliot T.S., *Tradition and the Individual Talent* (1919), «Perspecta», 19, 1982, pp. 36-42; <http://www.jstor.org/stable/1567048?seq=1#page_scan_tab_contents> (06/2015).
- Holban Ioan, *Istoria literaturii române contemporane* (Storia della letteratura rumena contemporanea), voll. 1-3, Tipografia Moldova, Iași 2006.
- , *Proza română contemporană* (La prosa rumena contemporanea), vol. 2, Achi Books, Iași 2008.
- Manolescu Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* (Storia critica della letteratura rumena. 5 secoli di letteratura), Editura Paralela 45, Pitești 2008.
- Micu Dumitru, *Istoria literaturii române: de la creația populară la postmodernism (1994-1997)* (Storia della letteratura rumena: dalla creazione popolare al postmodernismo), Saeculum, București 2000.
- Mihăilescu C.A., *left flap*, in D.R. Popa, *Lady V. and Other Stories*, Spuyten Duyvil, New York 2007.
- Popa D.R., *Călătoria* (Il viaggio), Albatros, București 1982.
- , *Fisura* (La breccia), Cartea Românească, București 1985.
- , *Panic Syndrome!*, Editura Univers, Bucaresti 1997.
- , *Închide ochii!* (Chiudi gli occhi!), Editura Univers, Bucaresti 1998.
- , *Traversând Washington Square*, Editura Cartea Romaneasca, Bucaresti 1999.
- , *La Revoluția Română* (Alla Rivoluzione Rumena), Editura Cartea Romaneasca, Bucaresti 2001.
- , *Sabrina și alte suspiciuni* (Sabrina e altri sospetti), Polirom, București 2004.
- , *Skenzemon!*, Curtea Veche, București 2005.
- , *Lady V.*, Curtea Veche, București 2006.
- Popa Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (2001; Storia della letteratura rumena dall'oggi al domani), vol. 2, Editura Semne, București 2009.
- , *Istoria literaturii române contemporane, 1941-2000* (Storia della letteratura rumena contemporanea), Editura Mașina de scris, București 2005.

Dalle oscillazioni neurali verso i costituenti del linguaggio*

1. Introduzione

Il presente lavoro si pone come una riflessione relativa alla questione legata alla segmentazione del linguaggio articolato, ovvero come sia possibile dal flusso continuo del parlato identificare in esso quelle unità discrete che costituiscono la base della struttura linguistica. In questa sede intendo adottare un approccio che guardi all'argomento attraverso la prospettiva filogenetica del linguaggio, tenendo sullo sfondo l'affascinante 'guida per linguisti' che Bickerton¹ ha pensato come mappa per gli studiosi di scienze del linguaggio che intendono avventurarsi nel campo dell'evoluzione del linguaggio. Lo studioso presenta tale contributo per consentire di orientarsi sia tra i contributi provenienti dai più differenti ambiti di ricerca – archeologia, paleoantropologia, neurofisiologia, psicologia, modellistica computerizzata, filosofia tra le altre – sia tra i differenti paradigmi linguistici. In questa occasione fornirò delle note aggiuntive alla citata guida, partendo da alcuni punti presenti in essa per dare voce a prospettive alternative sulla medesima tematica, soffermandomi, in particolare, sulle suggestioni derivanti dallo studio delle oscillazioni neurali² uditive.

2. La Guida di Bickerton

Bickerton ritiene che la capacità simbolica e la sintassi siano le uniche novità evolutive rispetto agli altri sistemi di comunicazione, benché la possibile

* Questo articolo è il risultato del Progetto "Linguaggio e comunicazione: sviluppo regolare ed atipico. Progetto formativo per gli insegnanti della Scuola primaria", pratica n. 2014.0317, della Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia. Si ringrazia l'ente per la sponsorizzazione.

¹ D. Bickerton, *Language Evolution: A Brief Guide for Linguists*, «Lingua», 117, 2007, pp. 510-526.

² Per Giraud e Poeppel, attraverso le oscillazioni neurali, neuroni diversi e indipendenti agiscono come un sistema unificato: gruppi di neuroni fisicamente distanti si coordinano sintonizzandosi in modo coordinato su determinate frequenze (A.-L. Giraud, D. Poeppel, *Cortical Oscillations and Speech Processing: Emerging Computational Principles and Operations*, «Nature Neuroscience», 15, 2012, pp. 511-517).

origine comune sia ancora tema di dibattito sia sul piano della coerenza cronologica sia su quello delle cause che ne hanno determinato la comparsa. La strutturazione linguistica e le unità simboliche potrebbero essere state generate sotto differenti tipologie di pressione selettiva, in quanto esse richiederebbero un contributo differente da parte del sistema nervoso centrale umano. Sempre secondo Bickerton, mentre la grammatica farebbe parte del corredo biologico umano, la capacità simbolica non richiederebbe tale preconditione in quanto la possibilità combinatoria non sarebbe da attribuire a vincoli genetici, ma bensì determinata dall'apprendimento culturale: «Symbolic units were culturally based from the start and can be added to any language without difficulty and without limit, while grammatical structures, being biologically based, cannot be added, changed or deleted»³. Invece, alla base della capacità simbolica vi sarebbe il protolinguaggio, ovvero, per usare le parole di Mithen, «a succession of ever more complex communication systems used by the ancestors and relatives of modern humans»⁴, le cui manifestazioni iniziali si sarebbero verificate attraverso una modalità casuale, utilizzando qualunque meccanismo disponibile portatore di intenzionalità e di significato, suoni, segni, pantomime, per poi precisarsi solo in seguito e gradualmente entro la struttura vocalica. Di conseguenza, le altre specie animali che mancano di capacità simbolica discenderebbero da antenati che non hanno sviluppato forme di protolinguaggio.

Dunque, per Bickerton, nell'evoluzione vi sono state due fasi prima che il linguaggio umano emergesse. La prima è una fase protolinguistica in senso stretto, graduale, entro la quale il protolinguaggio, di tipo compositivo, si sarebbe generato dai sistemi di richiamo dei primati non umani fino a favorire la formazione di parole singole, collegabili tra loro in modo libero, arbitrario; anche se questa fase manca sia dello sviluppo di una grammatica sia di una rappresentazione fonologica, tuttavia vedrebbe il manifestarsi di una capacità simbolica quiescente: «It is important, however, to emphasize that symbolic units are probably latent in the conceptual structure of a variety of species, hence that their emergence as a communicative device probably did not involve any significant neurological or genetic change in our remote ancestors»⁵. Invece la seconda fase presenterebbe quegli sconvolgimenti catastrofici⁶ che avrebbero avuto come risultato quel salto evolutivo che avrebbe portato alla comparsa del linguaggio

³ D. Bickerton, *Language Evolution: A Brief Guide for Linguists*, cit., p. 515.

⁴ S. Mithen, *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body*, (2005), Harvard University Press, Harvard 2007, p. 3.

⁵ D. Bickerton, *Language Evolution: A Brief Guide for Linguists*, cit., p. 515.

⁶ Per approfondimenti relativi alla teoria delle catastrofi, si rimanda a René Thom (R. Thom, *Stabilité structurelle et morphogenèse: essai d'une théorie générale des modèles*, InterEditions, Paris 1977).

moderno, identificabile con l'apparizione della grammatica⁷. Al contrario, in tale proposta l'ipotesi di una continuità con i richiami dei primati soffre di diversi punti deboli, quali la mancanza di simbolicità di tali vocalizzi che, a differenza delle parole, avrebbero solo un valore deittico, non simbolico. Proprio le parole, inoltre, non sono determinate dalla genetica come i richiami, ma, essendo una combinazione arbitraria, metterebbero in gioco anche gli aspetti di una convenzione culturale. I richiami, inoltre, sono semanticamente equivalenti a un enunciato e non hanno valore predicativo, in quanto essi farebbero riferimento ad una semantica emotiva e non referenziale. Bickerton, invece, identifica la creatività del linguaggio nella possibilità di produrre strutture nucleari. Tale discontinuità riguarderebbe anche il livello fonologico, in quanto la fonologia intesa come parte della conoscenza linguistica del parlante sarebbe comparsa nella sua forma definitiva solo dopo e grazie all'apparizione della sintassi.

[...] the "Singing Ape" hypothesis involves assuming that language began with meaningless sounds and that meaningful units were subsequently factored out of them. Several of the (to my mind, insurmountable) problems that this assumption raises are dealt with in subsequent sections. Moreover, as soon as we start thinking in evolutionary terms, we have to start thinking why any development would have been selected for, and what would have selected for it. It is easy to see how increasing numbers of words and/or increasing ability to combine these words into longer and more complex sentences would have forcefully selected for improvements in the vocal organs and increasing complexity in the categorization of sounds. It is hard to see how any developments in the sound system would have selected for more words or longer sentences, and equally hard to see what, in the absence of more things to say, would have selected for a more advanced phonology. Accordingly, phonology is most likely a secondary phenomenon whose evolution depended crucially on the evolution of symbols and syntax.⁸

2.1 Carstairs-McCarthy

In tale prospettiva, diviene pertanto insostenibile anche il modello di Carstairs-McCarthy⁹, per il quale la struttura gerarchica della sillaba sarebbe servita come modello per la struttura sintattica, secondo le seguenti corrispondenze: il verbo come nucleo, il soggetto come attacco, e l'oggetto

⁷ D. Bickerton, *How Protolanguage Became Language*, in C. Knight, M. Studdert-Kennedy, J.R. Hurford (eds), *The Evolutionary Emergence of Language: Social Function and the Origins of Linguistic Form*, Cambridge UP, Cambridge 2000, pp. 264-284.

⁸ D. Bickerton, *Language Evolution: A Brief Guide for Linguists*, cit., p. 512. Bickerton si riferisce alle teorie evoluzionistiche presenti in Darwin (C. Darwin, *The Descent of Man and Selection In Relation To Sex*, Appleton and Co, New York 1871) e in Jespersen (O. Jespersen, *Language: Its Nature, Development and Origin*, G. Allen & Unwin, London 1922).

⁹ A. Carstairs, A. McCarthy, *The Origins of Complex Language: An Inquiry into the Evolutionary Beginnings of Sentences, Syllables and Truth*, OUP, Oxford 1999.

in posizione di coda. Tuttavia, oltre a osservare che tale teoria rende conto solo della struttura di quelle lingue il cui ordine dei costituenti è Soggetto-Verbo-Oggetto (SVO), Bickerton lamenta la mancanza di spiegazione «in terms of the necessary neurological changes» di come un elemento acustico possa servire da modello per un sistema strutturale formale e astratto, o «why this model rather than some other should have been selected for»¹⁰. Dal momento che l'assunto di base della teoria sintattica proposta da Carstairs-McCarthy è che al centro della sintassi vi sia l'ordine delle parole, il modello proposto non prende in considerazione le caratteristiche della ricorsività e del movimento.

Bickerton si dimostra critico anche nei confronti della teoria della duplice facoltà di linguaggio proposta da Chomsky, Hauser e Fitch: secondo questi ultimi, esisterebbero due livelli di strutturazione della facoltà di linguaggio, uno dei quali sarebbe la facoltà di linguaggio in senso stretto, corrispondente al solo sistema computazionale, che non sarebbe suscettibile di modificazione conseguente all'esercizio della sua funzione; incontro a tale destino al contrario andrebbe l'altro livello, la facoltà di linguaggio in senso lato, comprendente invece sia il sistema senso-motorio (suono), sia quello intenzionale-concettuale (significato). Assumendo tale divisione, gli autori trascurerebbero, secondo Bickerton, aspetti legati al rapporto tra forma e funzione dell'evoluzione della capacità di linguaggio – come il valore dell'exattamento quale contributo alla continuità filogenetica – che vengono trattati invece da Pinker e Jackendoff¹¹. Tuttavia, neppure in tal caso si arriverebbe ad una spiegazione esaustiva circa la comparsa della sintassi, in quanto:

A theory of the evolution of syntax has to account for both the inability of other species to acquire even the rudiments of it, and the apparent rapidity of its emergence suggested by the abrupt emergence of human creativity (if any alternative cause for this creativity is claimed, its role has to be clearly demonstrated, not merely stated). It seems likely, too, that there is some kind of connection between humans' extraordinary brain size and their possession of syntax.¹²

¹⁰ D. Bickerton, *Language Evolution: A Brief Guide For Linguists*, cit., p. 518.

¹¹ La polemica sulla natura della facoltà di linguaggio cui Bickerton fa riferimento, vede opporsi tra loro, a più riprese, da un lato Chomsky, Hauser e Fitch (M.D. Hauser et al., *The Language Faculty: What Is it, Who Has it, and How Did it Evolve?*, «Science», 298, 2002, pp. 1569-1579; W.T. Fitch et al., *The Evolution of the Language Faculty: Clarifications and Implications*, «Cognition», 97, 2005, pp. 179-210), dall'altro Jackendoff e Pinker (R. Jackendoff, S. Pinker, *The Nature of Language Faculty and its Implications for Evolution of Language (Reply to Fitch, Hauser and Chomsky)*, «Cognition», 97, 2005, pp. 211-225; S. Pinker, R. Jackendoff, *The Faculty of Language: What's Special About It?*, «Cognition», 95, 2005, pp. 201-236).

¹² D. Bickerton, *Language Evolution: A Brief Guide for Linguists*, cit., p. 519.

3. Tipi di protolinguaggio

Alla visione catastrofica di Bickerton fa da contraltare l'ipotesi del protolinguaggio olistico – proposta in prima istanza da Wray¹³ – che si sarebbe evoluto a partire dalle vocalizzazioni delle scimmie antropomorfe, e che, non essendo internamente segmentato, avrebbe contenuto messaggi globali, ovvero espressioni olistiche dotate di un significato specifico, sia emozionale che pragmatico, sulle quali sarebbe poi intervenuta la segmentazione in sottounità comunicative. La segmentazione potrebbe essere emersa dal riconoscimento di associazioni casuali tra i segmenti fonetici delle espressioni olistiche e gli oggetti o gli eventi cui potevano essere correlati; solo successivamente queste associazioni si sarebbero stabilizzate, per poi essere utilizzate in maniera referenziale per creare nuove espressioni di carattere compositazionale. Al contrario, per Tallerman¹⁴ e Bickerton non è plausibile che da enunciati di tipo olistico possano essere emerse associazioni casuali, mentre sembrerebbe più verosimile che il processo di segmentazione possa essere stato favorito da corrispondenze approssimative. Per Tallerman le espressioni olistiche non avrebbero potuto contenere sequenze fonetiche multiple potenzialmente separabili l'una dall'altra per via della loro brevità. Secondo Mithen, i richiami olistici emessi dalle scimmie supportano le ipotesi di Wray, in quanto le vocalizzazioni dei primi ominidi potrebbero essersi evolute e accresciute nel corso dei millenni, divenendo considerevolmente più lunghe e acquisendo una sempre maggiore specificità semantica. Dalla successiva segmentazione sarebbero poi derivati un lessico completo, una morfologia e una grammatica. Tale fenomeno si sarebbe potuto verificare gradualmente nel corso del tempo, attraverso la trasmissione dell'insieme di conoscenze accumulate, incrementate da ogni singola generazione di individui capaci di effettuare la segmentazione, i quali sarebbero potuti intervenire ulteriormente sia su quanto segmentato sia su ciò che restava del materiale precedentemente segmentato ma non regolarizzato, fino ad assegnare ad ogni segmento proprietà corrispondenti quali significato, funzione e distribuzione. La prospettiva gradualista riuscirebbe a dare una spiegazione del passaggio da un sistema di rumori/gesti mimetici e/o iconici a uno basato sull'arbitrarietà delle rappresentazioni fonetiche. È tuttavia possibile che il passaggio al linguaggio fonetico e la formazione delle parole siano due transizioni tra loro cronologicamente indipendenti: la rappresentazione arbitraria potrebbe essere stata non fonetica e successiva rispetto alla rappresentazione astratta (es:

¹³ A. Wray, *Protolanguage as a Holistic System for Social Interaction*, «Language and Communication», 18, 1998, pp. 47-67; A. Wray, G.W. Grace, *The Consequences of Talking to Strangers: Evolutionary Corollaries of Socio-Cultural Influences on Linguistic Form*, «Lingua», 117, 2007, pp. 543-578.

¹⁴ M. Tallerman (ed.), *Language Origins: Perspectives on Evolution*, OUP, Oxford 2005; M. Tallerman, *Did Our Ancestors Speak a Holistic Protolanguage?*, «Lingua», 117, 2007, pp. 579-604.

scimmie vervet, gorilla e bonobo riescono a utilizzare in una qualche misura simboli arbitrari, come dimostrato dal loro utilizzo del linguaggio umano). I suoni fonetici potrebbero dunque essere stati parte del sistema mimetico/iconico, come nel caso delle scimmie gelada¹⁵. Inoltre, affinché siano plausibili le scansioni temporali previste da questo approccio, le varie transizioni tendono ad essere forzatamente racchiuse in periodi ristretti e associati con altri eventi, come la seconda migrazione africana, l'esplosione culturale o la diffusione dell'agricoltura: con l'aumentare della velocità ipotizzata per la transizione linguistica si rende necessaria l'ipotesi di una singola mutazione genetica alla quale attribuire tale modificazione, mutazione che verrebbe supportata da un vantaggio selettivo abbastanza forte da manifestarsi poi in tutte le linee di discendenza.

Nel caso in cui la rappresentazione fonetica arbitraria si fosse sviluppata a partire da enunciati olistici completi – probabilmente combinati ai gesti – sarebbe possibile ipotizzare una gradualità nel processo dell'evoluzione linguistica, agente attraverso l'incremento di una minima e latente capacità di astrazione fino al raggiungimento della capacità di rappresentazione simbolica. Sarebbe stata dunque l'abilità delle specie di raggiungere elevati livelli di astrazione in diversi campi intellettuali aspecifici – identificazione di modelli, anticipazioni di eventi e teorie semplici – a determinare la velocità dei cambiamenti. Tale iniziale limitata capacità di astrazione avrebbe potuto fornire la base per la comparsa di qualche rudimentale forma di articolazione fonetica (gelada) e dunque la possibilità di creare sequenze discrete dotate di significato, assieme alla capacità di discriminazione uditiva fine, in assenza della quale non sarebbe stata possibile la produzione di sequenze separate, con il conseguente fallimento della comunicazione all'interno del gruppo. In un contesto olistico la pressione selettiva per il raggiungimento ed il controllo fine dei processi di produzione e percezione avrebbe potuto essere maggiore rispetto ad uno compositivo, in virtù del maggiore materiale disponibile per la segmentazione e della successiva ricombinazione.

4. Oscillazioni neurali

Consapevole di non poter esaurire in questa sede gli argomenti a favore di una qualunque prospettiva all'interno del dibattito sulla facoltà di linguaggio e sul protolinguaggio, propongo di guardare a quelle ricerche che tentano di teorizzare un modello neurofisiologico sostenibile che renda conto sia dei necessari mutamenti neurologici, sia del rapporto tra filogenesi e ontogenesi. Giraud e Poeppel individuano una corrispondenza tra oscillazioni neurali e proprietà ritmiche del parlato, in quanto le corrispondenze tra le rispettive scale temporali – del parlato e dell'attività neuronale

¹⁵ B. Richman, *Some Vocal Distinctive Features Used by Gelada Monkeys*, «Journal of the Acoustical Society of America», 60, 1976, pp. 718-724.

– possono costituire un accesso naturale alla segmentazione del parlato la cui informazione in entrata risulta costituita da unità di adeguata dimensione temporale rispetto a quella trattabile dalle oscillazioni. Per gli autori, questo adeguamento stimolo-cervello sarebbe il risultato di un processo di co-evoluzione che ha portato alla progressiva sintonizzazione uditiva e motoria: nel corso dell'evoluzione del parlato umano, il sistema motorio-articolatorio può aver strutturato il suo output in modo da combaciare con quei ritmi che risultano maggiormente apprendibili da parte del sistema uditivo; in modo simile, il sistema uditivo potrebbe essersi sintonizzato con il segnale acustico complesso, il cui corrispondente fonatorio è prodotto dai movimenti ritmici degli organi articolatori e del complesso mascellare. Alla base di tale corrispondenza vi sarebbe un modello fonologico entro il quale è possibile interpretare entro un unico dominio linguistico aspetti sensoriali e motori attraverso il gesto articolatorio, da intendersi come unità d'azione (fisica, fonetica) e unità di informazione (fonologica). L'infrastruttura neurale avrebbe fornito non solo il sostrato, ma anche la guida per la determinazione dei sistemi uditivo ed articolatorio.

[...] we have articulated a set of hypotheses to investigate the relation between the perception of connected speech and neurobiological mechanisms. We developed a model at anatomic, physiological and computational levels. At the center of the research program lies the assumption that cortical oscillations provide ways to temporally organize the incoming speech signal. The main emerging principles are that two prerequisites for constructing intelligible representations of the speech stream are phase-locking between stimulus and cortex in (at least) two discrete time domains and the hierarchical coupling of related cortical oscillations during speech processing.¹⁶

In tale il modello il flusso continuo del parlato si sarebbe trasformato in un codice discreto, lavorando su due scale differenti, che consentono l'individuazione di unità sublessicali quali fonemi e sillabe. In particolare le tre bande di oscillazione neurale gamma (25-35 Hz), teta (4-8 Hz) e delta (1-3 Hz) sembrerebbero corrispondere, nell'ordine, all'elaborazione di unità fonemiche, sillabiche e sintagmatiche. Si assiste a una iniziale dissociazione tra i due emisferi, in quanto la corteccia uditiva dell'emisfero sinistro processerebbe la banda più rapida, percettivamente saliente per le scale temporali sillabiche e fonemiche, mentre la corteccia uditiva dell'emisfero destro si sintonizzerebbe sulla percezione delle modulazioni acustiche della prosodia del parlato e dei ritmi musicali, compresi nella banda più lenta, per poi procedere all'integrazione delle bande delta e teta entro il lobo temporale mediale (area di Brodmann 22 o BA 22)¹⁷.

¹⁶ A-L. Giraud, D. Poeppel, *Cortical Oscillations and Speech Processing...*, cit., p. 516.

¹⁷ *Ibidem.* A-L. Giraud, D. Poeppel et al., *Endogenous Cortical Rhythms Determine Cerebral Specialization for Speech Perception and Production*, «Neuron», 56, 2007, pp. 1127-1134. B. Morillon et

Sulla base di quanto individuato da Giraud e Poeppel, è possibile notare che, nonostante i punti deboli del modello proposto, Carstairs-McCarthy avrebbe dunque intuito la rilevanza delle unità metriche del parlato per la segmentazione del parlato: se la proposta di Giraud e Poeppel tiene anche sul piano filogenetico, l'aspetto controverso della proposta del linguista allora sta nell'individuazione dell'espansione della sola unità sillabica come base della costruzione sintagmatica anziché nella considerazione nei suoi componenti quali elementi per l'individuazione dei costituenti frasali: nell'ontogenesi infatti vi sarebbero conferme sperimentali delle relazioni tra aspetti ritmici del parlato e segmentazione. Mi riferisco, in particolare, alle ricerche di Nespors, Peña e Mehler¹⁸ sullo sviluppo della lingua nativa, a partire da indici prosodici; mentre le consonanti avrebbero un ruolo determinante nell'individuazione dei confini lessicali, le vocali conterrebbero invece indizi per l'individuazione di quegli elementi percettivamente più prominenti entro i raggruppamenti prosodici che corrisponderebbero anche alla disposizione delle teste della struttura sintagmatica¹⁹.

A questo punto, se le oscillazioni neuronali e la sincronizzazione audio-articolatoria possono costituire un rudimentale candidato per l'evoluzione del linguaggio, resta da chiarire la loro assenza in altre specie. A tal proposito è stato notato che, benché gli esseri umani condividano con altre specie, come alcuni gruppi di uccelli, la capacità di percezione di battute musicali con cadenze regolari e la capacità di sincronizzarsi ad esse, tale caratteristica è limitata in alcuni primati non umani. In particolare, alcuni esemplari come la macaca mulatta non sarebbero dotate di *beat induction*, quel meccanismo cognitivo che permette di cogliere la regolarità entro una variazione ritmica.

This study suggests different cognitive mechanisms to be active for duration-based timing versus beat-based timing, with beat induction being dependent on distinct parts of the timing network in the brain. We hypothesize that humans share rhythm perception (or duration-based timing) with other primates, while the beat induction (or beat-based timing) is only present in specific species (including humans and a selected group of bird species), arguably as a result of convergent evolution. We will refer to this as the auditory timing dissociation hypothesis.²⁰

al., Neurophysiological Origin of Human Brain Asymmetry for Speech and Language, «PNAS», 107, 2010, pp. 18688-18693.

¹⁸ M. Nespors *et al.*, *On the Different Roles of Vowels and Consonants in Speech Processing and Language Acquisition*, «Lingue e Linguaggio», 2, 2003, pp. 203-230.

¹⁹ Per approfondimenti sul rapporto tra apprendimento ontogenetico e innatismo filogenetico si rimanda a L. Brandi, *Dal rumore delle cose al mondo delle parole: le vie dello sviluppo lessicale nei primi anni di vita*, in M. Marchese, A. Nocentini (a cura di), *Il lessico. Nella teoria e nella storia della linguistica*, Il Calamo, Roma 2014, pp. 49-70.

²⁰ H. Honing *et al.*, *Rhesus Monkeys (Macaca mulatta) Detect Rhythmic Groups in Music, But Not the Beat*, «PloS One», 7, 2012, p. 1.

Naturalmente, allo stato attuale delle ricerche non è possibile affermare che, oltre ai mutamenti neurofisiologici, tra cui l'aumento della massa cerebrale e la sincronizzazione delle oscillazioni neurali ai ritmi del parlato, il meccanismo di *beat induction* sia l'elemento chiave che possa rendere conto dell'evoluzione del linguaggio, anche se tali risultati sembrano rendere plausibile la concezione del linguaggio umano come di un nuovo sistema complesso che deriva dalla ri(-)organizzazione di sistemi naturali già presenti, mantenendo traccia della propria origine, ma che allo stesso tempo se ne distanzia nella misura in cui il sistema complesso risultante non è riducibile alla semplice somma delle parti che lo compongono²¹.

Riferimenti bibliografici

- Bickerton Derek, *How Protolanguage Became Language*, in Chris Knight, Michael Studdert-Kennedy, J.R. Hurford (eds), *The Evolutionary Emergence of Language: Social Function and the Origins of Linguistic Form*, Cambridge UP, Cambridge 2000, pp. 264-284.
- , *Language Evolution: A Brief Guide for Linguists*, «Lingua», 117, 2007, pp. 510-526.
- Brandi Luciana, *Dal rumore delle cose al mondo delle parole: le vie dello sviluppo lessicale nei primi anni di vita*, in Maria Marchese, Alberto Nocentini (a cura di), *Il lessico. Nella teoria e nella storia della linguistica*, Il Calamo, Roma 2014, pp. 49-70.
- Burr David, Ross John, *A Visual Sense of Number*, «Current Biology», 18, 2008, pp. 425-428.
- Carstairs-McCarthy Andrew, *The Origins of Complex Language: An Inquiry into the Evolutionary Beginnings of Sentences, Syllables and Truth*, Oxford UP, Oxford 1999.
- Darwin Charles, *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, Appleton and Co, New York 1871.
- Fitch W.T., Hauser M.D., Chomsky Noam, *The Evolution of the Language Faculty: Clarifications and Implications*, «Cognition», 97, 2005, pp. 179-210.
- Giraud A.-L., Kleinschmidt Andreas, Poeppel David, *Endogenous Cortical Rhythms Determine Cerebral Specialization for Speech Perception and Production*, «Neuron», 56, 2007, pp. 1127-1134.
- Giraud A.-L., Poeppel David, *Cortical Oscillations and Speech Processing: Emerging Computational Principles and Operations*, «Nature Neuroscience», 15, 2012, pp. 511-517.

²¹ Aggiungiamo che gli intervalli delle oscillazioni neurali presi in considerazione da Giraud e Poeppel sono diffusi (A.-L. Giraud, D. Poeppel, *Cortical Oscillations and Speech Processing:...*, cit., pp. 511-517) e che, in particolare, ad essere principalmente coinvolta è la percezione visiva (A.O. Holcombe, *Seeing Slow and Seeing fast: Two Limits on Perception*, «Trends in Cognitive Science» 13, 2009, 216-221). A tal proposito, ricordiamo l'ipotesi delle radici della capacità matematica e del riconoscimento visivo della cardinalità (D. Burr, J. Ross, *A Visual Sense of Number*, «Current Biology», 18, 2008, pp. 425-428) e delle possibili implicazioni sull'origine del linguaggio in favore di un'ipotesi non specie-specifica e non dominio-specifica.

- Hauser M.D., Chomsky Noam, Fitch W.T., *The Language Faculty: What is it, Who has it, and How did it evolve?*, «Science», 298, 2002, pp. 1569-1579.
- Holcombe A.O., *Seeing Slow and Seeing Fast: Two Limits on Perception*, «Trends in Cognitive Science», 13, 2009, pp. 216-221.
- Honing Henkjan, Merchant Hugo, Háden G.P., *Rhesus Monkeys (Macaca mulatta) Detect Rhythmic Groups in Music, but not the Beat*, «PloS One», 7, 2012, <journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0051369#s1> (07/2015), DOI: 10.1371/journal.pone.0051369 .
- Jackendoff Ray, Pinker Stephen, *The Nature of Language Faculty and its Implications for Evolution of Language (Reply to Fitch, Hauser and Chomsky)*, «Cognition», 97, 2005, pp. 211-225.
- Jespersen Otto, *Language: Its Nature, Development and Origin*, G. Allen & Unwin, London 1922.
- Mithen Steven, *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body*, Weidenfeld & Nicolson, London 2005.
- Morillon Benjamin, Lehongre Katia, Frackowiak Richard S.J., *Neurophysiological Origin of Human Brain Asymmetry for Speech and Language*, «PNAS», 107, 2010, pp. 18688-18693.
- Nespor Marina, Peña Marcela, Mehler Jacques, *On the Different Roles of Vowels and Consonants in Speech Processing and Language Acquisition*, «Lingue e Linguaggio», 2, 2003, pp. 203-230.
- Pinker Stephen, Jackendoff Ray, *The Faculty of Language: What's Special About It?*, «Cognition», 95, 2005, pp. 201-236.
- Richman Bruce, *Some Vocal Distinctive Features Used by Gelada Monkeys*, «Journal of the Acoustical Society of America», 60, 1976, pp. 718-724.
- Tallerman Maggie (ed.), *Language Origins: Perspectives on Evolution*, Oxford UP, Oxford 2005.
- , *Did Our Ancestors Speak a Holistic Protolanguage?*, «Lingua», 117, 2007, pp. 579-604.
- Thom René, *Stabilité structurelle et morphogenese: essai d'une theorie generale des modeles*, InterEditions, Paris 1977.
- Wray Alison, *Protolanguage as a Holistic System for Social Interaction*, «Language and Communication», 18, 1998, pp. 47-67.
- Wray Alison, Grace G.W., *The Consequences of Talking to Strangers: Evolutionary Corollaries of Socio-Cultural Influences on Linguistic Form*, «Lingua», 117, 2007, pp. 543-578.

Cioran: decadenza e identità come fatto di stile

Pricep bine Franța
prin tot ceea ce-i putred în mine.¹

I. L'opzione francese

Malgrado l'ottima conoscenza della lingua tedesca, il conseguimento di una borsa Humboldt (1933-1935), le dichiarate simpatie legionarie di cui più tardi si rammaricherà, Emil Cioran (1911-1995) non sceglie la Germania, bensì la Francia quale patria adottiva. Oltre a ciò, dopo un periodo di prolungata gestazione, Cioran si reinventa scrittore francese, modo in cui viene spesso recepito oggi. È una scelta esistenziale senza riserva, con una sicurezza che testimonia profonde affinità con la cultura di adozione. Il suo primo incontro con l'ambiente parigino avviene nel 1937, anno in cui riceve una borsa dell'Istituto Francese di Studi Superiori di Bucarest; rimane in Francia fino al 1940, quando l'esercito tedesco entra a Parigi, imparando a conoscere in profondità la capitale e i suoi dintorni. Nella sua scelta non è estraneo uno stile di vita ai confini con la *bohème*; anzi, proprio quest'ultima rimane una scelta culturale che può essere letta nel ritratto di questa cultura fatto nell'importante saggio *Despre Franța* (Sulla Francia). Il saggio viene scritto, in rumeno, nel 1941 in una Francia occupata dai tedeschi, occupazione che ricorda ai francesi la sconfitta con la Prussia del 1870, che aveva scatenato una forte ondata di pessimismo fra le fila degli intellettuali francesi². Per collocare questo memorabile e ossessivo fal-

¹ E. Cioran, *Despre Franța* (1941), stabilirea textului, prefață și note de C. Zaharia, Humanitas, București 2011, p. 105. Trad. it.: Comprendo bene la Francia attraverso tutto ciò che in me è marcio.

² Nel 2009, Alain Paruit pubblica l'edizione francese del manoscritto rumeno di Cioran, E.M. Cioran, *De la France*. Traduction du roumain revue et corrigée par Alain Paruit, L'Herne, Paris 2009. Nel 2011, Constantin Zaharia pubblica l'edizione rumena condotta sul manoscritto originale, E. Cioran, *Despre Franța* (1941), cit. Nel 2014, è stata pubblicata la traduzione italiana del saggio di Cioran

limento nel contesto della sensibilità decadente rimane imprescindibile il poema di Paul Verlain, *Languer* (1884), una vera arte poetica decadente, dove il primo verso traduce lo spirito dell'epoca e l'angoscia di un'intera élite: «Je suis l'Empire à la fin de la décadence»³. Attraverso un richiamo alla propria interiorità, Cioran recupera questo sentimento del fallimento che anima l'intera sua opera. In realtà, non la vittoria della Germania nazista, quanto la sconfitta della Francia attira Cioran, sebbene egli non si riferirà mai alla sconfitta militare e implicitamente a quella politica. Uno dei moventi privati della scelta della Francia come patria di adozione è proprio il suo declino come grande potenza, declino analizzato nella prospettiva della filosofia della cultura in quanto declino della cultura e della civiltà, declino che diventa un'espressione della decadenza. Nel catalogo delle caratteristiche che definiscono la decadenza della cultura e della civiltà francese troviamo una vulgata del decadentismo in quanto fenomeno culturale e relativa estetica, specifica della fine del XIX secolo. La Francia costituisce per Cioran un'occasione di riflessione su un modello esemplare, quello della consunzione di una grande cultura e civiltà attraverso la piena realizzazione del suo potenziale. Il filosofo accredita la prospettiva teoretica di Oswald Spengler (1880-1936) sulla decadenza della cultura occidentale esposta in *Der Untergang des Abendlandes*, libro che Cioran aveva letto a 18 anni e che lo aveva segnato in modo indelebile. D'altro canto, l'adesione alla teoria spengleriana è pienamente visibile anche in *Schimbarea la față a României* (La trasfigurazione della Romania), libro apparso nel 1936. Questa consunzione nella cornice di una grande cultura e civiltà realizza forse al meglio uno dei paradossi del decadentismo, ponendo in una relazione dialettica il progresso e la decadenza. In questo senso, in *Cinci fețe ale modernității* Matei Călinescu è anche più diretto: «Încă odată, progresul este decadență și decadența progres» (Ancora una volta, il progresso è decadenza e la decadenza progresso)⁴. In via teorica, il declino è un risultato del compimento di tutte le possibilità offerte dal progresso. La decadenza caratterizzerebbe soltanto le culture sature dal punto di vista dei valori. Anche Emil Cioran considera quella francese una cultura delle progressive compiutezze, della piena realizzazione. Un'espressione della decadenza nello spazio culturale è il manierismo, fenomeno che mette in risalto i cliché in quanto forme di barriera a discapito dei contenuti e che ha come conseguenza una spiccata tendenza alla stilizzazione, intesa in un'accezione molto ampia. È ciò che anche Adrian Marino rilevava quale

condotta sull'edizione francese di A. Paruit: E. Cioran, *Sulla Francia*, cura e traduzione di G. Rotiroti, *Sulla Francia*, Voland, Roma 2014. In questo contributo, le citazioni e relative traduzioni del saggio di Cioran sono tratte e condotte a partire dall'edizione rumena del 2011 [NdT].

³ P. Verlaine, *Languer*, in Id., *Jadis et Naguère*, Léon Vanier, Paris 1884, p. 104.

⁴ M. Călinescu, *Five faces of modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987; trad. rom. de Tatiana Pătrulescu, Radu Țurcanu, *Cinci fețe ale modernității*, postfață de Mircea Martin, Editura Univers, București 1995, p. 135. Nel testo le citazioni sono tratte dall'edizione rumena.

caratteristica essenziale del decadentismo, vale a dire lo *spirito formalista*⁵, il denominatore comune fra il decadentismo e la cultura francese nel suo complesso. Cioran rileva la preoccupazione tanto per un involucro culturale che sta sotto il segno dell'ornamentale, preoccupazione resa evidente dagli stili artistici, letterari, musicali, architettonici ecc., quanto per un particolare stile di vita, definito attraverso il raffinemento dei sensi e dell'educazione del gusto. L'identità francese, nota Cioran, si può recuperare più in questo spazio interstiziale, superficiale, delle frivolezze, che negli esercizi di riflessione di un Pascal o di un Descartes, mentre la cartina di tornasole di questa reazione è la letteratura in senso lato o più precisamente, la *scrittura* o la *stilistica*.

Unul dintre viciile Franței a fost sterilitatea perfecțiunii; - care întru nimic nu se manifestă mai vădit ca în *scris*. Grija de a formula, de a nu schilodi cuvântul și melodia lui, de a înlănțui armonic ideile, sunt obsesii franceze. Nicio cultură n-a mai fost preocupată de problema stilului și în niciuna nu s-a scris mai frumos și mai fără cusur. Nu există francez care să scrie iremediabil prost. Toți scriu bine, toți văd forma înaintea ideii. Stilul este expresia directă a culturii. [...] Cine nu știe a formula, poate să aibă toate intuițiile posibile, rămâne totuși la marginea culturii. Stilul e măiestria vorbei. Și-această măiestrie e tot.⁶

Uno dei vizi della Francia è stata la sterilità della perfezione, che in nulla si manifesta in modo più palese come nella *scrittura*. La cura nel formulare, nel non mutilare la parola e la sua melodia, nell'incatenare armonicamente le idee, sono ossessioni francesi. Nessuna cultura è stata più attenta alla questione dello stile e in nessuna si è scritto in modo più bello e impeccabile. Non esiste francese che scriva irrimediabilmente male. Tutti scrivono bene, tutti vedono la forma prima dell'idea. Lo stile è l'espressione diretta della cultura. [...] Chi non sa formulare, può avere tutte le intuizioni possibili, rimane nondimeno ai margini della cultura. Lo stile è la maestria della parola. E tale maestria è tutto.

Possiamo leggere in questo passaggio una personale professione di fede dell'autore. La preoccupazione per lo stile diventa fondamentale per Cioran: il filosofo pratica, in una maniera eccentrica per la filosofia, una *scrittura artistica*.

Ma prima di fare sistema, la sua filosofia assume una forma che attraverso le marche stilistiche mette a fuoco un complesso identitario. L'opzione per la cultura e la civiltà francesi avviene anche sulla base di tale affinità che Emil Cioran condivide con lo stile di questa cultura e soprattutto con la spiccata cura, essenziale per lo stile nel contesto di questa cultura.

⁵ Cfr. A. Marino, *Dicționar de idei literare* (Dizionario di idee letterarie), I, Editura Eminescu, București 1973, p. 519.

⁶ E. Cioran, *Despre Franța*, cit., p. 36.

2. La decadenza come stile e lo stile della decadenza

Nel saggio *Despre Franța*, le considerazioni a margine dello stile ritornano con regolarità, configurando in ultima istanza un tratto identitario. L'associazione con il superficiale e la superficie reclamano allo stesso tempo l'assenza di profondità, il rispetto per la forma e la formalità, ma anche un modo di costringere lo squilibrio delle grandi combustioni affettive, il disordine delle deroghe alla norma. Il formalismo della cultura francese, la preponderanza di uno spirito normativo sarebbero quindi consustanziali alla sua assenza di profondità: «Franța nu oferă perspective mari; ea te instruieste în formă; îți dă formula, dar nu suflul»⁷ (La Francia non offre grandi prospettive; essa educa alla forma; dà la formula, ma non il soffio). Ciò che caratterizza il profilo identitario della Francia ha attinenza non con un determinato stile, tassonomicamente registrato, ad esempio lo stile barocco, rococò, ecc., ma con ciò che Richard Shusterman definisce uno stile di vita in quanto *stile individuale*. Shusterman separa con precisione lo *stile di vita* in quanto *stile individuale* dalla *tassonomia dello stile*, l'uso di uno stile consacrato, di uno stile artistico, dello stile creato da una moda.

[...] il nous faut rappeler la distinction bien connue entre le concept taxinomique de style et le concept de style individuel. En un sens évident mais peut-être trivial, si un individu manifeste du style au sens taxinomique du concept (par exemple, s'il a un mode de vie stoïcien ou épicurien, s'il peint dans un style baroque ou écrit dans le style du XVIIIe siècle), alors il fait montre d'un certain style. Mais lorsque nous disons qu'un individu a du style, nous entendons par là quelque chose de plus, quelque chose de plus spécifique ou plus personnel, et qui sert à distinguer l'artiste de ceux avec lesquels il peut avoir en commun un style général; il s'agit de quelque chose qui, telle une signature, sert à le distinguer en tant qu'individu.⁸

Per ciò che riguarda Cioran, abbiamo un'apparente contraddizione allorquando cerca di conferire i tratti di un complesso identitario non tanto a uno specifico stile quanto all'esistenza (condotta, gesticolazione, abitudini, riflessi mentali ecc.) che richiede una stilizzazione. Cioran non si riferisce a uno specifico stile individuale quanto alla peculiare tendenza di associare uno stile ai più banali atti quotidiani. Nei termini di Ernst Hans Gombrich questo fatto si identifica con l'analisi di una tendenza: «In judging a style, we judge a tendency»⁹. Abbiamo a che fare, secondo Cioran, con uno sforzo di stilizzazione del fatto esistenziale, delle pratiche quotidiane, e ciò costituisce un tratto identitario. In tale contesto, la mediocrità rappresenta il

⁷ Ivi, p. 42.

⁸ R. Shusterman, *Style et style de vie*, «Littérature», 105, 1997, p. 103.

⁹ E.H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Cornell UP, Ithaca 1979, p. 213.

genere comune della cultura e della civiltà che iscrive nella sua sostanza uno stile individuale, lo stile francese che risiede per l'appunto nella preoccupazione per lo stile fusa nell'azione quotidiana.

Mediocritatea a atins un atare stil, încât e greu să găsești în individul curent, în omul de pe stradă exemple de stupiditate caracterizată. [...] De aceea, Franța e mare prin *nimicuri*. S-ar putea ca, la urma urmelor, civilizația să nu fie altceva decât *rafinamentul banalului*, șlefuirea lucrurilor mărunte și întreținerea unui grăunte de inteligență în accidentul zilnic.¹⁰

Avendo raggiunto la mediocrità un tale stile, è difficile trovare nell'individuo comune, nell'uomo della strada esempi di stupidità caratterizzata. [...] Per questo, la Francia è grande per le *minuzie*. Potrebbe darsi che, alla fin fine, la civiltà non sia altro che la *raffinatezza del banale*, il cesellamento delle piccole cose e la preservazione di un briciolo di intelligenza nell'accidente quotidiano.

La nozione di stile calato nella vita di tutti i giorni ricorda uno dei paradossi di Oscar Wilde, «I've put my *genius* into my *life*; I've put only my talent into my works». Il «genio» rappresenta per il dandy e per lo scrittore decadente Oscar Wilde una vera e propria stilistica esistenziale, la sua scelta ontologica. A un paradosso ricorre anche Emil Cioran quando ci invita ad apprezzare la profondità di una stilistica del banale o la grandezza delle minuzie. La superficialità è invocata come fatto di stile, risultato di cesellamento e affinamento nel quadro di una prodigiosa cultura che in questo modo sottintende la superficie dell'esistenza: «A fi superficial cu stil e mai greu decât a fi profund. În primul caz, se cere multă cultură; în al doilea, un simplu dezechilibru al facultăților» (Essere superficiale *con stile* è più difficile che essere profondo. Nel primo caso, è richiesta molta cultura; nel secondo, un semplice squilibrio delle facultà)¹¹. L'affinità che Cioran ha con la decadenza dei grandi imperi corrotti da un eccesso di cultura e civiltà trova la sua ragion d'essere in questa inclinazione per la stilizzazione, tratto identitario da lui attribuito alla cultura francese. Per ciò che riguarda la letteratura, il decadentismo reclama per l'appunto la preminenza dello stile, di una scrittura artistica a scapito dell'intrigo e dell'azione. Oltre a ciò esiste persino uno sforzo di stilizzazione del declino come sottolineato da David Weir in *Decadence and Making of Modernism*. Inoltre, al decadentismo riesce a livello stilistico ciò che David Weir constata per il romanzo *Salammbô* di Gustave Flaubert: «makes the superficial substantial»¹². Paul Bourget è il primo a definire uno stile decadente in *Essais de psychologie contemporaine*, rimarcando il fatto che questo stile impone una dissoluzione

¹⁰ E. Cioran, *Despre Franța*, cit., p. 43.

¹¹ Ivi, p. 45.

¹² D. Weir, *Decadence and the Making of Modernism*, University of Massachusetts Press, Amherst 1995, p. 24.

dell'unità del testo attraverso una successiva focalizzazione della parte a discapito dell'intero. La frase prende il posto del testo integrale, la proposizione prende il posto della frase e la parola sostituisce la proposizione:

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot.¹³

Paul Bourget ci presenta uno sforzo di stilizzazione che raggiunge la profondità del testo, dislocando il dettaglio, la parte, come un'unità a se stante. Riprendendo l'idea di Norberto Bobbio in *The Philosophy of Decadentism*, lo stile della decadenza si caratterizza come «triumph of the motif»¹⁴. Riferendosi all'arte decadente, John Reed offre una serie di sfumature nello spazio della rappresentazione e implicitamente dell'arte plastica:

But the Decadent style, while retaining a realistic mode of rendering images, violated formal conventions by breaking up compositions into independent, even contending parts, the order and significance of which could be recovered only through an intellectual effort and comprehension.¹⁵

Tuttavia ciò che avvicina la riflessione di John Reed su uno stile decadente alle considerazioni di Emil Cioran a margine di uno stile della decadenza in quanto riflesso identitario nella cultura francese è un'altra affermazione: «Often heavily ornamented [the paintings] they employed this ornament to mask a central void. Moreover, they were intensely self-conscious»¹⁶. Anche Cioran identifica tre caratteristiche dello stile della decadenza: 1) l'affermazione della parte a discapito dell'intero, 2) l'eccesso di lucidità e 3) questo vuoto interiore che trova la propria espressione e, nello stesso tempo, la propria compensazione nell'interesse per una stilistica dell'esistenza, in cui la cura ostinata del dettaglio significativo diventa una professione di fede. Secondo Cioran, la stilizzazione dell'esistenza avviene intorno a questo vuoto esistenziale.

Luciditatea colectivă e un semn de osteneală. Drama omului lucid devine drama unei națiuni. Fiecare cetățean ajunge o mică excepție, iar aceste excepții totalizate alcătuiesc deficitul istoric al acelei națiuni.¹⁷

La lucidità collettiva è un segno di spossatezza. Il dramma dell'uomo lucido diventa il dramma di una nazione. Ogni cittadino finisce per essere una piccola eccezione, e la totalità di queste eccezioni costituisce il deficit storico di quella nazione.

¹³ P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Lemerre, Paris 1883, p. 25.

¹⁴ N. Bobbio, *The Philosophy of Decadentism. A Study in Existentialism*, translated by David Moore, Basil Blackwell, Oxford 1948, apud J. Reed, *Decadent Style*, Ohio UP, Athens 1985, p. 11.

¹⁵ J. Reed, *Decadent Style*, Ohio UP, Athens 1985 p. 129.

¹⁶ Ivi, pp. 129-130.

¹⁷ E. Cioran, *Despre Franța*, cit., p. 46.

In altre parole, «*A trăi este un simplu mijloc pentru a face. În decadență devine scop. A trăi ca atare, iată secretul ruinei*» (*Vivere è un semplice mezzo per fare. Nella decadenza diventa scopo. Vivere in quanto tale, ecco il segreto della rovina*)¹⁸. Per ciò che riguarda l'esistenza, Cioran si riferisce a un edonismo superiore, un culto del piacere, del soddisfacimento, dell'emancipazione attraverso il gusto che conduce a una stilizzazione dell'azione quotidiana, a un affinamento del banale, a una scrittura della propria gesticolazione:

Când un popor iubește viața, renunță implicit la continuitatea lui. Între voluptate și familie abisul e total. Rafinamentul sexual e moartea unei națiuni. Exploatarea maximă a unei plăceri instantanee; prelungirea ei peste limitele naturii; conflictul între cerințele simțurilor și metodele inteligenței sunt expresii ale unui *stil decadent* (s.n.) și care se definește prin puțința nenorocită a individului de a-și manevra reflexele.¹⁹

Quando un popolo ama la vita, rinuncia implicitamente alla sua continuità. Fra la voluttà e la famiglia l'abisso è totale. La raffinatezza sessuale è la morte di una nazione. Il massimo sfruttamento di un piacere momentaneo; il suo prolungamento oltre i limiti naturali; il conflitto fra le richieste dei sensi e i metodi dell'intelligenza sono espressioni di uno *stile decadente* (c. A. M.), che si definisce attraverso la deplorabile possibilità dell'individuo di governare i propri istinti.

Cioran riattualizza un tema cruciale del decadentismo: l'ambiguità sessuale accompagnata da una raffinatezza erotica, spesso da un erotismo deviante, come sottolinea Mario Praz in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, molto ben rappresentato da Sade²⁰. L'interesse per la vita genera una sua stilizzazione che arriva fino alla registrazione dei più piccoli dettagli sottomessi a dei condizionamenti estetici. All'impulso sessuale raffinato fino alla sterilità e alla sua trasformazione in godimento e seduzione, vale a dire in stile, per il quale il XVIII secolo francese offre tutti i necessari riferimenti, è associato anche uno spirito *gourmand*, teorizzato con erudizione e acribia da Michel Onfray in *L'art de jouir: pour un matérialisme hédoniste*²¹. Anche in questo caso, la sovversione risiede nel rendere raffinata attraverso lo stile una necessità biologica, vale a dire la sua trasformazione in arte, un *ars erotica* nei termini di Michel Foucault²²:

¹⁸ Ivi, p. 49.

¹⁹ Ivi, p. 52.

²⁰ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Società editrice La cultura, Milano-Roma 1930.

²¹ M. Onfray, *L'art de jouir: pour un matérialisme hédoniste*, Grasset, Paris 1991.

²² M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, 3 voll., Gallimard, Paris 1976-1984; trad. rom. de Cătălina Vasile, *Istoria sexualității*, 3 voll., Editura Univers, București 2005.

²³ E. Cioran, *Despre Franța*, cit., p. 68.

De când Franța s-a așezat în afara menirii, actul mâncării s-a ridicat la rang de ritual. Ceea ce e revelator nu e faptul de a mânca, ci de a medita, de-a specula, de-a se întreține ceasuri asupra lui. [...] Transformarea unei necesități imediate într-un fenomen de civilizație e o înaintare periculoasă și un grav simptom. Burta a fost mormântul Imperiului roman; ea va fi, ineluctabil, mormânt al Inteligenței franceze.²³

Da quando la Francia si è posta fuori dal destino, l'atto del mangiare è stato elevato a rango di rituale. Ciò che è rivelatore non è il fatto di mangiare, bensì di meditare, speculare, intrattenersi per ore intorno a esso. [...] La trasformazione di una necessità immediata in un fenomeno di civiltà è un pericoloso progresso e un grave sintomo. La pancia è stata la tomba dell'Impero romano; essa sarà, ineluttabilmente, la tomba dell'Intelligenza francese.

Ciò che Cioran propone per la Francia è «una fine con stile» o nei termini usati in *Précis de décomposition* (1949) poiché il tema della decadenza è uno dei temi ricorrenti nell'opera di Emil Cioran, «la grande arte che è la morte di una civiltà»²⁴. È decisivo questo scivolamento dalla parte all'intero, dall'esistenza in quanto fatto di stile alla configurazione di una stilistica identitaria. Per Cioran la decadenza si trova al centro di qualsiasi esistenza, «la vita non è che questa smania di decadere»²⁵, nondimeno la cultura francese ne sarebbe responsabile con la stilizzazione del declino. In questo caso, la decadenza diventa molto più che un fatto di stile assunto individualmente, essa diventa *stile di vita* presentando i tratti dello stile *decadente* della letteratura e dell'arte. Cioran immagina un utopico progetto di estetizzazione dei comportamenti e di una gesticolazione esistenziale tale da condurre a un'unità stilistica. Essendo l'apocalisse cioraniana, come quella invocata da Verlaine nel poema citato in precedenza, un'apocalisse estetica, un'estetica decadente, il filosofo raccomanda il rispetto del modello esemplare con la stilistica afferente.

Ea [Franța] nu se poate ridica la înălțimea lui decât acceptând un sfârșit cu stil, gospodărindu-și cu măiestrie o cultură a apusului, stingându-se cu inteligență și chiar cu fast – corupând prospețimea vecinilor sau a lumii cu infiltrații decadente și insinuări periculoase. [...] Ea n-a ratat nimic în trecutul ei. Refuzându-și însă destinul alexandrin, și-ar rata sfârșitul.²⁶

Essa [la Francia] non può elevarsi alla sua altezza se non accettando una *fine con stile*, amministrando con maestria una propria cultura del tramonto, spegnendosi con intelligenza e persino con fasto – corrompendo la freschezza dei vicini o del mondo con infiltrazioni decadenti e pericolose insinuazioni. [...] Essa non ha mai fallito nel passato. Se però rifiutasse il suo destino alessandrino, sarebbe un fallimento la sua fine.

²⁴ E. Cioran, *Précis de décomposition*, Gallimard, Paris 1949; E. Cioran, *Tratat de descompunere*, trad. din franceză de Irina Mavrodin, Humanitas, București 2011, p. 23. Nel testo le citazioni sono tratte dall'edizione rumena.

²⁵ Ivi, p. 25.

Secondo quanto formulato da Oswald Spengler in *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1918-1922) la decadenza costituisce la fase finale per un'evoluzione ciclico-organica di qualsiasi cultura e civiltà. Per Cioran, la cultura e la civiltà della Francia costituiscono la perfetta esemplificazione della teoria. L'alessandrinismo concluderebbe il ciclo perfetto di una cultura che non ha mai subito un fallimento. Oltre a ciò, questa fine non ha soltanto la propria stilistica, ma al pari di qualsiasi manierismo impone lo stile come finalità, come espressione superiore del declino. «Alexandrinismul este perioada tăgăduirilor savante; e refuzul ca stil de cultură»²⁷ (L'alessandrinismo è il periodo delle dotte negazioni; è il rifiuto come *stile di cultura*). Il paradosso cioraniano riflette qui un paradosso proprio del decadentismo, vale a dire il fatto che il declino è sempre fertile: 1) per le culture più piccole, colte in pieno slancio vitalista, per le quali il culto della forma conduce a una migliore gestione dei contenuti che si trovano ancora allo stato latente, nel magma del preformato; 2) per la cultura che riflette, poiché offre una stilizzazione, una più alta calligrafia dei contenuti giunti a una fase museale. In altre parole, nella riflessione del filosofo rumeno: «Alexandrinismul poate fi considerat ca o formă reușită de cultură atunci când reprezintă o formă de plinătate a descreșterii. Există dezagregări rodnice și dezagregări sterile»²⁸ (L'alessandrinismo può essere considerato una forma riuscita di cultura allorquando rappresenta una forma di pienezza della decrescita. Esistono disgregazioni fertili e disgregazioni sterili). Riformulando, Cioran estrapola una conclusione relativa alla preminenza del fatto di stile nella fase di decadenza di una cultura, immaginando però allo stesso tempo un altro paradosso, la coesistenza di uno slancio vitalista, dinamico con la stilizzazione come forma di chiusura, di fissazione nella forma, di manierismo. «Din Franța nu mai putem extrage conținuturi; ea constituie însă un univers de tipare. [...] Va naște viitorul o cultură de orgii formale?»²⁹ (Dalla Francia non possiamo più estrarre contenuti; essa costituisce tuttavia un universo di modelli. [...] Partorirà il futuro una cultura di orgie formali?).

3. Verso una stilistica identitaria della trasfigurazione

Inaspettatamente, Cioran si pone la domanda su una stilistica identitaria che non si confonda con uno stile nazionale. Discussioni intorno a uno stile nazionale avevano avuto luogo entro una cornice sempre più teorizzato a partire dalla fine del XIX secolo. L'architetto Ion Mincu (1852-1912) trovava nello stile neo-rumeno una possibilità di valorizzare gli elementi

²⁶ E. Cioran, *Despre Franța*, cit., p. 57.

²⁷ Ivi, p. 68.

²⁸ Ivi, p. 81.

²⁹ Ivi, p. 92.

folclorici nel quadro di una architettura che doveva molto al neoclassicismo, nello stesso modo in cui teorici come Léon Bachelin riconoscevano il contributo portato dall'elemento folclorico all'Art Nouveau³⁰, uno stile in voga nell'Europa di fine secolo. Nei termini della morfologia della cultura, recepita anche per il tramite di Cioran, il filosofo Lucian Blaga (1895-1961) in *Orizont și stil* e *Spațiul mioritic*³¹ configura una matrice stilistica dell'identità rumena attraverso ciò che il filosofo chiama «spațiul mioritic» (spazio mioritico). Il termine è ripreso da una delle creazioni popolari emblematiche per la definizione di un profilo identitario rumeno, la ballata *Miorița* (*L'agnellina*). La ballata al momento della sua pubblicazione, in una variante stilizzata dal poeta Vasile Alecsandri (1818-1890) nel volume *Poezii populare. Balade (Cântice bătrânești). Adunate și îndreptate de V. Alecsandri* (1852; Poesie popolari. Ballate (Canti vecchi). Raccolte e corrette da V. Alecsandri), aveva attirato l'attenzione dello storico Jules Michelet (1798-1874), che da essa faceva discendere uno stile esistenziale rumeno, caratterizzato dal fatalismo e dalla malinconia. Cioran si riferisce a qualcosa che oltrepassa uno stile artistico, rifiutando con veemenza il modellamento di un nuovo profilo identitario rumeno sul modello esemplare offerto dalla creazione folclorica. In primo luogo, il filosofo constata l'assenza di uno stile individualizzante, di una stilistica identitaria che permetta l'ingresso nella storia.

Defectul României este că a fost prea multă vreme o potențialitate; a întârziat sistematic să devină o actualitate istorică. În asemenea condiții, cum o să-și poată preciza o fizionomie? Unde e stilul nostru? Există un singur oraș românesc, cu o marcă arhitecturală proprie? Am rămas la țăran și n-am știut că satul nu a intrat niciodată în istorie.³²

Il difetto della Romania è che è stata per troppo tempo una potenzialità; ha ritardato sistematicamente di diventare un'attualità storica. In tali condizioni come avrebbe potuto definire una propria fisionomia? Dov'è il nostro stile? Esiste una sola città rumena, con una propria fisionomia architettonica? Siamo rimasti al contadino e non ci siamo resi conto che il villaggio non è mai entrato nella storia.

In questo caso, è più importante dare risalto alle idee veicolate dal filosofo, piuttosto che sottolineare le sue inesattezze o omissioni. Cioran

³⁰ Cfr. A. Mitchievici, *Art and Nation: Romanian Arts and Crafts*, «Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia», 2, 2012, pp. 93-105.

³¹ L. Blaga, *Orizont și stil*, Fundația pentru Literatură și Artă 'Regele Carol II', București 1936; trad. it. a cura di A. Banfi, *Orizzonte e stile*, A. Minunziano, Milano 1946. L. Blaga, *Spațiul mioritic*, Oficiul de Librărie, București 1936. Trad. it. di R. Busetto, M. Cugno, *Trilogia della cultura. Lo spazio mioritico*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1994.

³² E. Cioran, *Schimbarea la față a României* (La trasfigurazione della Romania), Editura Vremea, București 1936, p. 85.

esclude l'estrapolazione di un profilo identitario dalla 'fisionomia' della cultura popolare come fa, ad esempio, il filosofo Lucian Blaga. Egli si allontana dalla maggior parte dei colleghi di generazione, dal filosofo Mircea Vulcănescu (1904-1952) al filologo Dan Botta (1907-1958) che esaltano il ruolo avuto dall'elemento folclorico e dalla società contadina nella definizione di un profilo identitario e di una stilistica afferente. Al contrario, per il giovane filosofo il fatto identitario è identificabile solo nell'ambito delle culture storiche. Cioran opera con la propria nozione di stile in quanto espressione formale dell'esistenza; in altre parole, Cioran offre una definizione di uno stile di vita:

El [stilul] este o expresie a tendinței vieții de a-și crea temporal o formă, de a se realiza într-o structură determinată și limitată, de a direcționa un dinamism interior și de a ridica pe un plan mai inteligibil iraționalitatea din substanța lăuntrică a vieții.³³

Esso [lo stile] è un'espressione della tendenza della vita di crearsi temporaneamente una forma, di realizzarsi in una struttura determinata e limitata, di orientare un dinamismo interiore e di innalzare a un livello più intellegibile l'irrazionalità della sostanza interiore della vita.

L'aver colto alcune carenze nei termini della morfologia della cultura di impronta splengleriana rileva di nuovo l'accento posto da Cioran sulla configurazione di una stilistica identitaria. L'assenza del gotico in quanto stile è meno rilevante della sua assenza nella coscienza perché «goticul este verticala spiritului [...] este stilul ascendenței, al elanului vertiginos, dar orientat, al devenirii transcendentă»³⁴ (il gotico è la verticale dello spirito [...] è lo stile dell'ascendenza, dello slancio vertiginoso, ma orientato, del divenire transcendentale). Cioran considera stilisticamente rilevante per il divenire della Romania un senso ascendente esemplarmente illustrato dallo stile gotico. In compenso, osserva che «Schema formală a soartei noastre este orizontală»³⁵ (Lo schema formale della nostra sorte è l'orizzontale). Solo che all'orizzontale non corrisponde uno stile. Lucian Blaga scoprirà nell'alternanza armonica fra la colline e la valle una matrice stilistica che configura un profilo identitario. Per Cioran, l'orizzontale trascritto nei termini della psicologia abissale coincide con «Pasivitatea, scepticismul, autodisprețul, contemplația domoală, religiozitatea minoră, an-istoria, înțelepciunea...»³⁶ (La passività, lo scetticismo, l'autodisprezzo, la contemplazione pacata, la religiosità minore, l'astorico, l'indulgenza...).

³³ Ivi, p. 20.

³⁴ Ivi, p. 63.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

Le considerazioni intorno a una stilistica identitaria procedono anche qui mano nella mano con la riflessione sulla decadenza. La lucidità nella quale il filosofo vedrà successivamente un sintomo della decadenza francese è considerata una forma di impedimento dello slancio vitalista delle culture piccole e, di conseguenza, viene respinta in modo veemente. Cioran istituisce la differenza fra «le condizioni interiori» che impongono una serie di «modelli formali» o «la forma rumena di vita» e una serie di «determinanti psicologiche specifiche» che generano «un tratto peculiare e un'individualità». Gli ultimi riferimenti sono un'eredità delle teorie sul *personalismo energetico* di Constantin Rădulescu-Motru (1868-1957) l'autore di *Românismul. Catechismul unei noi spiritualități* (1936; Il rumenismo. Catechismo di una nuova spiritualità) apparso nello stesso anno di *Schimbarea la față a României*³⁷. Cioran raccomanda questo slancio vitalista al quale deve corrispondere una nuova stilistica identitaria. Sono privilegiati i momenti di apogeo di una cultura in quanto eruzione di tutta la sua energia. Da questo punto di vista, il filosofo raccomanda alle culture piccole come tonificante il «culto della forza». Le immagini apocalittiche invocate procedono parallelamente alla consunzione dei fervori in carneficine umane, in un'eruzione furiosa, bellicosa delle energie nazionali. Nondimeno Cioran assume una posizione più sfumata raccomandando ciò che conferisce un contorno, una forma e implicitamente uno stile della storia, «l'aggressione con stile» diversa dalle barbarie incapaci di generare forme. Va sottolineato che questa «aggressione con stile» utilizzata da Cioran trova il proprio equivalente estetico nei movimenti di avanguardia apparsi all'inizio del XX secolo, movimenti che professano una propria violenza contestataria nei confronti dei vetusti canoni estetici, delle forme culturali consacrate. Il futurismo di Marinetti, ma anche il dadaismo di Tristan Tzara coltivano lo stesso genere di attivismo distruttivo, il medesimo energismo bellicoso. Cioran ricorre a una stilistica comparata tentando di identificare il momento in cui il complesso identitario trova il proprio stile e lo impone in quanto valore universale. Il confronto con la Russia, la cui prima generazione di intellettuali «a marcat categoric stilul cultural»³⁸ (ha segnato in modo categorico lo stile culturale), evidenzia un punto di partenza comune: il messianismo. Questo messianismo prende la forma di una trasmutazione, una «trasfigurazione» della Romania che genera il cambiamento del «nostro intero stile di vita» nell'imminenza dell'imposizione di uno «stile nella cultura». Entriamo nella logica della decadenza quando Cioran propone che sulla scena degli imperi decadenti le culture piccole giochino il ruolo dei barbari in pieno slancio vitalista. Alla fine del XIX secolo, l'immagine emblematica della decadenza era data dal declino dell'Impero Romano minato dall'esterno dalle invasioni barbariche e dall'interno dalla lussuria e

³⁷ Ivi, p. 59.

³⁸ Ivi, p. 45.

dalla eccessiva raffinatezza correlate alla dissoluzione di quelle rigorose virtù su cui era stato costruito l'Impero. Per il comparatista Jean de Palacio, la decadenza di fine Ottocento è tutta latina: «Décadence, à la fin du XIXe siècle, est essentiellement conçue comme *latine*»³⁹. L'orientalizzazione del mondo romano è vista come una causa della decadenza dell'impero, mentre per la cultura rumena il ruolo dell'Oriente è giocato da Bisanzio e dalla sua eredità di cultura e civiltà. Secondo Marie-France David-de Palacio la decadenza bizantina è una continuazione e un raffinamento di quella romana: «C'est que la Décadence trouve en Byzance une décadence de la décadence romaine, une principe d'éclatement, d'hétérogénéité poussé à l'extrême»⁴⁰. La barbarie è vista come il principale strumento di estinzione per una civiltà che, una volta raggiunto il proprio apogeo, è entrata in un lento declino attraverso la corruzione dei costumi e la devitalizzazione dei suoi cittadini. Il filosofo rumeno immagina l'emancipazione della Romania, o la sua trasfigurazione', attraverso l'acquisizione di una identità 'forte', ovvero l'assunzione del ruolo del barbaro nei confronti di queste culture devitalizzate. Cioran intendeva correttamente la relazione dialettica fra Barbarie e Decadenza o, più precisamente, fra Barbarie e una civiltà e una cultura della Decadenza, come dimostra nel *Tratat de descompunere*:

[...] Și iată cum îi descoperi în tine pe Sălbatic și pe Decadent, coabitare predestinată și contradictorie: două personaje supuse aceleiași atracții a *trece-rii*, unul de la neant către lume, celălalt de la lume către neant: e nevoia unei duble convulsii, la *scară metafizică*.⁴¹

[...] Ecco come scoprire in sé il Selvaggio e il Decadente, coabitazione predestinata e contraddittoria: due personaggi sottomessi alla medesima attrazione del *passaggio*, uno dal nulla verso il mondo, l'altro dal mondo verso il nulla: è necessaria una doppia convulsione, su *scala metafisica*.

Fino a un certo punto, il modello invocato è quello della Russia espansionista e messianica, modello che Cioran discute in *Istorie și utopie*. «Sunt ultimii "primitivi" ai Europei, și poate că-i vor da un nou impuls; va fi, pentru ea, o ultimă umilire»⁴² (Sono gli ultimi 'primitivi' dell'Europa, e forse vogliono darle un nuovo impulso; sarà, per essa, un'ultima umiliazione). Tuttavia la differenza è essenziale e risiede nell'«aggressione con

³⁹ J. de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Séguier, Paris 1994, p. 19.

⁴⁰ M.-F. David de Palacio, *Les «naces de la perle et de la pourriture»: Byzance*, in A. Montandon (éd. par), *Mythes de la décadence*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermond-Fernand 2001, p. 166.

⁴¹ E. Cioran, *Précis de décomposition*, Gallimard, Paris 1949; trad. rom. de Irina Mavrodin, *Tratat de descompunere*, Humanitas, București 2011, p. 153. Nel testo le citazioni sono tratte dall'edizione rumena.

⁴² E. Cioran, *Histoire et utopie*, Gallimard, Paris 1960; trad. rom. de Emanoil Marcu *Istorie și utopie*, Humanitas, București 2002, p. 43. Nel testo le citazioni sono tratte dall'edizione rumena.

stile». In questo caso, la «barbarie» reclama una forma, uno stile, vagheggia l'imposizione di uno stile culturale che modelli l'azione violenta, conferendo al contempo anche un'identità culturale all'«aggressore».

Afirmarea popoarelor istoricește tinere, trebuie să afecteze forma exterioră a barbariei, dar explozia debordantă de energie să ascundă cultul germinal al unei idei, pasiunea de individualizare print-un sens spiritual. Altcum aurora lor nu este demnă de decadența altora.⁴³

L'affermazione dei popoli storicamente giovani, deve coinvolgere la forma esteriore della barbarie, ma l'esplosione debordante di energia deve nascondere il culto germinale di un'idea, la passione di individualizzazione attraverso un senso spirituale. Altrimenti la loro aurora non sarà degna della decadenza degli altri.

Nella ricerca di questo senso si trova il barbaro-decadente Emil Cioran, portatore di una *identità ferita* (Michel Pollacka), autoesiliato a Parigi, la capitale della decadenza europea, senso che ha segnato una delle più profonde individualità culturali, quella della propria opera, della propria esistenza, senso che il filosofo avrebbe voluto imprimere in quanto stile di un'intera cultura nazionale, la cultura rumena.

Riferimenti bibliografici

- Bourget Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Lemerre, Paris 1883.
- Călinescu Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke UP, Durham 1987. Trad. rom. de Tatiana Pătrulescu, Radu Țurcanu, *Cinci fețe ale modernității*, traducere de postfață de Mircea Martin, Editura Univers, București 1995.
- Cioran Emil, *Schimbarea la față a României* (La trasfigurazione della Romania), Editura Vremea, București 1936.
- , *Despre Franța* (1941), stabilirea textului, prefață și note de Constantin Zaharia, Humanitas, București 2011. Traduction du roumain revue et corrigée par Alain Paruit, *De la France*, L'Herne, Paris 2009. Trad. it. e cura di Giovanni Rotiroti, *Sulla Francia*, Voland, Roma 2014.
- , *Précis de décomposition*, Gallimard, Paris 1949. Trad. rom. de Irina Mavrodin, *Tratat de descompunere*, Humanitas, București 2011.
- , *Histoire et utopie*, Gallimard, Paris 1960. Trad. rom. de Emanoil Marcu, *Istorie și utopie*, Humanitas, București 2002.
- Foucault Michel, *Histoire de la sexualité*, 3 voll., Gallimard, Paris 1976-1984. Trad. rom. de Cătălina Vasile, *Istoria sexualității*, Editura Univers, București 2005.
- Gombrich E.H., *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Cornell UP, Ithaca 1979.

⁴³ Ivi, p. 56.

- Marino Adrian, *Dicționar de idei literare* (Dizionario di idee letterarie), I, Editura Eminescu, București 1973.
- Mitchevici Angelo, *Art and Nation: Romanian Arts and Crafts*, «Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia», 2, 2012, pp. 93-105.
- Onfray Michel, *L'art de jouir: pour un matérialisme hédoniste*, Grasset, Paris 1991.
- Palacio D.M.-F. de, *Les «nacres de la perle et de la pourriture»: Byzance*, in Alain Montandon (éd.), *Mythes de la décadence*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermond-Fernand 2001, pp. 163-175.
- Palacio Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Séguier, Paris 1994.
- Praz Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Società editrice La cultura, Milano-Roma 1930. Trans. by Agnus Davidson, *The Romantic Agony*, Meridian Books, New York 1956.
- Rădulescu-Motru Constantin, *Românismul. Catechismul unei noi spiritualități* (Il rumenismo. Catechismo di una nuova spiritualità), Fundatia pentru Literatura si Arta 'Regele Carol II', Bucaresti 1936.
- Reed John, *Decadent Style*, Ohio UP, Athens 1985.
- Shusterman Richard, *Style et style de vie*, «Littérature», 105, 1997, pp 102-109.
- Weir David, *Decadence and the Making of Modernism*, University of Massachusetts Press, Amherst 1995.

Uno sguardo al passato. Dinamiche identitarie nel contesto ucraino post-sovietico

Ukraine exhibits a high degree of cultural, social, and political diversity. Its history has been marked by a multitude and mixture of languages, religions and cultures [...] Whatever one's attitude to diversity, it is an essential feature of modernity, making Ukraine a prime laboratory for the study of modern politics and culture.¹

All'interno dell'area post-sovietica, il caso dell'Ucraina è caratterizzato da uno specifico modello culturale. La presenza di molteplici identità linguistiche e regionali è profondamente legata alle peculiarità del suo percorso storico di formazione². A più riprese è stato evidenziato il sorgere di allarmanti controversie causate dalle divisioni regionali all'interno dell'ex repubblica sovietica: gli analisti osservano sommariamente la presenza di 'due Ucraine', contraddistinte rispettivamente da un europeismo proteso ad uno 'sguardo verso Occidente' (Ucraina occidentale), e da un forte legame con le vestigia dell'era sovietica (Ucraina orientale)³.

Ripercorrendo i momenti più caratterizzanti della storia ucraina, è possibile osservare il risultato della complessa situazione condivisa dalle regioni dell'Europa centro-orientale, oggetto di lunghi periodi di dominazione da parte di tre grandi imperi dinastici: i Romanov, la casata degli Hohenzollern, e gli Asburgo. La specifica posizione geopolitica di questi territori ha fatto in modo che venisse loro attribuito l'importante ruolo di 'terre di confine' tra imperi:

Over the course of its history, Ukraine has been a borderland of different state formations but, much more importantly, of different civilizational and cultural

¹ G. Kasianov, P. Ther, *Introduction*, in Idd. (eds), *A Laboratory of Transnational History. Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, CEU Press, Budapest-New York 2009, p. 2.

² Si segnalano gli studi di Hrytsak (*Shifting Identities in Western and Eastern Ukraine*, «New School for Social Research The East & Central Europe Program Bulletin», 5, 3, 18 February 1995) e Ryabchuk (*In Bed with an Elephant: Cultural Wars and Rival Identities in Contemporary Ukraine*, 65, Green College, Oxford 2001) in merito alla complessa configurazione delle affiliazioni identitarie ucraine.

³ Cfr. T. Zhurzhenko, *The Myth of Two Ukraines*, «Eurozine», 17/09/2002, <<http://www.eurozine.com/articles/2002-09-17-zhurzhenko-en.html>> (04/2015).

zones [...] Centuries of borderland existence contributed to the fuzziness and fragmentation of Ukrainian identity. Borders were created and policed to divide people, but the borderlands served as contact zones where economic transactions (legal and illegal) took place, loyalties were traded and identities negotiated.⁴

Il carattere frammentato della memoria collettiva ucraina è il riflesso delle differenti narrazioni regionali all'interno del territorio nazionale. Le divergenze sono determinate dalla presenza di prospettive polifoniche riguardanti tanto il passato quanto il futuro sviluppo del paese. Le eterogenee esperienze storiche vissute dalle regioni che compongono l'odierna configurazione dell'Ucraina ostacolano l'affermazione di una narrazione univoca, finalizzata alla legittimazione del nuovo stato. La canonizzazione della grande storia nazionale, sviluppata in opposizione ai discorsi egemonici di parte polacca e russa nel corso della seconda metà dell'Ottocento e rielaborata all'indomani dell'indipendenza, ha visto il sorgere di una ricezione di carattere fortemente disomogeneo nei confronti di quel *pantheon* di miti di cui si faceva portatrice. La cosiddetta scuola populista della storiografia ucraina, di cui Michajlo Hruševs'kyj (1866-1934) era il membro più rappresentativo, elaborò una storia nazionale del popolo ucraino, i cui ideali fondanti erano ritrovati nel mito delle origini cosacche, e nei suoi ideali di libertà ed uguaglianza. Come osserva Kappeler: «This national myth was diametrically opposed to the 'aristocratic' values of the Polish nation and 'despotic' nature of Russia»⁵. La natura «teleologica»⁶ della narrazione nazionale ucraina prendeva forma dall'esigenza di 'riappropriarsi' del proprio passato, emancipandosi dall'oppressione imperiale. Come osserva lo storico Serhii Plochy, nel suo *Unmaking Imperial Russia: Mykhailo Hrushevsky and the Writing of Ukrainian History* (2005), si trattava di una sfida alla narrazione imperiale 'pan-russa' e alle ambizioni egemoniche di una Polonia culturalmente e storicamente 'più occidentalizzata' rispetto all'Ucraina. All'indomani dello scioglimento dell'URSS, la definitiva affermazione del paradigma nazionale ha portato, di contro, alla cristallizzazione del carattere 'esclusivo' della narrazione storica ucraina contemporanea:

Ukrainian history was mostly a narrative of suffering and martyrdom under the rule of foreign elites and states. Poles, Russians and Jews living in Ukraine were perceived as agents of foreign rule and oppressors of the Ukrainian people. There was no positive place for them in the Ukrainian national narrative and in the collective memory of Ukrainians, nor is there one today.⁷

⁴ S. Plochy, *Beyond Nationality*, «Ab Imperio», 4, 2007, pp. 37-38.

⁵ A. Kappeler, *From an Ethnonational to a Multiethnic to a Transnational Ukrainian History*, in G. Kasianov, P. Ther (eds), *A Laboratory of Transnational History. Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, CEU Press, Budapest-New York 2009, p. 57.

⁶ S. Plochy, *Beyond Nationality*, cit., p. 30.

⁷ A. Kappeler, *From an Ethnonational to a Multiethnic to a Transnational Ukrainian History*, cit., p. 57.

La decostruzione dei miti storici sovietici ha rappresentato il primo passaggio del *nation building* dell'Ucraina indipendente. Proprio l'alterazione dei complessi equilibri di quel sistema geopolitico creato dal regime sovietico ha rivelato nel corso degli ultimi decenni la disorganicità delle dinamiche identitarie della regione:

Negli ultimi mesi della [seconda] guerra, la politica di Stalin condusse al raggruppamento dei territori abitati da popolazione ucraina nel quadro della Repubblica Sovietica Ucraina [...] Si veniva completando l'opera di assemblaggio delle diverse componenti che hanno formato l'Ucraina nel quadro dell'Unione Sovietica, e poi dal 1991 come stato indipendente [...] In epoca sovietica nei territori che sono entrati a far parte della Repubblica Sovietica Ucraina si è consumato un complesso gioco geopolitico. Su un tessuto variegato prodotto di stratificazioni secolari si sono sovrapposte nuove connessioni e sono intervenuti processi sovente ambivalenti. L'esito finale è stato la formazione di un insieme piuttosto composito di regioni differenti, con profili etnici eterogenei e con dinamiche diverse di trasformazione degli equilibri nazionali.⁸

Le ambivalenti traiettorie della cosiddetta *družba narodov* sovietica, oltre che a stravolgere il *pattern* identitario del territorio, hanno portato ad un mutato approccio alle differenti interazioni tra le componenti di un'area da sempre contraddistintasi per la sua 'policromia' culturale. Come evidenziato da Kappeler, una condizione necessaria per la rielaborazione di una memoria storica ucraina, funzionale alla creazione di una vera e propria riconciliazione dei diversi volti della sua identità culturale, passa per una narrazione di tipo multiethnico, che tenga conto di quelle interrelazioni e connessioni tra le componenti del *milieu* multiculturale della regione che hanno dato vita ad 'identità fluide':

Elites and intellectuals of premodern times and modern empires usually had multiple, situational and fluid ethnic or national identities or identifications. Many personalities of Ukrainian history cannot adequately be described as Ukrainians, Russians, Poles or Jews, but their lives and historical roles have to be told as multiethnic or transethnic stories [...] Such a multicultural view of Ukrainian history and Ukrainian culture can open the way to communication with other cultures in Ukraine and abroad.⁹

Il superamento di una visione della regione basata su fenomeni di netta cristallizzazione e divisione identitaria dualistica tra l'Ucraina dell'est e dell'ovest, definiti da parametri etnico-linguistici, si rende necessario proprio per la molteplicità di voci che vanno al di là del binomio di frattura. Nel tentativo di evidenziare il carattere 'fluidico' dell'identità ucraino-

⁸ A. Roccucci, *La matrice sovietica dello stato ucraino*, «Limes», 4, 2014, pp. 38-39.

⁹ A. Kappeler, *From an Ethnonational to a Multiethnic to a Transnational Ukrainian History*, cit., p. 63.

na, Peter W. Rodgers ha individuato nella categoria 'regionale', piuttosto che nel dato etnico-linguistico, il parametro più adatto per definire i tratti caratterizzanti delle sue eterogenee affiliazioni identitarie. La linea divisoria tra il modello identitario 'russo' ed 'ucraino' è mobile e soggetta a mescolanze ed intersezioni¹⁰. Rodgers ha fornito un illuminante modello di descrizione della composizione regionale dell'Ucraina contemporanea, articolata convenzionalmente in dieci regioni: osservandone il territorio, si possono descrivere, come nello studio comparato di Hrytsak (1995) su L'viv e Donec'k, le molteplici combinazioni di appartenenze linguistiche, culturali e religiose. Lo studioso distingue la penisola della Crimea dalle altre regioni, definendola l'unica area dell'Ucraina con una maggioranza etnica russa¹¹. Successivamente individua una regione meridionale, che comprende le aree di Cherson, Odesa e Mykolajiv: questi territori, assorbiti come nuovi centri industriali all'interno dell'impero russo nella seconda metà dell'Ottocento, presentano una maggiore diffusione della lingua e della cultura russa, ma solo l'*oblast'* di Odesa sembra essere sotto la media nazionale relativa all'uso dell'ucraino. La regione centro-settentrionale è invece costituita dalle aree di Poltava, Kirovohrad, Čerkasy, Kyjiv e Sumy. Fino alla metà del XVII secolo, i territori di questa regione sono stati parte della Confederazione polacco-lituana, per poi passare sotto il controllo russo in seguito alla guerra russo-polacca conclusasi nel 1667 con il trattato di Andrusovo. Come osserva Peter W. Rodgers: «Although these areas were under Moscow's control [...] they have always retained a more 'Ukrainian' political outlook»¹². In età tardo-imperiale e sovietica, i principali centri urbani sono stati prevalentemente russificati, ma la popolazione è in maggioranza di etnia ucraina ed ucrainofona. Lo studioso distingue inoltre una regione occidentale (L'viv, Ternopil', Ivano-Frankivs'k) dalla centro-occidentale (Žytomyr, Vinnycja, Chmel'nyc'kyj, Rivne, Volyn'): pur essendo entrambe composte in prevalenza da ucraini ed ucrainofoni, la prima, definita solitamente sotto la denominazione storica di Galizia, ha sviluppato nel corso dei secoli una sua specifica identità ucraina. È qui che, sotto l'im-

¹⁰ A tal proposito, si rivelano interessanti le riflessioni di Zaharchenko in merito alle mutate direttrici di autoidentificazione al volgere dei secoli: «Together, Ukrainians and Russians account for over 95 percent of the country's population. Two decades ago, according to the 1989 census, 72 percent saw themselves as Ukrainian, and 22 percent as Russian. If we fast-forward to the beginning of the current century, the 2001 census tells us that Ukrainians now comprised 77.8 percent of the population (37.7 million people), and Russians 17.3 percent (8.3 million). In light of the fact that migration of ethnic Russians back to Russia has been fairly insignificant, three million people seemingly vanished during twelve years between 1989 and 2001. Or, as Rodgers points out in his analysis of these numbers, by 2001 they came to define themselves as Ukrainian». Cfr. T. Zaharchenko, *Polyphonic Dichotomies: Memory and Identity in Today's Ukraine*, «Demokratyzatsiya», 21, 2, 2013, pp. 245-246.

¹¹ P.W. Rodgers, *Nation, Region and History in Post-Communist Transitions: Identity Politics in Ukraine, 1992-2006*, Ibidem, Stuttgart 2008, p. 56.

¹² Ivi, p. 57.

pero asburgico, ha preso vita il movimento nazionale: «In general, the region has continued to see itself as the Piedmont of Ukraine, as the true keeper of national identity on behalf of the rest of Ukraine»¹³. Nell'area sud-occidentale, Rodgers individua due ulteriori regioni, la Bukovyna e la Zakarpattja, che per differenti percorsi storici sono entrate in contatto con elementi di matrice culturale rumena ed ungherese. La seconda in particolare presenta un profilo etnico particolarmente composito e fluido. Infine, osserviamo la regione centro-orientale (Zaporizžja, Dnipropetrovs'k, Charkiv) e quella orientale (Donec'k, Luhans'k). Entrambe si presentano come aree industrializzate e russificate, ma mentre la prima mostra una maggiore predisposizione alla convergenza di elementi culturali ucraini e russi di contatto, la seconda è stata invece un vero e proprio «showcase of socialism»¹⁴ e si rivela essere maggiormente legata ad un'identità regionale sovietica, con una popolazione prevalentemente russofona. Proprio la 'contestata' frontiera orientale del paese sembra aver sviluppato una propria cultura 'di confine':

The regional version of Ukrainian identity in the East developed without complete renunciation of the Russian culture, although the area simultaneously produced a multitude of influential intellectuals dedicated to the idea of national revival. The region's geopolitical location resulted in the creation of a material and spiritual culture which absorbed the various dimensions of the national-cultural elements of both countries. But speaking Russian has not turned Russophone Ukrainians into Russians.¹⁵

L'elaborazione dell'esperienza sovietica come 'frattura storica', o in alternativa come 'momento di continuità', risulta essere determinante nel definire i confini dei fenomeni di negoziazione identitaria. Come è stato lucidamente osservato da Svetlana Boym, «the twentieth century began with utopia and ended with nostalgia»¹⁶: ovvero, nella memoria storica post-totalitaria non è l'elemento utopico a venir meno, ma la direzione del suo sguardo, ora diretto al passato. Le dinamiche della 'cultura del ricordo' diventano in tal senso il campo di scontro ed interazione tra i molteplici sistemi di appartenenza ed affiliazione¹⁷.

Osservando la recente produzione letteraria nazionale, è possibile 'mappare' gli specifici percorsi di riflessione identitaria in atto nel contesto ucraino contemporaneo. Nella mia disamina, l'analisi delle opere dello scrittore russofono Andrej Kurkov consentirà di evidenziare un modello di approc-

¹³ Ivi, p. 60.

¹⁴ Ivi, p. 63.

¹⁵ T. Zaharchenko, *Polyphonic Dichotomies: Memory and Identity in Today's Ukraine*, cit., pp. 257-258.

¹⁶ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, p. xiv.

¹⁷ Cfr. S. Trebst, 'Kakoj takoj kover?'. *Kul'tura pamjati v postkommunističeskich obščestvach Vostočnoj Evropy. Popytka obščego opisanija i kategorizacii* (La cultura della memoria nelle società post-comuniste dell'Europa Orientale. Un tentativo di descrizione e di categorizzazione comune), «Ab Imperio», 4, 2005, pp. 51-55.

cio utile alla rappresentazione di tali dinamiche, partendo da una prospettiva ai margini, da *outsider*, della letteratura nazionale post-sovietica.

1. Andrej Kurkov: il *displacement* identitario post-sovietico

My early novels deal with the question that life is more powerful than individuals, and individuals are evading life. They are trying to preserve themselves. The question was: 'how to survive in our environment?', since the environment is hostile to us. The way can be found also in betraying our main principles.¹⁸

Nato nel 1961 a Leningrado, Andrej Jurevič Kurkov si è trasferito dopo pochi anni a Kyjiv, dove si è affermato come scrittore solo nella seconda metà degli anni Novanta. Le sue opere sono caratterizzate da un intreccio di humour nero ed elementi surreali, sullo sfondo della società ucraina contemporanea. Si tratta dell'autore ucraino di maggiore successo dell'era post-sovietica, ed i suoi romanzi sono tradotti in molte lingue europee. Tuttavia, all'interno del contesto letterario nazionale la sua 'identità' è stata oggetto di aspre censure da parte dei critici:

[...] I have always written my novels in Russian, my mother tongue. This means that for the past 15 years I have been under pressure to start writing in Ukrainian. I have refused, even though I am happy with Ukrainian as the sole national language. I just find it easier to write in my mother tongue. For now, I have no desire to become a soldier in this war of words.¹⁹

L'autore si identifica come rappresentante del fenomeno 'russofono' post-sovietico²⁰. Secondo Kurkov, si tratta di un movimento che segue un percorso autonomo, anche se per certi versi parallelo al sistema russo. In particolare, negli ultimi anni gli sviluppi della letteratura di massa post-sovietica di lingua russa si sono basati su formule e generi ben definiti²¹ che, dando vita a strategie narrative 'familiari', riescono a veicolare messaggi e significati profondi. Nella sua analisi relativa alle «dinamiche del successo» dell'autrice di *best-sellers* post-sovietici Aleksandra Marinina (n. 1957, L'viv), Michail Berg ne ha giustificato l'affermazione nel mercato russo con la necessità, nutrita dai lettori dell'odierna Federazione, di trovare nelle sue opere «un'autogiustificazione» e «un'interpretazione della vita» che trasformasse «l'insucce-

¹⁸ Tratto dall'intervista inedita ad Andrej Kurkov, realizzata da chi scrive in data 26/03/2013 a Kyjiv.

¹⁹ A. Kurkov, *Ukraine's War of the Words*, «The Guardian», 05/07/2012, <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/jul/05/ukraine-war-of-words-russian?newsfeed=true>> (04/2015).

²⁰ Cfr. A. Šaryj, *Pisatel' Andrej Kurkov – o peresečenni prostranstv* (Andrej Kurkov e l'intersezione degli spazi), in Radio Svoboda, 10/04/2013, <<http://www.svoboda.org/content/article/24953564.html>> (04/2015).

²¹ Cfr. T. Kochanovskaja, M. Nazarenko, *Ukrainskij Vektor: Ščastlivoje detstvo i trudnoe otročestvo* (Il vettore ucraino: Un'infanzia felice e un'adolescenza difficile), «Novyj Mir», 10, 2011, <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/10/ko21.html> (04/2015).

so nell'unica strategia giusta e corretta»²². Nei gialli della scrittrice, di origini ucraine e con un percorso biografico speculare ed inverso rispetto a quello di Kurkov, «il male è l'Altro, non appartiene alla vita russa normale, vi giunge portato dall'esterno»²³. Si tratta di una 'risposta' alla richiesta di «conforto» da parte del pubblico, di fronte ad «un'epoca di cambiamenti che violano l'identità usuale»²⁴. Nelle opere di Boris Akunin (n. 1956), pseudonimo di Grigorij Šalvovič Čchartišvili, altro autore di successo nel mercato russo contemporaneo, prende vita un percorso originale di 'narrazione del presente', edificato anche in questo caso tramite gli strumenti della letteratura di massa. La 'negoziatura dei frammenti'²⁵ ereditati dalla frattura storica post-sovietica assume le forme di un mistero da decifrare. Al tradizionale percorso di risoluzione del crimine, affidato nei romanzi di Akunin al personaggio dell'investigatore russo Fandorin, si sovrappone una ricerca centrifuga dell'identità nazionale e culturale russa. Il dialogo con il passato emerge come risultato dell'eco degli scontri politici e culturali contemporanei. Come osserva Mark Lipovetsky, Akunin porta alla luce e demistifica le fobie della Russia contemporanea, creando figure di criminali ed assassini la cui identità è un ibrido: un prodotto ambivalente nato dall'intersezione di aspettative stereotipiche dell'Altro e dei 'riflessi' speculari della soggettività del protagonista.

Parallelamente al percorso dello scrittore russo, un elemento peculiare delle opere di Andrej Kurkov, come della sua stessa esperienza di vita, consiste nell'emergere di un senso di *displacement* identitario. Lo stesso scrittore afferma di essere una vittima del «cocktail that was mixed by Stalin some time before I was born»²⁶, che ha coinvolto genti di diverse nazionalità dell'Unione Sovietica in un circolo di continui spostamenti e migrazioni interne. Come ricorda Donatella Possamai, Kurkov, «senza emigrare e senza nemmeno cambiare residenza», si è ritrovato «in un altro paese chiamato Ucraina»²⁷. La prospettiva dell'*outsider* Kurkov sulla società post-sovietica ucraina rivela tratti distintivi specifici, che coinvolgono la relazione tra il sentire individuale ed il contesto socio-culturale²⁸. Nelle sue opere, l'autore esplora le dinamiche socio-politiche con le quali si ritrova a convivere l'uomo dei nostri

²² M. Berg, D. Possamai, *Il discorso postcoloniale e il problema del successo nella letteratura russa contemporanea*, in S. Albertazzi et al. (a cura di), *Post-Scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, Il Poligrafo, Padova 2005, p. 124.

²³ Ivi, p. 126.

²⁴ Ivi, p. 124.

²⁵ Cfr. M. Lipovetsky, *The Missing Link: Postcolonial Discourses in Post-Soviet Culture*, in S. Albertazzi et al. (a cura di), *Post-scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, Il Poligrafo, Padova 2005, p. 167.

²⁶ A. Kurkov, *My War of Words*, «The Evening Standard», 21/03/2005, <<https://www.questia.com/newspaper/1G1-130581460/my-war-of-words>> (04/2015).

²⁷ D. Possamai, *Uno scrittore è scrittore là dove viene letto. Il caso Kurkov*, in M. Di Salvo et al. (a cura di), *Nel mondo degli slavi. Incontri e dialoghi tra culture. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff*, Firenze UP, Firenze 2008, p. 459.

²⁸ Cfr. A. Armano, *Kurkov. 'L'Ucraina è un grande romanzo'*, «Il Giornale», 14/08/2006, <<http://www.ilgiornale.it/news/kurkov-l-ucraina-grande-romanzo.html>> (04/2015).

tempi, in una società caratterizzata dal 'vuoto post-ideologico'. La presenza di elementi surreali ed 'assurdi' viene accettata come un tratto 'normale' della vita quotidiana. L'Ucraina post-sovietica rappresentata nelle opere dell'autore ucraino è così descritta da Sally Dalton-Brown:

Kurkov's work remains within the realms of the probable [...] the extraordinary can seem quite commonplace, making the comic and political point that his characters live in denial, or have no real understanding of what is 'normal' [...] The acceptance of such 'normality' has two unfortunate consequences: Kurkov's characters often seem morally vague and, often, rather passive. Their acceptance of, or indeed preference of the 'role' of victim, or the detached role of outsider, perhaps extends into an acceptance of whatever fate offers.²⁹

Nella sua rappresentazione umoristica del 'disorientamento post-sovietico', il soggetto è prevalentemente legato all'esperienza del viaggio: si tratta spesso della ricerca di un significato o di un fine da attribuire alla propria esistenza. Gli ostacoli lungo il percorso dei suoi personaggi provengono da un passato sovietico di violenza: di fronte ad essi, gli eroi di Kurkov si ritrovano costretti ad interpretare il ruolo di 'predatori' o, in alternativa, quello di 'sopravvissuti' alla catastrofe storica. Negli ultimi anni, la pubblicazione della trilogia intitolata *Geografija odinočnogo vystrelja* (2003; Geografia di un singolo sparo), e dei romanzi *Poslednjaja ljubov' prezidenta* (2004; L'ultimo amore del presidente) e *Nočnoj Moločnik* (2007; Il lattai di notte), ha segnalato l'interesse dell'autore per la rappresentazione delle 'metamorfosi' identitarie del singolo di fronte allo scorrere della storia recente. Dobrynin, protagonista della trilogia pubblicata nel 2003, è un delatore, un *narodnyj kontroler* d'età sovietica. La retorica socialista ne ha corrotto l'innato bisogno di cercare 'il bene' nella società, spingendo sarcasticamente perfino gli angeli a discendere in terra per dedicarsi alla ricerca dell'"uomo sovietico giusto" da portare con sé nel regno dei cieli. Alla fine Dobrynin sarà ucciso dallo 'sparo' del titolo, da una pallottola che gli stessi angeli hanno messo in circolo. Si tratta di una metafora che veicola simbolicamente la fine dell'*homo sovieticus*. La caduta del regime socialista e l'inizio di una 'nuova era' trova invece spazio in *Poslednjaja ljubov' prezidenta* (L'ultimo amore del presidente). L'azione del romanzo si svolge su tre differenti piani temporali, ovvero tra la fine degli anni Ottanta, l'inizio del nuovo secolo ed il 2015, in un ipotetico futuro. Il protagonista, Sergej Pavlovič Bunin, è il filo conduttore che lega le diverse sfere temporali. Alla sua vita mediocre in Unione Sovietica, si sovrappongono i successi nella transizione successiva all'indipendenza ucraina, fino a raggiungere la carica di presidente nel 2015. Il trapianto di cuore, cui viene sottoposto il protagonista durante i primi anni Novanta, è la rappresentazione emblematica del 'compromesso identi-

²⁹ S. Dalton-Brown, *Laughter of the Lost: Andrei Kurkov's Comedies of Displacement*, «Slovo», 22, 2, 2010, pp. 107-108.

tario' cui va incontro l'uomo contemporaneo: l'organo contiene un sistema elettronico che trasmette le conversazioni di Bunin ai suoi nemici. L'istanza di sopravvivenza, percepita dall'eroe del romanzo, porta inevitabilmente alla perdita di ogni possibilità di creare un'alternativa autonoma e cosciente. Il romanzo del 2007, *Nočnoj Moločnik*, si pone invece come una metafora della condizione dell'Ucraina odierna. Il latte materno della protagonista Ira è usato dai politici locali per i loro trattamenti di ringiovanimento, piuttosto che servire al nutrimento della figlia dell'eroina. Nell'interpretazione allegorica di Kurkov, la classe politica rischia di compromettere il futuro del paese, perché il 'codice della nazione' scorre simbolicamente nel latte di Ira, ed è l'unico ad essere portatore della 'futura autocoscienza degli ucraini'.

La ricerca centrifuga di un significato da attribuire alle mutate condizioni esistenziali del periodo post-socialista emerge in particolare nelle prime opere di Kurkov. In questi romanzi, scritti alla fine degli anni Novanta, l'autore riesce a dar voce in modo sistematico alle diverse anime del *displacement* post-sovietico. *Smert' Postoronnego* (1996; La morte dello straniero), successivamente pubblicato con il titolo *Piknik na l'du* (1997; *Picnic sul ghiaccio*, 2003) è stato il primo romanzo di Kurkov ad attirare l'attenzione della critica internazionale³⁰. Dopo la pubblicazione dell'edizione in lingua tedesca da parte della casa editrice svizzera Diogenes nel 1999, l'opera è presto diventata un *best-seller*. Ambientato in una Kyjiv d'età post-sovietica, *Piknik na l'du* narra la storia di uno scrittore in crisi, Viktor Aleksevič Zolotarev. Il protagonista, senza alcuna speranza di potere pubblicare i suoi romanzi, viene assunto come scrittore di necrologi per un giornale locale: da quel momento la sua vita viene sconvolta da eventi imprevedibili. L'origine del titolo, *Picnic sul ghiaccio* (ed. it. a cura di Moroni 2003), è legata ad un personaggio del romanzo, ovvero il pinguino Miša, fedele compagno di Zolotarev da quando lo zoo di Kyjiv ha dovuto cedere alcuni dei suoi animali. Sin dai capitoli iniziali si ravvisa il particolare atteggiamento con cui il protagonista si relaziona alla 'normalità' del mondo circostante. Nei primi paragrafi il termine 'post-sovietico' è subito introdotto al lettore, proprio per qualificare un contesto sospeso ed indefinito:

Странное время для детства,
думал Виктор, странная страна,
странная жизнь, в которой и
разобраться не хочется, хочется
просто выжить и все [...].³¹

Che epoca strana per essere bambini,
pensò Viktor, che strano paese,
che strana vita, da non avere nemmeno
voglia di capirla, da accontentarsi
di sopravvivere e basta [...].

³⁰ Cfr. L. Benedictus, *Paperbacks – A. Kurkov, The Death and the Penguin*, «The Guardian. The Observer», 17/03/2001, <<http://www.theguardian.com/books/2002/mar/17/features.review/print>> (04/2015); K. Kaifus, *Open Season*, «The New York Times», 11/11/2001, <<http://www.nytimes.com/2001/11/11/books/open-season.html>> (04/2015).

³¹ A. Kurkov, *Piknik na l'du*, Folio, Char'kov 2001, p. 39. Trad. it. di C. Moroni, *Picnic sul ghiaccio*, Garzanti, Milano 2003, p. 57.

Nel corso del romanzo, il rapporto di Zolotarev con l'ambiente circostante diventa la chiave per comprendere le modalità attraverso le quali l'elemento surreale viene assunto a 'normalità'. Il protagonista sembra incapace di reagire e di dar vita ad una propria coscienza autonoma, ad uno 'sguardo completo'. L'unica strada percorribile consiste, secondo il narratore di *Piknik na l'du*, nel sopravvivere alla «normalità»:

Жизнь ему казалась ровной [...] Все у него было в порядке, или таковым казалось. У каждого времени – своя «нормальность», думал он. То, что казалось раньше страшным, теперь было обыденным, а значит люди, чтобы лишний раз не волноваться, приняли это за норму жизни и продолжили жить. Ведь для них, да и для Виктора, главным было и оставалось ЖИТЬ, во что бы то ни стало, но ЖИТЬ.³²

La sua vita gli si profilava davanti tranquilla [...] Tutto era a posto, o almeno così sembrava. Ciascun tempo ha la sua 'normalità', pensò. Quello che prima sarebbe sembrato tremendo, adesso era normale, e questo perché gli uomini, per non preoccuparsi troppo, l'avevano preso come norma di vita e avevano continuato a vivere. Per loro, alla fine, e anche per Viktor, la cosa più importante era e rimaneva VIVERE, a qualsiasi costo, ma VIVERE.

La sopravvivenza diventa l'unico percorso possibile proprio per le difficoltà di adattamento al nuovo contesto. Passeggiando per le strade di Kyjiv, Zolotarev si interroga sui cambiamenti avvenuti. In questa dimensione urbana 'sospesa', risulta difficile comprendere la transizione e la continuità dello spazio tra presente e passato:

– Что то не то в этой жизни, – глядя себе под ноги, на ходу думал он. – Или это сама жизнь изменилась, оставшись только внешне прежней, простой и понятной. А внутри ее словно сломался механизм и теперь неизвестно, чего ждать от знакомых предметов. От буханки украинского хлеба, от уличного телефонного автомата. Что то чужое и невидимое прячется за всякой знакомой поверхностью, внутри каждого дерева, внутри каждого человека. Все только кажется знакомым с детства.³³

“C'è qualcosa che non va, al mondo”, pensava mentre camminava, lo sguardo fisso a terra. “O è la vita stessa ad essere diventata un'altra, e ha mantenuto solo l'apparenza della vita di prima, semplice e comprensibile. Ma il suo meccanismo interno si è rotto, e adesso non si sa più cosa aspettarsi nemmeno dagli oggetti più familiari. Da un filone di pane ucraino, da una cabina telefonica. Qualcosa di strano e di invisibile si nasconde sotto ogni superficie conosciuta, dentro ogni albero, dentro ogni uomo. Dentro tutto ciò che ti sembrava di conoscere dai tempi dell'infanzia.

³² Ivi, p. 125. Trad. it. ivi, p. 164.

³³ Ivi, pp. 203-204. Trad. it. ivi, p. 260.

Il meccanismo interno di significazione urbana è ormai 'inquinato' dagli effetti della frattura storica. Se intendiamo Kyjiv come un 'testo', una 'catena di significanti', potremo vedere in Zolotarev e negli abitanti della capitale ucraina i suoi 'referenti'³⁴. La relazione simbiotica tra il *displacement* del protagonista di *Piknik na l'du* e lo spazio cittadino, sotto la cui superficie «si nasconde qualcosa di strano e di invisibile», dà vita ad un senso di 'alienazione', di 'straniamento'. Come osserva Blacker in merito alle rappresentazioni simboliche dello spazio urbano nel testo letterario, gli edifici, le strade e i monumenti della città non solo rievocano il passato, ma legano fisicamente i cittadini alla storia e alla cultura che ne ha determinato l'esistenza. Questi 'oggetti' si muovono nell'*archivio* della memoria collettiva di una comunità, e sono sempre in uno stato di degrado, di frammentazione, e aperti a 'nuove rielaborazioni narrative'. Nella letteratura ucraina contemporanea il processo di riconcettualizzazione dello 'spazio urbano' si traduce in strategie narrative eterogenee³⁵. Il proliferare di testi costruiti su un rapporto speculare tra uomo e città³⁶, è legato alle 'disgiunzioni spazio-temporali' del periodo post-sovietico, che hanno dato vita ad un aperto confronto tra possibili passati alternativi³⁷. In Kurkov, è la 'frattura' con il passato a provocare la 'paralisi' della percezione temporale e spaziale di Zolotarev. Il processo di autocoscienza, utile alla comprensione del presente, non può aver luogo, proprio per l'assenza di dialogo tra le due sfere esistenziali. In *Piknik na l'du*, l'elemento sovietico e post-sovietico vengono così a sovrapporsi. Da questa intersezione emerge l'«assurdo» che la 'normalità' del presente racchiude al suo interno. Nello 'spazio intermedio' creato da Kurkov, la ricerca di senso portata avanti da Zolotarev trova il suo riflesso speculare nel percorso di altri due personaggi, anch'essi paralizzati in un difficile dialogo tra presente e passato: il pinguino Miša e lo zoologo Pidpalyj. All'interno del romanzo, il personaggio di Miša incarna l'alter ego di Zolotarev, un reietto del mondo post-sovietico. L'introduzione di figure animali antropomorfe è una costante della produzione letteraria di Kurkov, oltre ad essere uno specifico strumento di allegoria politica molto diffuso nella letteratura russa del XX secolo³⁸.

³⁴ Cfr. U. Blacker, *Text, City, Image: Recovering Others' Pasts in Literature in Poland, Russian and Ukraine*, «Przegląd Humanistyczny», 6, 2012, p. 141.

³⁵ Cfr. U. Blacker, *Representations of the Urban Environment in Contemporary Ukrainian Literature*, «eSharp», Special Issue, *Reaction and Reinvention: Changing Times in Central and Eastern Europe*, 2008, pp. 5-21.

³⁶ Cfr. T. Kochanovskaja, M. Nazarenko, *Ukrainskij Vektor: Istorija s geografiej. Kievskie gory i nory* (Il vettore ucraino: storia e geografia. I colli e le cavità di Kyiv), «Novyj Mir», 10, 2012, <http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2012/10/u21.html> (04/2015).

³⁷ Cfr. U. Blacker, *Text, City, Image: Recovering Others' Pasts in Literature in Poland, Russian and Ukraine*, cit.

³⁸ Come osserva Dalton-Brown: «The blurring between human and animal has often been used in Russian twentieth-century literature for purposes of political allegory, as in Fazil Iskander's 1982 *Kroliki i udavy* (Rabbits and Boa Constrictors), in which Stalin appears as the Great Python, or in Georgij Vladimov's *Vernyi Ruslan* (Faithful Ruslan, 1975) [...] Iuz Aleshovskii's *Kenguru* (Kangaroo, 1981), with its animal-victim clearly a metaphor for Soviet victim, outlines the

Come l'autore ha a più riprese evidenziato, il pinguino simboleggia il ritratto dell'*homo sovieticus* 'immobilizzato' nel presente:

Because they [the penguins] remind me so much of the Soviets. They are animals that live in groups [...] in 1991, with the breakdown of the Soviet Union [...] the programme directing the Soviet people's collective life disappeared too. Individuals found themselves alone and disoriented.³⁹

Miša è simbolicamente caratterizzato da uno stato di malinconica depressione: solitario ed incompreso, soffre di un male, la cui unica cura si rivela essere il trapianto di un cuore umano. Figura tetra, al pari di Zolotarev, rappresenta un costante rimando al *displacement* vissuto dal protagonista:

Ночью сквозь некрепкий сон Виктор слышал, как бродил по квартире страдающий бессонницей пингвин. Бродил, оставляя все двери открытыми. Иногда казалось, будто пингвин останавливается и тяжело вздыхает, словно старик, уставший от жизни и от себя.⁴⁰

Quella notte attraverso il suo sonno leggero Viktor sentì che il pinguino, sofferente d'insonnia, vagava per la casa. Vagava e lasciava tutte le porte aperte. Talvolta gli sembrava che si fermasse e sospirasse profondamente, come un vecchio stanco della vita e di se stesso.

Lo zoologo Pidpalyj è l'unico capace di comprendere il mondo di Miša. È anch'egli un emarginato: dopo che lo zoo ha deciso di cedere i pinguini a chi potesse averne cura, il suo 'sapere' non ha più alcuna utilità. Il primo dialogo tra Zolotarev e lo zoologo mostra come solo quest'ultimo possa realmente comprendere quale sia il male che affligge il pinguino. Tuttavia, Pidpalyj appartiene ad un 'altro tempo' e ad 'un altro luogo': non può sopravvivere al presente. Prima di morire, solo ed abbandonato, in un letto d'ospedale, lo zoologo chiede a Zolotarev di dar fuoco al suo appartamento. Proprio questo passaggio del romanzo, in cui viene ritratto uno 'spazio' lasciato privo di 'referenti' dopo la morte di Pidpalyj, sembra rivelare un particolare significato simbolico:

[...] На стенах тоже висели фотографии в рамках – от них веяло прошлым. Вся обстановка квартиры принадлежала другой эпохе [...]

[...] sulle pareti erano appese diverse fotografie, in questo caso incorniciate: emanavano un forte sentore di passato. Tutta l'atmosfera della casa apparteneva a un'altra epoca [...]

approach adopted by Kurkov [...] namely, the depiction of the animal who evokes empathy». Cfr. S. Dalton-Brown, *Laughter of the Lost: Andrej Kurkov's Comedies of Displacement*, cit., p. 111.

³⁹ A. Kurkov, *A Wall Comes Down, a World Is Born*, «The Unesco Courier», 9, 2009, p. 22.

⁴⁰ A. Kurkov, *Piknik na l'du*, cit., pp. 14-15. Trad. it. di C. Moroni, *Picnic sul ghiaccio*, cit., p. 25.

та же эпоха, то же недавнее, но такое уже далекое прошлое, прошлое страны, которой уже нет [...] Прошлое верило в даты. И жизнь каждого человека состояла из дат, придававших жизни ритм, ощущение ступенчатости, словно с высоты очередной даты можно было оглянуться и, посмотрев вниз, увидеть само прошлое. Ясное, понятное прошлое, поделенное на квадраты событий и линии дорог [...] Виктор почувствовал себя уютно и защищенно [...] И вот он сидел среди вещей и бумаг, которые уже никому не принадлежали. Среди целого мира, оставшегося без своего создателя и хозяина. Старик не хотел, чтобы к этому миру прикасались посторонние, он не хотел, чтобы кто то видел разрушение этого маленького уютного мира, календарь которого словно запаздывал на три – четыре десятка лет.⁴¹

lo stesso passato abbastanza recente, eppure già lontano, il passato di un paese che non esisteva più [...] Il passato credeva nelle date. E la vita di ogni uomo era fatta di date che davano alla vita il suo ritmo, la sensazione di una gradualità, come se dall'altezza della data raggiunta si potesse, guardando giù, vedere il proprio passato. Un passato chiaro, decifrabile, diviso in quadrati di avvenimenti e linee di strade [...] Viktor si sentiva a suo agio, al sicuro [...] E ora eccolo seduto in mezzo a carte e oggetti che ormai non appartenevano più a nessuno. In mezzo a un intero universo rimasto senza il suo signore e padrone. Il vecchio non voleva che quell'universo fosse toccato da mani estranee, non voleva che nessuno vedesse la distruzione di quel piccolo mondo accogliente il cui calendario sembrava in ritardo di tre o quattro decenni.

Lo 'spazio privato' di Pidpalyj, come quello 'pubblico' della città di Kyjiv, è un universo popolato di 'segni significanti'. Il «sentore di passato» emana dalle «fotografie appese alle pareti» restituisce al protagonista la dimensione della sua memoria privata. Questi relitti culturali riescono a veicolare un accesso diretto al passato, ai suoi referenti, e allo stesso tempo, nella loro natura frammentata, «are 'open to narrative elaboration'»⁴². Gli 'oggetti' contenuti nell'*archivio* di Pidpalyj producono in Zolotarev «the illusion of accessing and possessing the past, when the present – as reality – is beyond our control»⁴³. Per lo zoologo, invece, la distruzione del passato rappresenta l'unica scelta possibile al fine di preservarne la memoria. Pidpalyj muore perché non riesce ad abbandonare la propria identità. Simbolicamente, a bruciare nella sua casa è il passato sovietico. Quest'ultimo ha innescato la paralisi della sua percezione temporale, non consentendogli di vivere il

⁴¹ Ivi, pp. 155-159. Trad. it. ivi, pp. 204-207.

⁴² Cfr. U. Blacker, *Text, City, Image: Recovering Others' Pasts in Literature in Poland, Russian and Ukraine*, cit., pp. 144.

⁴³ Ivi, p. 142.

suo presente. Nell'appartamento dello zoologo, Zolotarev si sente al sicuro. Tutto sembra finalmente chiaro e comprensibile. Tuttavia, è proprio la scelta di Pidpalyj ad indurre il protagonista a vedere un'unica possibilità di sopravvivenza: l'adozione di una nuova identità. Nell'emblematica conclusione di *Pik nik na l'du*, Zolotarev decide di prendere il posto di Miša nella spedizione scientifica del 9 Maggio, celebrato tradizionalmente come 'giorno della vittoria' dei sovietici contro la Germania nazista, che lo avrebbe portato in Antartide. L'ultima frase del protagonista assume un valore significativo: «Il pinguino sono io»⁴⁴. Il 'divenire animale' di Zolotarev rappresenta la sua «via d'uscita», usando la terminologia di Deleuze e Guattari, dal 'continuo movimento di riterritorializzazioni' mancate dell'Ucraina post-sovietica:

Les devenirs animaux [...] sont des déterritorialisations absolues [...] Devenir animal, c'est précisément faire le mouvement, tracer la ligne de fuite dans toute sa positivité, franchir un seuil, atteindre à un continuum d'intensités qui ne valent plus que pour elles-mêmes, trouver un monde d'intensités pures, où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d'une matière non formée, de flux déterritorialisés, de signes asignifiants.⁴⁵

Nei romanzi di Kurkov sembra emergere la costante necessità di creare nuove 'vie di fuga' da quella condizione di 'afasia post-sovietica' descritta da Serguei Oushakine. Nel suo studio in merito alle dinamiche identitarie della società russa post-sovietica, l'antropologo usa questo termine per definire quelle manifestazioni di «*regression to symbolic forms of the previous historical period*», causate dalla «*society's disintegrated ability to find proper verbal signifiers*» utili alla descrizione del nuovo regime socio-politico⁴⁶. L'afasia postsovietica' si articola, secondo Oushakine, su un continuo movimento di perdite e compensazioni. In quest'ottica, si può leggere la profonda difficoltà del soggetto post-sovietico nel trovare nuove connessioni tra «a 'world of words'» e «a 'world of things'». In luogo della produzione di 'nuove narrazioni mitiche' capaci di coinvolgere le singole soggettività in un'entità collettiva, «[m]ythologisation of the narratives of the recent past has a somewhat parasitic ('nostalgic') nature here». In assenza di nuove forme culturali, utili a descrivere i cambiamenti in atto, l'uomo post-sovietico si trova di fronte a due possibilità. In primo luogo, può ricorrere all'utilizzo dei vecchi simboli del passato, inserendoli all'interno di 'modelli rielaborati' di significazione: un processo definito da Oushakine come «the paradigm of remake»⁴⁷. In alterna-

⁴⁴ A. Kurkov, *Piknik na l'du.*, cit., p. 251. Trad. it. di C. Moroni, *Picnic sul ghiaccio*, cit., p. 321.

⁴⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris 1975, pp. 23-24.

⁴⁶ S. Oushakine, *In the State of Post-Soviet Aphasia: Symbolic Development in Contemporary Russia*, «*Europe-Asia Studies*», 52, 6, 2000, p. 994.

⁴⁷ Ivi, p. 1007.

tiva, la 'metamorfosi' coinvolge l'*atteggiamento*, ovvero il cambiamento delle proprie posizioni in merito ai simboli del passato («the paradigm of revival»⁴⁸). In entrambi i casi, il contesto post-sovietico resta comunque uno «spazio vuoto», privo della possibilità di essere definito o descritto organicamente:

Such absence of an adequate post-Soviet interpellation capable of 'naming' the subject undermines the very foundation of the existing discursive field and its institutions. The 'post-Soviet' remains an empty space, a non-existence, devoid of its subjectifying force, its own signifier, and its own meaning effect.⁴⁹

In merito alle dinamiche del contesto ucraino, un dato emblematico è rappresentato dalla resistenza, che emerge nel dibattito intellettuale nazionale, a sviluppare un'analisi articolata del proprio passato sovietico. In molti casi, lo stesso termine «sovietico» è persino considerato come qualcosa di estraneo, o non direttamente correlato, alla storia del paese. La questione è resa complessa dalla stessa vaghezza del termine nel discorso intellettuale contemporaneo⁵⁰. Come evidenzia Chushak, l'utilizzo dell'aggettivo *sov'jet'kyj*, in luogo del corrispettivo *radjans'kyj* in lingua ucraina, evidenzia la 'non-Ucrainicità' del fenomeno: «It often stands as shorthand for the conviction/belief, that Soviet system was something totally alien and Ukrainians had nothing to do with it – and thus should be designated by this estranged word»⁵¹. Lo stesso Andrej Kurkov, in un nostro incontro a Kyjiv, ha sottolineato le possibili derive causate da questa frattura ideologica con il passato:

In 1991, when the Soviet Union collapsed, the older generation was not ready to follow a new way of living. They could not understand how a big country as USSR could disappear. In return, they got something with no rules. On the other side, the younger generation was suspended between their parents' past and their own present. The point is that the newest generation is not interested in Soviet history. They do not know anything about Soviet life. The Soviet period was deleted from the collective memory of our community. In this sense, I think it is a dangerous situation. If you have no understanding of the past, you can make the same mistakes of the past.⁵²

Nel suo romanzo *Dobryj angel smerti* (1997; *L'angelo del Caucaso*), l'autore realizza un programmatico tentativo di decostruzione delle 'narrazioni

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 1010.

⁵⁰ Cfr. K. Chushak, '*Soviet*' in the Contemporary Ukrainian Intellectual Discourse, «International Summer School 'Approaches to Post-Soviet Transformations'», Dnipropetrovsk, 5-9 July 2010, <http://www.academia.edu/1004517/International_Summer_School_Approaches_to_Post-Soviet_Transformations_Dnipropetrovsk_Ukraine_5-9_July_2010_SovietIn_the_Contemporary_Ukrainian_> (04/2015).

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Tratto dall'intervista inedita ad Andrej Kurkov, realizzata da chi scrive in data 26/03/2013 a Kyjiv.

mitiche' del passato ucraino, facendosi portavoce di un'istanza 'politica' di cambiamento all'interno del 'discorso nazionale'. L'opera descrive il grande viaggio del protagonista, Kolja Sotnikov, per le terre dell'Eurasia. Guardiano notturno di un magazzino in una Kyjiv 'asfissiante', Kolja trova per caso nel suo nuovo appartamento un volume del *Kobzar'* (1840; Il cantastorie) del grande poeta nazionale ucraino Taras Ševčenko, simbolicamente contenuto all'interno di una copia di *Vojna i mir* (1865-1869; *Guerra e Pace*, 1891) dello scrittore russo Lev Tolstoj. Le annotazioni a margine delle sue pagine contengono degli indizi riguardanti un 'misterioso tesoro' che il poeta ucraino avrebbe sepolto tra le sabbie del Kazachstan, durante il servizio militare prestato in esilio. Se da una parte il protagonista è in principio allettato dalla prospettiva di ottenere una lauta ricompensa al ritrovamento di quel tesoro nascosto, dall'altra i personaggi di Petr e Galja, militanti del partito nazionalista ucraino, oltre a misteriosi membri dei servizi segreti russi ed ucraini, si frappongono alla sua ricerca, al fine di 'salvare la Patria' da eventuali mosse del 'nemico'. Le avventure di Kolja, alla ricerca del significato dello 'spirito nazionale', rimandano ad un percorso 'minore' verso la comprensione della propria identità, al di là del conflitto tra le narrazioni esclusive russe ed ucraine. Un viaggio che si dipana tra i relitti del mondo sovietico e che trova nello 'spazio aperto' dell'Eurasia quel bacino 'intermedio' da cui trarre nuovi significati da attribuire al sistema di significazione culturale ucraino. Alla fine del romanzo, il ritrovamento di una scatolina d'argento, contenente le lettere d'amore di Ševčenko, è emblematicamente motivo di scontro tra Petr e Kolja:

- Ты знаешь, сколько это стоит? - кивнул я на шкатулку. - Можэ, воно щось и стоить, алэ для украинської культуры цэ ничего нэ дае... - и он пожал плечами. Лицо его выдавало глубокое разочарование. — Вэлыкый украинський поэт пышэ любовни запысочки російською мовою... - Великий український поэт написал и несколько повестей по-русски, - сказал я. - От этого он не стал менее великим. Это просто показывает, что он принадлежит двум культурам. - То, что принадлежит двум, не принадлежит никому, - Петр неожиданно перешел на русский. [...]

"Hai idea di quanto valga?" gli chiesi indicandogli la scatola. "Forse varrà anche qualcosa, ma per la cultura ucraina non ha alcuna importanza" ribatté lui, stringendosi nelle spalle. Il suo viso esprimeva una profonda delusione. "Il grande poeta ucraino che scrive bigliettini amorosi in lingua russa..." "Il grande poeta ucraino ha scritto anche diversi racconti in russo," dissi. "Non per questo lo consideriamo meno grande. È semplicemente una dimostrazione di come appartenesse a due culture." "Chi appartiene a due, non appartiene a nessuno," Petr passò improvvisamente al russo [...]

Если никто до сих пор не додумался перевести его повести на украинский, то к этим запискам ни у кого точно интереса не возникнет.⁵³

Se nessuno finora ha deciso di tradurre i suoi racconti in ucraino, credo proprio che queste lettere non susciteranno particolare interesse...

Il passaggio di Petr dall'ucraino, peraltro riportato con la grafia russa, alla lingua di Kolja rimanda metaforicamente alla volontà dell'autore di demistificare i discorsi mitici su cui si fonda la 'Grande Storia', dimostrando la precarietà della sua 'narrazione'. In un altro brano del romanzo, lo stesso Petr dimostra invece un diverso tipo di sensibilità. 'Inebriato' dal misterioso 'odore dello spirito ucraino', che viene emanato da una mummia ritrovata tra la sabbia, propone ora un nuovo modello di appartenenza 'transnazionale':

- Цэ украинэць, — спокойным задумчивым голосом сказал Петр. - С чего ты взял? — удивился я. - Ты ж сам помитыв! У нього ж запах корыци... А цэ запах украинського духа. - У меня тоже такой запах [...] Ты нэ розумиеш, - неожиданно мягко произнес Петр. - Цэ запах нэ націїи, а духа! Цэ просто значить, що цэй дух якость и тэбэ торкнувся [...] Дух выщэ за націю! [...]⁵⁴

"È un ucraino," dichiarò Petr con sicurezza. "Come fai a dirlo?" obiettai stupito. "Ci puoi arrivare anche da solo! Non senti come sa di cannella... È lo spirito del popolo ucraino." "Ma anch'io ho lo stesso odore [...]" "Non capisci," rispose Petr in tono insolitamente paziente. "Non è l'odore della nazione, ma dello spirito! Significa semplicemente che questo spirito è penetrato anche in te [...]" Lo spirito supera le nazioni! [...]"

Il 'posizionamento ibrido' di Kolja, cittadino ucraino di origini russe, lo rende, alternativamente, parte integrante o 'reietto' del sistema ucraino, a seconda dei significati di volta in volta attribuiti ai suoi movimenti all'interno di uno 'spazio intermedio' tra sistemi culturali. Andrej Kurkov sceglie significativamente la figura antropomorfa del camaleonte, cui si riferisce 'l'angelo' del titolo, per riflettere specularmente la natura mutevole dell'identità del protagonista:

Хамелеон своим появлением переключил на себя мои мысли, и я уже думал, что надо бы ему и имя дать, раз он к нам присоединился.

Con la sua comparsa il camaleonte aveva concentrato su di sé tutti i miei pensieri, e adesso stavo riflettendo sul fatto che, visto che ormai faceva parte della nostra spedizione, bisognava dargli un nome.

⁵³ A. Kurkov, *Dobryj angel smerti*, Folio, Char'kov 2000, p. 372. Trad. it. di C. Moroni, *L'angelo del Caucaso*, Garzanti, Milano 2003, pp. 344-345.

⁵⁴ Ivi, p. 182. Trad. it. ivi, pp. 172-173.

Стал перебирать имена, но человеческие или собачьи ему не подходили. Надо было найти какой-нибудь человеческий прототип. Но когда в воображении выстроились в шеренгу хамелеончатые политические деятели, то мне стало неудобно перед пресмыкающимся: что ж это я хочу назвать его в честь людей, ни любви, ни доверия не заслуживающих. И тогда, чтобы исправить, я решил назвать его в честь своего деда — Петровичем. Отчество без имени звучало куда солиднее и более по домашнему, чем имя без отчества.⁵⁵

Cominciai a pensarci su, ma i nomi di persone o di cani che mi venivano in mente non gli si addicevano. Bisognava trovare un qualche corrispettivo umano, ma quando passai in rassegna i personaggi politici più camaleontici, mi sentii un po' in imbarazzo nei confronti del rettile: non era il caso di affibbiargli il nome di persone che non meritavano né stima né fiducia. E così, per non sbagliare, decisi di chiamarlo come mio nonno: Petrovič. Il patronimico senza nome suonava molto più rispettabile, e anche più familiare.

Il camaleonte incarna la metafora simbolica di un'identità 'liminale', 'aperta', 'senza nome'. Il solo patronimico sta a segnalare la complessa 'eredità storica e culturale' di cui è portatore. Come afferma lo scrittore, «it is a very important question in Ukraine, and it is the main topic of this novel. There are two different ways to perceive reality. You can assimilate people or you can integrate them»⁵⁶. Nelle pagine di *Dobryj angel smerti*, l'enunciazione *individuata* del russofono Kurkov si fa *collettiva*, e affidandosi alle parole del colonnello Taranenko, esplicita così il suo progetto 'utopico' di uno spazio identitario nazionale transculturale ed inclusivo:

Национальный дух выше национального языка. Он изменяет отношение человека к окружающему, ко всему вокруг и к себе самому. Дух воздействует на человека любой национальности, пробуждая в нем только хорошее. А язык — это лишь внешний признак национальности. На нем одинаково хорошо может говорить и президент, и маньяк-убийца. Если язык перевести в самое важное качество национального духа, он станет инструментом сегрегации, современной инквизиции.⁵⁷

Lo spirito nazionale va al di là della lingua. Esso muta il rapporto dell'uomo con ciò che lo circonda, e con se stesso. Lo spirito agisce sull'uomo di qualsiasi nazionalità, risvegliando in lui il bene. Mentre la lingua è solo il segnale esteriore della nazionalità. La lingua la possono parlare ugualmente bene sia il presidente sia l'ultimo degli assassini. Se facciamo della lingua la qualità più importante dello spirito nazionale, diventa strumento di segregazione e d'inquisizione.

⁵⁵ Ivi, p. 115. Trad. ivi, pp. 119-120.

⁵⁶ Tratto dall'intervista inedita ad Andrej Kurkov, realizzata da chi scrive in data 26/03/2013 a Kyjiv.

⁵⁷ A. Kurkov, *Dobryj angel smerti*, cit., p. 206. Trad. it. di C. Moroni, *L'angelo del Caucaso*, cit., p. 194.

2. Tra memoria e identità: uno 'stadio di sviluppo futuro'

Nella mia trattazione, si è posta l'enfasi sulla condizione di incomunicabilità che può verificarsi tra il 'presente ucraino' e la memoria del 'passato sovietico' all'interno del contesto culturale nazionale contemporaneo. Una tale mancanza di dialogo non consente la creazione di un «место самопознания» (luogo dell'autoconoscenza), in cui dar vita ad uno «исходный момент будущего развития» (stadio di sviluppo futuro), secondo i termini dei processi culturali individuati da Lotman⁵⁸. Ne segue così, in molti casi, l'emergere di un senso di *displacement*. Come avviene nelle opere di Kurkov, sembra essere la creazione di un 'terzo spazio'⁵⁹ a poter consentire il recupero della propria dimensione identitaria. Nel sistema culturale ucraino, la possibilità di un confronto e di una vera e propria negoziazione culturale riesce così a trovare spazio all'interno di una dimensione intermedia. Il recupero di una memoria collettiva 'organica', come sostiene Maurice Halbwachs, passa proprio per la riedificazione di un legame tra le singole memorie individuali di cui sono portatori i membri di una determinata comunità. Di fronte al 'trauma storico', il punto di vista del singolo diventa un elemento fondamentale all'interno del difficile percorso volto alla ricomposizione degli eterogenei tasselli che costituiscono il quadro dell'identità culturale della collettività ucraina:

While the collective memory endures and draws strength from its base in a coherent body of people, it is individuals as group members who remember [...] I would readily acknowledge that each memory is a viewpoint on the collective memory, that this viewpoint changes as my position changes, that this position itself changes as my relationships to other milieus change [...] The succession of our remembrances, of even our most personal ones, is always explained by changes occurring in our relationships to various collective milieus [...] by the transformations these milieus undergo separately and as a whole.⁶⁰

Riferimenti bibliografici

Armano Antonio, *Kurkov. 'L'Ucraina è un grande romanzo'*, «Il Giornale», 14/08/2006, <<http://www.ilgiornale.it/news/kurkov-l-ucraina-grande-romanzo.html>> (04/2015).

Benedictus Leo, *Paperbacks*, «The Guardian. The Observer», 17/03/2001, <<http://www.theguardian.com/books/2002/mar/17/features.review/print>> (04/2015).

⁵⁸ Cfr. J.M. Lotman, *Kul'tura i vzryv*, Gnosis, Moskva 1992 p. 30. Trad. it. di C. Valentino, *La cultura e l'esplosione: prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 27.

⁵⁹ Cfr. H. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994.

⁶⁰ M. Halbwachs, *From The Collective Memory*, in J.K. Olick et al. (eds), *The Collective Memory Reader*, Oxford UP, New York 2011, p. 142.

- Berg Michail, Possamai Donatella (trad.), *Il discorso postcoloniale e il problema del successo nella letteratura russa contemporanea*, in Silvia Albertazzi et al. (a cura di), *Post-Scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, Il Poligrafo, Padova 2005, pp. 119-132.
- Bhabha Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994.
- Blacker Uilleam, *Representations of the Urban Environment in Contemporary Ukrainian Literature*, «eSharp», Special Issue, *Reaction and Reinvention: Changing Times in Central and Eastern Europe*, 2008, <<http://www.gla.ac.uk/esharp>> (04/2015).
- , *Text, City, Image: Recovering Others' Pasts in Literature in Poland, Russian and Ukraine*, «Przegląd Humanistyczny», 6, 2012, pp. 139-147.
- Boym Svetlana, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001.
- Chushak Khrystyna, 'Soviet' in the Contemporary Ukrainian Intellectual Discourse, «International Summer School 'Approaches to Post-Soviet Transformations'», Dnipropetrovsk, 5-9 July 2010, <http://www.academia.edu/1004517/International_Summer_School_Approaches_to_Post-Soviet_Transformations_Dnipropetrovsk_Ukraine_5-9_July_2010_SovietIn_the_Contemporary_Ukrainian> (04/2015).
- Dalton-Brown Sally, *Laughter of the Lost: Andrei Kurkov's Comedies of Displacement*, «Slovo», 22, 2, 2010, pp. 104-118.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris 1975. Trad. it. di Alessandro Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996.
- Halbwachs Maurice, *From The Collective Memory*, in J.K. Olick et al. (eds), *The Collective Memory Reader*, Oxford UP, New York 2011, pp. 139-149.
- Hrytsak Yaroslav, *Shifting Identities in Western and Eastern Ukraine*, «New School for Social Research The East & Central Europe Program Bulletin», 5, 3, 18 February 1995.
- Kaifus Ken, *Open Season*, «The New York Times», 11/11/2001, <<http://www.nytimes.com/2001/11/11/books/open-season.html>> (04/2015).
- Kappeler Andreas, *From an Ethnonational to a Multiethnic to a Transnational Ukrainian History*, in Georgiy Kasianov, Philipp Ther (eds), *A Laboratory of Transnational History. Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, CEU Press, Budapest-New York 2009, pp. 51-80.
- Kasianov Georgiy, Ther Philipp, *Introduction*, in Idd. (eds), *A Laboratory of Transnational History. Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, CEU Press, Budapest-New York 2009, pp. 1-4.
- Kochanovskaja Tat'jana, Nazarenko Michail, *Ukrainskij Vektor: Ščastlivoe detstvo i trudnoe otročestvo* (Il vettore ucraino: un'infanzia felice e un'adolescenza difficile), «Novyj Mir», 10, 2011, <http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2011/10/ko21.html> (04/2015).
- , *Ukrainskij Vektor: Istorija s geografiej. Kievskie gory i nory* (Il vettore ucraino: storia e geografia. Le colline e le cavità di Kyiv), «Novyj Mir», 10, 2012, <http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2012/10/u21.html> (04/2015).

- Kurkov Andrej, *Dobryj angel smerti*, Folio, Char'kov 2000. Trad. it. di Cristina Moroni, *L'angelo del Caucaso*, Garzanti, Milano 2003.
- , *Geografija odinočnogo vystrelja* (Geografia di un singolo sparo), Folio, Char'kov 2003.
- , *Nočnoj Moločnik* (Il lattai di notte), Folio, Char'kov 2007.
- , *Piknik na l'du*, Folio, Char'kov 2001. Trad. it. di Cristina Moroni, *Picnic sul ghiaccio*, Garzanti, Milano 2003.
- , *Poslednjaja ljubov' prezidenta* (L'ultimo amore del presidente), Folio, Char'kov 2004.
- , *My War of Words*, «The Evening Standard», 21/03/2005, <<https://www.questia.com/newspaper/1G1-130581460/my-war-of-words>> (04/2015).
- , *A Wall Comes Down, a World Is Born*, «The Unesco Courier», 9, 2009, pp. 22-23.
- , *Ukraine's War of the Words*, «The Guardian», 05/07/2012, <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/jul/05/ukraine-war-of-words-russian>> (04/2015).
- Lipovetsky Mark, *The Missing Link: Postcolonial Discourses in Post-Soviet Culture*, in Silvia Albertazzi et al. (a cura di), *Post-scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, Il Poligrafo, Padova 2005, pp. 155-174.
- Lotman J.M., *Kul'tura i vzryv*, Progress, Moskva 1992. Trad. it. di Caterina Valentino, *La cultura e l'esplosione: prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano 1993.
- Oushakine Serguei, *In the State of Post-Soviet Aphasia: Symbolic Development in Contemporary Russia*, «Europe-Asia Studies», 52, 6, 2000, pp. 991-1016.
- Plochy Serhii, *Unmaking Imperial Russia: Mykhailo Hrushevsky and the Writing of Ukrainian History*, Toronto UP, Toronto 2005.
- , *Beyond Nationality*, «Ab Imperio», 4, 2007, pp. 25-46.
- Possamai Donatella, *Uno scrittore è scrittore là dove viene letto. Il caso Kurkov*, in Maria Di Salvo et al. (a cura di), *Nel mondo degli slavi. Incontri e dialoghi tra culture. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff*, Firenze UP, Firenze 2008, pp. 459-469.
- Roccucci Adriano, *La matrice sovietica dello stato ucraino*, «Limes», 4, 2014, pp. 29-44.
- Rodgers P.W., *Nation, Region and History in Post-Communist Transitions: Identity Politics in Ukraine, 1991-2006*, Ibidem, Stuttgart 2008.
- Ryabchuk Mykola, *In Bed with an Elephant: Cultural Wars and Rival Identities in Contemporary Ukraine*, 65. Green College, Oxford 2001.
- Šaryj Andrej, *Pisatel' Andrej Kurkov – o peresečenii prostranstvo* (Andrej Kurkov e l'intersezione degli spazi), in *Radio Svoboda*, 10/04/2013, <<http://www.svoboda.org/content/article/24953564.html>> (05/2015).
- Ševčenko Taras, *Kobzar'* (Il cantastorie), E. Fischer, Sankt-Petersburg 1840.
- Tolstoj Lev, *Vojna i mir* (Guerra e Pace), Russkij vestnik, Moskva 1865-1869. Prima ed. it. *La guerra e la pace: romanzo storico*, Treves, Milano 1891.
- Trebst Stefan, *'Kakoj takoj kover?'. Kul'tura pamjati v postkommunističeskich obščestvach Vostočnoj Evropy. Popytka obščego opisaniija i kategorizacii* (La cultura della memoria nelle società post-comuniste dell'Europa Orientale. Un tentativo di descrizione e di categorizzazione comune), «Ab Imperio», 4, 2005, pp. 51-55.

Zaharchenko Tanya, *Polyphonic Dichotomies: Memory and Identity in Today's Ukraine*, «Demokratizatsiya», 21, 2, 2013, pp. 241-269.

Zhurzhenko Tatiana, *The Myth of Two Ukraines*, «Eurozine», 17/09/2002, <<http://www.eurozine.com/articles/2002-09-17-zhurzhenko-en.html>> (04/2015).

Tradizioni e rielaborazioni: sulle tracce del *Rabinal Achí*

Le produzioni artistiche popolari indigene sono manifestazioni che si originano nello spazio quotidiano di un popolo, vale a dire mettono in circolazione elementi che incidono direttamente nella cultura e nel momento presente; queste sono portatrici di valori sociali, religiosi e storici. In questo contesto, lo studio delle produzioni culturali indigene, tra cui il *Rabinal Achí*, offre una visione sintetica delle condizioni di un popolo in un determinato momento, svelando anche le sue trasformazioni, causate come conseguenza dei cambiamenti stimolati dal contatto con altre culture.

Il periodo della conquista spagnola ebbe un importante influsso sulle pratiche culturali indigene e, come è stato già segnalato da alcuni studiosi¹, non implicò necessariamente una destrutturazione completa delle stesse; al contrario, quest'incontro ha dato origine allo spazio dell'ibrido, vale a dire un prodotto culturale artistico risultante da complessi processi di scambio e di riadattamento tra due culture differenti. L'obiettivo di quest'analisi è descrivere alcuni aspetti della cosmovisione maya *k'iche'*² presenti nell'ope-

¹ Alcuni autori trattati in questo studio e che offrono approfondimenti sul tema: N. García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità), Grijalbo, México 1990; Id., *La globalización imaginada* (La globalizzazione immaginata), Paidós, Barcelona 1999; S. Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire, Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe-XVIIIe siècle*, Gallimard, Paris, 1988. Trad. it. di D. Sacchi, *La colonizzazione dell'immaginario. Società indigene e occidentalizzazione nel Messico spagnolo*, Einaudi, Torino 1994. Altri riferimenti: T. Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular* (Il mito dell'arte e il mito del popolo. Questioni sull'arte popolare), RP Ediciones/Museo del Barro, Asunción 1896; P. Carrasco, *La transformación de la cultura indígena durante la colonia* (La trasformazione della cultura indigena durante la colonia), in B. Bell (ed.), *Indian Mexico – Past and present*, University of California, Los Angeles 1969, pp. 72-86.

² I *k'iche'* sono un gruppo dell'etnia maya del Guatemala, all'interno del quale è stata creata l'opera. Per indicazioni precise, si veda il sito UNESCO: <http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/phi/aguaycultura/Guatemala/k_ichie_-_informacion_principal.pdf> (06/2015).

ra *Rabinal Achí* che sono stati rielaborati/adeguati a partire da questo contatto. L'analisi si concentra sugli aspetti più significativi dell'opera, della messa in scena e del suo contesto, e d'accordo all'obiettivo segnalato, si evidenzierà il processo di scambio e mutazione dei principi e fondamenti originali delle culture coinvolte.

La 'Danza del tamburo' o *Rabinal Achí*³ ci è pervenuta come un'opera teatrale di origine indigena precolombiana mesoamericana, dichiarata dall'UNESCO «Patrimonio orale e immateriale dell'umanità» (25 novembre 2005)⁴, messa in scena ogni anno nel mese di gennaio a Rabinal in Guatemala. In merito alle osservazioni precedenti, la premessa di questo studio si basa nel riconoscere il carattere ibrido dell'opera attraverso l'analisi di complessi processi di adattamento di diversi elementi della cultura indigena.

Il fenomeno dell'ibridazione tra culture è stato descritto da García Canclini come una possibilità di smantellamento oppure rinforzo dei binarismi e delle opposizioni radicali (binarismi del tipo: colto/popolare, tradizione/modernità): «Entiendo por hibridación a las prácticas socioculturales en los que las estructuras y las prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (Intendo per ibridazione le pratiche culturali in cui le strutture e le pratiche discrete [distinte], che esistevano in forma separata, si congiungono per dare origine a nuove strutture, oggetti e pratiche)⁵. In questo senso, l'ibridazione culturale è un fenomeno risultante dal contatto tra gruppi sociali differenti che inizia dalla demarcazione e dalla particolare identità degli spazi culturali in gioco (il dentro e il fuori). Questa dinamica si genera a partire da una negoziazione tra l'autoctono e lo straniero (il conquistatore) e risulta fondamentale per la costituzione di questo terzo spazio, ossia del prodotto ibrido:

La hibridez implica un acto de translación, un pensamiento que perlabora el dualismo logocentrista del pensamiento occidental [...]. En ésta, el material canónico se repliega, injerta y no se elimina/supera, sino que se perlabora en otra unidad cultural.

L'ibridazione implica un evento di traslazione, un pensiero che perlabora il dualismo logocentrico del pensiero occidentale [...]. In essa, il materiale canonico si ripiega, si innesta e non si elimina/supera, bensì viene perlaborato in un'altra unità culturale.

³ Anche chiamata 'Danza del Tun', 'Tun Teleche', 'Tun Uleutun'.

⁴ Si veda il sito UNESCO: <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00144>> (06/2015).

⁵ N. García Canclini, *Noticias recientes sobre la hibridación* (Notizie recenti sull'ibridazione), «Revista Transcultural de Música», 7, 2003, <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>> (06/2015). Se non diversamente specificato, tutte le traduzioni sono dell'autrice.

Los puntos de origen y de llegada de las unidades culturales se mezclan y dejan una huella palimpsesta que se despliega a través de re-marcaciones. Los repliegues e injertos no constituyen una síntesis ni una superación o represión.⁶

I punti di origine e di arrivo delle unità culturali si confondono e lasciano un segno palinsesto che si distribuisce tramite continue delimitazioni. Le pieghe e gli innesti non costituiscono una sintesi, una superazione o una repressione.

D'accordo col concetto di perlaborazione richiamato da De Toro, i materiali culturali originali si sottomettono ad una riorganizzazione in cui non c'è una visione di opposizione ma, al contrario, d'integrazione e di riformulazione degli stessi. Questo fenomeno comporta una certa permeabilità delle frontiere culturali coinvolte nello scambio. L'osservazione dell'autore risulta pertinente, dato che intende questo processo come un atto semantico, ovvero sia come un cambiamento di contenuto e forma che darà origine a quel 'terzo spazio'. Studiare il fenomeno dell'ibridazione del *Rabinal Achí* implica far emergere questa capacità dialogica e di adattamento a livelli profondi delle culture coinvolte; l'opera quindi può essere considerata non come un prodotto puramente maya conservato fino ai giorni nostri, ma come un oggetto ibrido.

Il *Rabinal Achí* si originò nel contesto di una tradizione orale: tramite i canti e la poesia si rendeva omaggio agli dèi e agli spiriti e si trasmettevano le tradizioni. La trasmissione dei saperi sia nell'oralità che nella scrittura (si intenda per scrittura i testi incisi su monumenti o dipinti su ceramiche) fu fondamentale nella conservazione della memoria. León Portilla (n. 1926) descrive come attraverso «la flor y el canto» (la poesia e la musica)⁷ si trasmettevano le tradizioni e si educavano gli individui oralmente. L'autore spiega che la miglior forma d'istruzione ed espressione degli indigeni prima della colonizzazione spagnola si realizzava attraverso atti performativi che includevano canti, declamazioni, balletti e musica; la preparazione delle stesse prevedeva diverse settimane o mesi di prove, un'importante quantità di persone e di denaro, ed implicava la partecipazione di tutti i livelli sociali della gerarchia popolare. Da qui si deduce l'importanza degli atti performativi come situazione d'incontro e comunione della società indigena.

È da ricordare che alcuni atti performativi, come le pratiche rituali che implicavano riti sacrificali di umani ed animali, furono censurate e considerate idolatriche. Si osservi questo frammento di Fray Toribio di Motolinía

⁶ A. De Toro, *Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la hibridez e inter-medialidad* (Riflessioni sui fondamenti di una ricerca transdisciplinare, transculturale e transtestuale nelle scienze teatrali nel contesto di una teoria postmoderna e postcoloniale dell'ibridazione e dell'intermedialità), «Gestos», 32, 2011, p. 12.

⁷ M. León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (1961; Gli antichi messicani attraverso le loro cronache e i loro canti), Fondo de Cultura Económica, México 2005, Capitolo IV, pp. 114-137.

(1842-1568), scritto approssimativamente durante gli anni 1528-1530 nel contesto della cristianizzazione dei Maya⁸:

[...] no querían entender otra cosa sino darse a vicios y pecados, dándose a sacrificios y fiestas [...] y dando de comer a los ídolos de su propia sangre [...] Era esta tierra un traslado del infierno; ver los moradores de ella de noche dar voces, unos llamando al demonio, otros borrachos y otros bailando; tañían atabales, bocinas, cornetas y caracoles grandes, en especial en las fiestas de sus demonios.⁸

Non volevano capire altro che darsi ai vizzi e ai peccati, dedicandosi ai sacrifici e alle feste [...] e dando da mangiare agli idoli il proprio sangue [...] Questa terra era un'altra sede dell'inferno; sentire la sera i loro abitanti che urlavano, alcuni per chiamare il demonio, altri ubriachi, altri che ballavano; suonavano tamburi, fischiotti, corni, gusci giganti soprattutto nelle feste destinate ai loro demoni.

Questo esempio mette in evidenza il rifiuto dei primi *conquistadores* di fronte alle tradizioni e alle pratiche indigene. La demonizzazione, e di conseguenza la censura, smantellarono a poco a poco i livelli fondamentali della cosmovisione indigena.

Prendendo come esempio alcuni dati sulla messa per iscritto del testo del *Rabinal Achí* si può illustrare attraverso questa graduale scomparsa, l'inizio di quello che abbiamo definito lo spazio dell'ibrido. In questo fenomeno si evidenzia l'influsso delle forme canoniche linguistiche e letterarie europee in quella che era la cosmovisione indigena.

Secondo la tradizione orale, l'opera fu trasmessa nei secoli da un *dueño* a un altro *dueño*; nel 1625 il *Oidor* Juan Maldonado de Paz, giudice ufficiale della Casa de Contratación de las Indias, vietò la messa in scena del *Rabinal Achí* e il divieto ebbe come conseguenza che fino al 1856 l'opera fosse messa in scena solo clandestinamente⁹.

Nel 1856 fu annullato il divieto e Bartolo Ziz, assieme ad altri indigeni, dettò il copione all'abate Brasseur de Bourbourg (1814-1874)¹⁰. Successivamente, nel 1862, di ritorno in Francia, l'Abate tradusse in lingua francese sia il copione che la musica con il testo *k'iche'* accanto¹¹. Si tratta di un momento de-

⁸ Motolinía Fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la nueva España* (Storia degli indigeni della Nuova Spagna), Clásicos Castalia, Madrid 1985, p. 125.

⁹ H.F. Sacor (trad. de), *Introducción* (Introduzione), in *Rabinal Achí o Danza del Tun* (1990), Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, Guatemala 1996, pp. 1-6, <http://biblioteca.usac.edu.gt/folleto/USAC/digi/S,G,_F_1804.pdf> (06/2015).

¹⁰ Si riferisce a questo episodio L. Cardoza y Aragón, *Rabinal Achí (Prefacio y traducción al francés de Georges Raynaud)* (Rabinal Achí. Prefazione e traduzione in spagnolo dalla versione francese di Georges Raynaud), Editorial Cultura, Guatemala 2012, pp. 15-18.

¹¹ Brasseur fu un religioso e uno studioso francese delle culture precolombiane mesoamericane, tradusse diversi testi ma la maggior parte di questo lavoro non fu riconosciuto venne rielaborato in seguito da altri studiosi, come Georges Raynaud; rimane in ogni caso fondamentale il suo contributo all'archiviazione e conservazione di dati fondamentali sulle culture indigene.

cisivo in cui l'opera viene ripresa, analizzata e riportata al pubblico alla luce dei concetti europei che in quel momento erano sì adeguati, ma certamente insufficienti per descrivere il fenomeno performativo che rappresentava.

È interessante anche evidenziare che questa prima traduzione e stesura fu realizzata da un religioso nel contesto della colonizzazione, epoca in cui i sincretismi dell'evangelizzazione presero il posto della censura. La traduzione di Bourbourg è la più antica, ma non è l'unica che viene fatta dalla lingua originale. Nel 1989, un gruppo di ricerca condotto da Hugo Fidel Sacor (madrelingua *K'iche'*) traduce il testo in spagnolo da una versione accompagnata da una prefazione scritta da Bartolo Ziz nel 1913. Il manoscritto conosciuto anche come *Manuscrito Pérez* (datato 1895), si divide in quattro atti, non presenta didascalie e non si descrive il rito sacrificale con cui termina l'opera¹². Questo testo è usato attualmente per la messa in scena ed è in possesso di José León Coloch¹³.

Nel 1928, Luis Cardoza y Aragón (1901-1929) la traduce in spagnolo da una versione in francese fatta da George Raynaud direttamente dalla lingua *K'iche'*: l'opera è divisa in quattro atti e possiede molte note, il racconto si chiude con una didascalia che descrive la morte in sacrificio del *Varón de los k'iche'* (il Signore dei *K'iche'*).

Sono due gli elementi da notare nelle traduzioni con cui si è lavorato per questo studio. Il primo riguarda la prefazione scritta da Bourbourg in cui egli distingue due tipi generali di balli e drammi preispanici, ma che Cardoza y Aragón modifica successivamente in tre categorie: «1.- *simples bailes con cantos*, 2.- *danza con recitación*, 3.- *dramas completos con música, bailes, diálogos, uso de máscaras y de trajes apropiados*» (1.-semplici balli con canti, 2.- danze con recitazioni, 3.-drammi completi con musica, balli, dialoghi, uso di maschere e costumi appropriati)¹⁴. Qui emerge una particolare attenzione al concetto di «*dramas completos*», dove risulta evidente il riferimento ai presupposti aristotelici formali del canone teatrale. Anche se durante il periodo coloniale l'America ispanica riceve prevalentemente la tradizione spagnola del Secolo d'Oro – e ciò presuppone che nell'ambito del teatro si cerchi di riformulare alcuni punti essenziali della tradizione aristotelica –, il genere teatrale conserva i principali concetti descritti nella *Poetica* dal punto di vista formale. Come esempio si faccia riferimento all'opera *Arte de hacer comedias* (1609) di Lope de Vega: l'importanza della fabula ed il suo sviluppo mediante tre atti (parte iniziale, centrale e finale); l'azione intesa come imitazione di situazioni e persone verosimili (dove il collegamento con il quotidiano), la cura dell'armonia della lingua e la musica, tra altri aspetti¹⁵.

¹² Traduzione basata sul testo di Cardoza y Aragón e su una versione registrata della messa in scena.

¹³ H.F. Sacor (trad. de), *Rabinal Achí o Danza del Tun*, cit., p. 13.

¹⁴ Corsivo nell'originale. L. Cardoza y Aragón (trad. de), *Rabinal Achí (Prefacio y traducción al francés de Georges Raynaud)*, cit., p. 8.

¹⁵ In linee generali, le differenze tra la poetica di Lope de Vega e i presupposti aristotelici derivano dalla focalizzazione sull'atto comunicativo teatrale e sul rapporto diretto tra il pubblico e la storia;

Nella dinamica di questi cambiamenti, si presume che alcuni elementi della messa per iscritto furono necessariamente adattati per la sua comprensione al di fuori della cultura maya, adattamenti che eventualmente implicano l'omissione di tutto quello che non si adegua a una modalità preconcepita d'arte e segnata dai paradigmi imperanti all'epoca. In questo senso, il problema delle versioni, delle traduzioni e dei termini tecnico-linguistici usati per descrivere la rappresentazione del *Rabinal Achí*, sono fattori da tenere in conto nell'analisi del processo d'ibridazione del testo e della sua rappresentazione.

Un secondo elemento da notare nelle traduzioni è relativo alla totale censura dei riti fondamentali eseguiti nella cultura religiosa maya. Questa censura implicò la proibizione dei rituali, così come le sue raffigurazioni artistiche nei *códices*, pitture e rappresentazioni e qualsiasi altra forma di rievocazione di questi atti. Da questo dato si presume che il *Rabinal Achí* fosse un mezzo di preservazione e di realizzazione metaforica di un rito sacrificale. È un indizio significativo che entrambe le traduzioni diano poca importanza al finale della storia: in una si descrive sommariamente il rito sacrificale, nell'altra invece non ci sono riferimenti all'evento (si veda nota 19).

Il *Rabinal Achí* racconta un dramma storico di alcuni gruppi maya in cui il rito sacrificale umano aveva un valore politico di accesso al potere; l'antropologo Van Akkeren segnala inoltre che, nel contesto della cosmovisione preispanica, l'opera ha dei riferimenti ancora più importanti: l'inizio della ruota calendarica maya, la creazione del sole e della luna e il mito del dio del mais¹⁶.

Si presume che l'origine dell'opera sia databile durante il periodo postclassico maya (900-1524 d.C), nella zona della valle dell'Urram, Baja Verapaz, in Guatemala. Van Akkeren ed altri studiosi concordano nell'attribuire la sua creazione al lignaggio *Toj*¹⁷ – i signori del *Kajyub* – intorno al 1470 d.C. per celebrare la fine di un ciclo vitale di cinquantadue anni (che

in altre parole, il teatro dell'epoca doveva cercare di avvicinarsi agli interessi del pubblico attuale (si vedano specialmente i versetti dal 33 al 48), quindi l'azione è imitazione degli uomini normali giacché il teatro viene destinato al vulgo (si vedano i versetti dal 157 al 164). Cfr. Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (L'arte nuova di far commedie in questi tempi), Itesm, Campus Eugenio Garza Sada, pp. 1-8, <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/L/Lope%20de%20Vega%20-%20El%20arte%20nuevo%20de%20hacer%20comedias.pdf> (06/2015).

¹⁶ Risulta notevole il lavoro di ricerca dell'antropologo olandese Ruud Van Akkeren, citato inoltre da Sacor, García, Henríquez ed altri esperti, per il suo contributo allo studio delle culture indigene del Messico, alle pratiche sceniche tradizionali maya e del *Rabinal Achí* in particolare.

¹⁷ L'ultimo signore di Rabinal prima dell'arrivo degli spagnoli fu Gaspar Toj. La sua stirpe iniziò il culto a Tojil (che significa pagamento oppure offerta) nel nono giorno del calendario mensile, istaurato come modo di pagare i debiti al mondo e agli antenati. Nel *Popol Vuh*, Tojil è il dio del fuoco, colui che regalò il fuoco agli uomini chiedendo in cambio un sacrificio di sangue. Secondo Van Akkeren la stirpe Toj creò l'opera per raccontare e commemorare le sue gesta. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a R. Van Akkeren, *Place of the Lord's Daughter. Rab'inal, its History, its Dance-Drama*. Research School for Asian, African and Native American Studies/CNWS, Publication n. 91, Universiteit Leiden, The Netherlands 2000.

corrisponde a una divisione interna di quattro gruppi che completano la quinta età del sole). Lo studioso fa presente:

[...] al final de estos ciclos se hacía una ceremonia que en los documentos llamaron *Nim Pokob'* o Gran Escudo, la ceremonia del Gran Escudo tenía como finalidad pedir a los dioses un nuevo ciclo. Estas ceremonias consistían en bailes dramas que representaban la creación de una nueva era, la nueva época del sol, la luna y el maíz.¹⁸

[...] alla fine di questi cicli, si celebrava una cerimonia che nei documenti viene denominata *Nim Pokob'* (Grande Scudo), la cerimonia del Grande Scudo aveva come finalità chiedere agli dèi un nuovo ciclo. Queste cerimonie consistevano in balli-drammi che rappresentavano la creazione di una nuova era, la nuova epoca del sole, della luna e del mais.

Ciascuno di questi quattro gruppi di cinquantadue anni fu diviso in altri quattro sotto-cicli di tredici anni; alla fine di ognuno si celebravano delle cerimonie in quattro colline diverse che segnavano i punti cardinali; in queste si commemorava il viaggio del *Varón de los K'iche'* che doveva passare attraverso queste quattro colline con il proposito di conquistare la regione.

Il *Rabinal Achí*, prende spunto dalle guerre compiute dai *K'iche'* per conquistare le valli. Dai dati storici pervenuti e gli antecedenti presenti nell'opera, la storia si basa sul malessere degli abitanti *Rabinalleb* (che si erano rifiutati di pagare le imposte) di fronte ai *K'iche'*, poiché questi ultimi avevano invaso alcuni popoli. I *K'iche'* invasero le valli ma i *Rabinalleb* ottennero la vittoria e imprigionarono il loro capo: il *Varón de los K'iche'*. L'opera inizia raccontando la condanna al sacrificio, ma prima del compimento della sentenza, vengono concessi diversi doni al prigioniero (come indossare costumi particolari, l'offerta di buon cibo e il ballo con una donna) oltre alla grazia di ritornare per un breve periodo nella sua terra. Il *Varón de los K'iche'* muore sacrificato dai *Guerreros Águilas* (guerrieri aquile) e dai *Guerreros Jaguares* (guerrieri giaguari).

La morte rituale, punto culminante e finale della narrazione, risulta essere il più suggestivo, ma curiosamente è il momento più confuso del testo; tuttavia è possibile verificare importanti coincidenze con i riti sacrificali¹⁹.

¹⁸ R. Van Akkeren, *Rabinal en la historia* (Rabinal nella storia), Solidaridad de Holanda, Guatemala 2005, p. 64.

¹⁹ Traduzioni di Hugo Fidel Sacor e di Cardoza y Aragón rispettivamente del finale del copione: «Varón de los *k'iche'*: ¡Vosotros, pues águilas; vosotros, pues, tigres! ¡Venid pronto! ¡Cumplid con vuestro deber! ¡Luchen empleando pronto sus garras! que sin compañía desfallezco, como simple guerrero valiente que llevo de mis montañas, de mis valles ¡Qué cielo y tierra sean con vosotros águilas, vosotros tigres! FIN» (Signore dei *K'iche'*: Voi, aquile, voi, tigris! Affrettatevi! Fate il vostro dovere! Lottate con i vostri artigiani! Senza compagnia mi esaurisco, come un semplice guerriero venuto dalle mie montagne, dalle mie valli. Che il cielo e la terra

Se si paragona la prassi degli stessi (tradizione proveniente dalla cosmovisione *místico-guerrera*²⁰) con quella seguita nell'opera, è possibile trovare una serie di coincidenze o ripetizioni, tra cui: la realizzazione di una serie di riti anticipatori – pulizia del corpo, alimentazione, doni vari e danze per il futuro sacrificato; la somiglianza tra i ruoli dei personaggi – la famiglia reale composta da cinque persone che partecipano attivamente nel testo – e i principali esecutori dei riti – cinque sacerdoti sull'altare che compivano il rito dell'estrazione del cuore; i *Doce guerreros águilas* e *Doce guerreros jaguares* che nella storia sacrificano il prigioniero e che «representan las fuerzas celestes y telúricas, transferidas como atributos a la dimensión humana para quienes tañían rítmicamente los tambores sagrados [...] ambos constituyen las dos grandes cofradías guerreras a las que el prisionero podría haberse integrado si se hubiese sometido al *Jefe Cinco Lluvia*» (rappresentano le forze celesti e telluriche, riportate come attributi della dimensione umana per coloro che suonavano ritmicamente i tamburi sacri [...] entrambi costituiscono le due grandi confraternite guerriere dove il prigioniero poteva inserirsi se disposto a sottomettersi al *Capo Cinco Piogge*)²¹. Un'altra coincidenza con le procedure sacrificali riguarda lo spettatore del *Rabinal Achí*, ruolo che può equipararsi a quello del popolo partecipante nel rito perché accompagna indirettamente l'azione, cantando e ballando²².

In questo contesto, il valore della corporalità, della rappresentazione fisica che implica il teatro, viene dato nella misura in cui è possibile attualizzare la tradizione, cioè riportarla al presente nel corpo vivo di chi partecipa a queste pratiche. Non si tratta soltanto di una commemorazione del passato ma di un gesto che si rinnova ogni volta che l'opera viene messa in scena:

siano con voi aquile, con voi tigri! FINE). H.F. Sacor (trad. de), *Rabinal Achí o Danza del Tun*, cit., p. 44, <http://biblioteca.usac.edu.gt/folleto/USAC/digi/S,G,_F_1804.pdf> (06/2015). «Varón de los *k'iche'*: [...] ¡Oh águilas! ¡Oh jaguares! Venid pues a cumplir nuestra misión, a cumplir vuestro deber; que vuestros dientes, que vuestras garras, me maten en un instante, porque yo soy un Varón venido de mis montañas, de mis valles ¡Que el cielo y la tierra, sea con vosotros! ¡Oh águilas! ¡Oh Jaguares! (Águilas y jaguares rodean al Varón de los *k'iche'*, lo tienden en la piedra del sacrificio y le abren el pecho. En seguida los asistentes ejecutan un coro general) FIN» (Signore dei *K'iche'* [...] Oh Aquile! Oh Giaguari! Venite a compiere il vostro dovere; che i vostri denti, che i vostri artigli, mi ammazzino da un solo colpo, perché io sono un signore venuto dalle mie montagne, dalle miei valli. Che il cielo e la terra siano con voi! Oh aquile! Oh giaguari! [Aquile e giaguari circondano al Signore dei *k'iche'*, lo stendono sulla pietra dei sacrifici e gli aprono il petto. Successivamente i presenti cantano insieme. FINE]). L. Cardoza y Aragón (trad. de), *Rabinal Achí (Prefacio y traducción al francés de Georges Raynaud)*, cit., p. 54.

²⁰ Secondo la visione místico-guerrera azteca, che introduce nella tradizione maya il culto a *Huitzilopochtli* e quindi il rito sacrificale, l'esecuzione di un rito umano (e specialmente di un prigioniero di guerra) era l'offerta più preziosa donata agli dèi (León-Portilla 1958); ma è importante riferire che le evidenze più antiche sui riti sacrificali umani, sono state trovate nella grotta di Coxcatlán (Valle di Tehuacán), appartenenti alle società di cacciatori-raccoglitori (6000-4800 a.C.).

²¹ P. Henríquez, *Teatro maya: Rabinal Achí o Danza del Tun*, «Revista Chilena de Literatura», 70, 2007, p. 85.

²² Per approfondire sulle diverse procedure dei riti sacrificali maya (e questa in particolare) si veda in bibliografia Bernardino di Sahagún, 1958.

Gracias a la escenificación se restauró una escritura de gestos, sonidos y movimientos de los cuerpos Maya *Achí* y *K'iche'* en el espacio escénico mesoamericano del siglo XIX, que actualizaba otras escrituras, aquellas compuestas por los cuerpos prehispánicos [...]. La escenificación del *Rabinal Achí* o *Danza del Tun* actualizó una propuesta dramática ancestral inserta en el esquema religioso de las culturas prehispánicas, en la que el cuerpo operaba en cercano contacto con la naturaleza y el cosmos, interpretando sus ritmos, combinaciones, pausas y cortes.²³

Grazie alla messa in scena si riformulò una scrittura fatta di gesti, suoni e movimenti dei corpi maya *achí* e *k'iche'* nello spazio mesoamericano del secolo XIX, che aggiornava altre scritture, quelle create dai corpi preispanici [...]. La messa in scena del *Rabinal Achí* o *Danza del Tun* venne ad aggiornare una proposta drammatica ancestrale inserita nello schema religioso delle culture preispaniche, nella quale il corpo operava a stretto contatto con la natura e il cosmo, interpretando i suoi ritmi, combinazioni, pause e interruzioni.

Il teatro si presenta come un mezzo di preservazione o un gesto di resistenza di fronte alle proibizioni imposte, ma soprattutto come un atto di ripetizione che trova il suo senso nell'*imitatio dei*²⁴, che nel mondo maya si riferisce all'imitazione di gesta esemplari e dei sacrifici degli dèi esattamente come stati concepiti in origine. Questa emulazione equivale ad un'attualizzazione concreta dell'avvenimento creatore; il sacrificio umano aveva precisamente questa finalità, ovvero sia il proposito di impedire l'invecchiamento degli dèi, la loro decadenza, per riuscire a vedere l'indomani. La morte di alcuni individui era un mezzo effettivo per la rinascita e la rigenerazione del soprannaturale. L'uomo indigeno partecipa attivamente al processo cosmogonico, mantiene una reciprocità davanti agli dèi, ripete un gesto di origine divina, decisivo per la creazione del mondo (mi riferisco esplicitamente alla tradizione del culto a *Huitzilopochtli*, si veda la nota 20). Considerando tutto ciò, risulta evidente l'importanza delle azioni sacrificali per i maya e la motivazione per la successiva cristallizzazione in una rappresentazione teatrale.

La messa in scena dell'opera implica una serie di riti anticipatori, tra i quali sono di particolare interesse le processioni (che attraversano antichi luoghi sacri) e alle quali partecipano sia il pubblico che gli attori; queste hanno come finalità incitare gli antenati a partecipare. Le processioni erano

²³ P. Henríquez, *Teatro maya: Rabinal Achí o Danza del Tun* (Teatro Maya: Rabinal Achí o Danza del Tun), «Revista Chilena de Literatura», 70, 2007, pp. 81 e sgg. Da sottolineare l'accurata ricerca su Rabinal Achí portata avanti dall'autrice e in particolare il suo lavoro sul campo con una registrazione video ancora inedita.

²⁴ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965, p. 87. Trad. it. di E. Fadini (1967), *Il sacro e il profano*, II edizione, Universale Bollati Boringhieri, Torino 1973, p. 15.

una consuetudine rituale maya in cui era usanza circolare periodicamente all'interno dei centri sacri, identificati nello spazio naturale da alberi, caverne o statue dedicate alle divinità²⁵. In questi luoghi sacri si concretizza il rapporto tra l'umano ed il divino in quanto tutto ciò che appartiene alla sfera del quotidiano acquisisce una dimensione religiosa. Mircea Eliade spiega nel concetto di *ierofanie* questo fenomeno di trasformazione:

Lorsque le sacré se manifeste par une hiérophanie quelconque, il n'y a pas seulement rupture dans l'homogénéité de l'espace, mais aussi révélation d'une réalité absolue, qui s'oppose à la non-réalité de l'immense étendue environnante [...] Dans l'étendue homogène et infinie, où aucun point de repère n'est possible, dans laquelle aucune orientation ne peut s'effectuer, la hiérophanie révèle un 'point fixe' absolu, un 'centre'.²⁶

Lo spazio fisico come manifestazione del sacro diviene un centro ricettore di forze, così, per esempio, nel *Rabinal Achí* incontriamo ierofanie sotto forma di caverne, colline, templi, luoghi che sono stati consacrati ed organizzati come modelli trascendentali nei quali può avvenire tale comunione. Infatti, i templi maya hanno un'orientazione precisa, dimensioni e forme specifiche in base alla divinità a cui si rendeva omaggio; all'interno degli stessi ogni segno è un richiamo al sacro che annulla l'omogeneità delle cose e dello spazio profano. L'importanza di questi luoghi non è stata dimenticata malgrado gli effetti della colonizzazione: alcuni di essi furono oggetto di sincretismi nel rapporto con le tradizioni cristiano-cattoliche, diventando per esempio chiese, cappelle o *ermitas*²⁷.

Altri rituali religiosi anticipatori alla messa in scena sono i *ritos propiciadores* e la preparazione dei *bastimentos* (i cibi offerti agli antenati e che sono serviti agli attori prima della presentazione). I *ritos propiciadores* sono guidati

²⁵ «Diez días antes de la primera función, los integrantes del elenco subieron siete cerros sagrados con el objeto de solicitar permiso y bendición a las presencias "cuidadoras y dueñas" de esos espacios; con posterioridad, después de la última función, el elenco subió nuevamente a los cerros para realizar nuevas ceremonias de agradecimiento. El día de la presentación todos se reunieron en la casa del Director, por lo menos cuatro horas antes de la puesta en escena, período durante el cual se pusieron en funcionamiento otros ritos de paso» (Dieci giorni prima dell'inaugurazione, i membri della *troupe* salirono sette colline sacre con lo scopo di chiedere permesso e benedizione agli spiriti 'sorveglianti e padroni' di quei luoghi; successivamente, dopo l'ultima replica, il gruppo salì di nuovo le colline per effettuare altre cerimonie di ringraziamento. Il giorno dell'inaugurazione tutti si ritrovarono a casa del Regista, almeno quattro ore prima dell'evento, periodo durante il quale vennero svolti altri riti di passaggio). *Ritos de paso para la puesta en escena del Rabinal Achí o Danza del Tun* (Riti di passaggio per la messa in scena del Rabinal Achí o Danza del Tun), «Revista Chilena de Literatura», 76, 2010, <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1145/1192>> e <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1145/1192>> (06/2015).

²⁶ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, cit., p. 22. Trad. it. di E. Fadini, *Il sacro e il profano*, cit., p. 19.

²⁷ Si tratta di luoghi che evocano la Madonna oppure i santi tramite un'immagine, ma può anche riferirsi ad una piccola cappella o santuario comunemente situato nei luoghi desertici o spopolati, e che non ha un culto permanente.

da un anziano *sacerdote-rezador* che simula l'immagine del *chamán* in tempi antichi (mediatore tra gli uomini e gli dèi). Nella cerimonia si dispongono, accanto al palcoscenico, i costumi assieme alle immagini dei santi cattolici e degli antenati maya, il *boj* (alcool), candele e fiori; nel contempo il sacerdote si fa ripetutamente i segni della croce e recita litanie in lingua *k'iche'*. La sua funzione è condurre la cerimonia chiedendo permesso alle divinità, che sono i veri *dueños* (padroni), per la messa in scena dell'opera.

Dalla registrazione video inedita del *Rabinal Achí*, fatta da una replica teatrale nel gennaio del 2009 è interessante notare che il costume, le maschere e le acconciature sono di colori molto vivi e caratterizzano i ruoli degli attori²⁸. La maschera rende perpetuo il gesto della figura rappresentata; i pennacchi o corone che vanno sopra le teste degli attori sono fatti di piume di *Ketzal* (con le piume di quest'uccello si rivestivano le figure sacre) e da ogni corona pende un piccolo vaso usato per bere il *boj* prima, durante e dopo la rappresentazione. Il costume è fatto di velluto o raso e ogni personaggio viene identificato da un colore particolare che rimanda ad un significato e ad un rango preciso, per esempio, il rosso simboleggia l'alba e il mais (principale cibo maya), il viola o il nero simbolizzano il tramonto e rappresentano il *Varón k'iche'* (signore *k'iche'*), il blu la regione del sud e il bianco l'Oriente, il giallo (colore dei *guerreros*) si identifica con il colore del potere divino, il sole ed il giorno, ecc.

Nella stessa registrazione risulta molto difficile ascoltare ciò che gli attori dicono poiché recitano con una maschera che copre loro la bocca. Le battute sono recitate in lingua *k'iche'*, e per tutto il tempo la scena è accompagnata dai suoni della tromba, da piattini, sonagli e dal *Tun*, oltre che dalle conversazioni del pubblico. Nella prefazione di Cardoza y Aragón si segnala che verso il 1856, la musica era composta da due trombe ed il *tun*, e a volte da altri strumenti di argilla come flauti, fischietti e strumenti di percussione a semi.

Analizzando il testo, emerge il continuo utilizzo di parole o frammenti sintattici simili (sia nella traduzione di Cardoza y Aragón sia in quella di Hugo Fidel Sacor); questa caratteristica dona armonia e musicalità al testo, semanticamente le ripetizioni implicano parallelismi e binarismi. Raynaud spiega che questo attributo richiama la dualità nella cosmovisione maya, cioè l'eterna opposizione simbolica e intrinseca tra gli elementi che raffiguravano gli dèi e con questa opposizione anche l'equilibrio delle forze (notte/giorno, maschio/femmina, oriente/occidente, buono/cattivo).

²⁸ Registrazione della messa in scena fatta da Patricia Henríquez nel 2009. Il video ha una durata di 2 ore e 37 minuti, il materiale fu consegnato come premessa per il corso di master: *Teatro indígena prehispánico*, tenutosi presso l'Università di Concepción, Departamento de Español, Escuela de Postgrado.

Varón de los K'iche: ¡Ven, jefe perforador, jefe lanzador! ¡es él el primero al cual nunca terminaré por cortar la cepa, el tronco, ese jefe de los Chacach, de los Zaman, (ese) Caük de Rabinal! Así dice mi palabra a la faz del cielo, a la faz de la tierra, sean Contigo, Eminente de los Varones, Varón de Rabinal.

Varón de Rabinal (baila blandiendo su lazo con el cual amenaza a su adversario) ¡Verdaderamente! Valiente, Varón, Hombre de los Cavek K'iche'. Dijo así tu palabra a la faz del cielo, a la faz de la tierra. Ven jefe perforador jefe lanzador! ¿Es el primero al cual nunca terminaré por cortar la cepa, el tronco, ese jefe de los Chacah, de los Zaman, (ese) Caük de Rabinal? ¿Dijo así tu palabra? Ciertamente, sí, he aquí el cielo; ciertamente, sí, he aquí la tierra. Te diste al hijo de mi flecha, al hijo de mi escudo, a mi maza extranjera, a mi hacha extranjera, a mi malla, a mis ligaduras [...].²⁹

Signore dei K'iche: Vieni, capo perforatore, capo tiratore! Lui è il primo a cui non potrò mai tagliare il ceppo, il tronco, quel capo dei Chacach, degli Zaman, (quello) Caük di Rabinal! Così dice la mia parola alla faccia del cielo, alla faccia della terra, siano con Te, Grandissimo tra i Signori, Signore di Rabinal!

Signore di Rabinal (balla mentre brandisce il laccio con cui minaccia il suo rivale) Veramente! Coraggioso, Signore, Uomo dei Cavek K'iche'. Così ha detto la tua parola alla faccia del cielo, alla faccia della terra. Vieni capo perforatore, capo tiratore! È lui il primo a chi non potrò mai tagliare il ceppo, il tronco, quel capo dei Chacah, degli Zaman, (quello) Caük di Rabinal? Così ha detto la tua parola? Certamente, sí, ecco qui il cielo, certamente, sí, ecco qui la terra. Ti sei concesso al figlio della mia freccia, al figlio del mio scudo, alla mia maza straniera, alla mia ascia straniera, alla mia rete, alle mie legature [...].

Il personaggio ripete quello che viene detto precedentemente dell'altro; questo procedere risulta monotono, soprattutto nella semplice lettura del testo che ovviamente manca del ritmo dato da tutti gli altri dispositivi che compaiono nella messa in scena. La ripetizione non è solo una caratteristica del testo ma anche dei movimenti compiuti dagli attori durante la rappresentazione. Le danze, senza importanti variazioni durante tutta la messa in scena, consistono in spostamenti circolari o dritti senza coinvolgere la parte superiore del corpo ad eccezione del movimento dall'alto verso il basso dell'ascia di alcuni personaggi. Il movimento è istintivo e di qualità piuttosto centrale, lenta e lieve (senza interruzioni nel flusso di energia)²⁹.

²⁹ Per un approfondimento dei concetti precedenti si veda lo studio sulla qualità del movimento fatto dal coreografo e teorico della danza ungherese R. Laban, *The Mastery of Movement on the Stage* (1950), IV ed. with a new introduction by Laban, MacDonald and Evans, London 1980. Trad. esp. de J. Bonso, *El dominio del movimiento*, Editorial Fundamentos, Madrid 1987. Trad. it. di E. Casini Ropa e S. Salvagno, *L'arte del movimento*, Ephemeria, Macerata 1999.

Le danze tradizionali indigene sono legate spesso ad un contenuto simbolico religioso o rituale, perciò alla cultura di un popolo, al luogo e ai fini specifici che la determinano³⁰. È noto che i ritmi e le forme corporali indigene sono il gesto mimetico della natura in concordanza con la forma particolare che ogni popolo ha di leggere la realtà. Vorrei sottolineare che l'uso del corpo e degli elementi paraverbali (così come l'ambiente che circonda la rappresentazione) sono aspetti che non si riscontrano nel teatro che veniva rappresentato quando Bourbourg riprende l'opera dal suo periodo di clandestinità. Infatti non si tratta di una messa in scena che divide gli attori dal pubblico: l'opera è rappresentata al centro di uno spazio (*Cofradía* di cui si parlerà in seguito) in cui si commemora una festa religiosa cattolica, per cui la rappresentazione accoglie sia i devoti che pregano che gli attori che recitano e con il pubblico che entra ed esce dal luogo della scena. L'opera si realizza indipendentemente da chi la guarda, poiché essa possiede un senso a prescindere dalla sua presentazione al pubblico.

L'ultimo tema su cui si vuole mettere l'accento si riferisce al luogo fisico in cui viene messa in scena l'opera: la *Cofradía* (Confraternita) e il portico della Cattedrale della città di Rabinal. La rappresentazione avviene nell'ambito della festa di San Pietro e San Paolo, il 24 e 25 gennaio nella *Cofradía de San Pablo en Rabinal*, municipio de Baja Verapaz, nella regione nord del paese, a 150 chilometri dalla capitale³¹.

La confraternita è una struttura gerarchica e selettiva che nei secoli passati si occupava dell'amministrazione di faccende civili e religiose, sinteticamente può essere definita significativa per il suo carattere coesivo di una comunità indigena³². Rojas Lima studia in profondità gli aspetti della società e la tradizione guatemalteca, tra cui l'importanza della confraternita:

³⁰ García Escobar, noto ricercatore e studioso del *Rabinal Achí* e di altre espressioni di danza indigena, osserva che le danze o balli indigeni, inizialmente istintivi, sono movimenti strutturati dell'uomo, usati per raggiungere espressioni artistiche sacre o profane, con segni estetici specifici; dentro un contesto che varia secondo le usanze proprie del gruppo sociale che le mette in pratica.

³¹ Infatti, la prima messa in scena dopo che Brasseur ebbe tradotto e messo in scrittura il testo fu per quella festa nell'anno 1856: v. L. Cardoza y Aragón (trad. de), *Rabinal Achí (Prefacio y traducción al francés de Georges Raynaud)*, cit. p. 17.

³² Come si è accennato prima, il sistema delle Confraternite comincia a funzionare in America Latina durante il secolo XVI come un'associazione cattolica di credenti che si riuniva in un determinato spazio fisico, dedicato al culto dei santi, alla Madonna o a Cristo. Sin dalle origini si trattò del principale strumento dei frati per l'evangelizzazione, il pagamento delle tasse e la celebrazione delle feste patronali. Le confraternite erano composte esclusivamente da indigeni e una delle caratteristiche notevoli per quel che riguarda i sincretismi è il mantenimento del calendario maya, la *cuenta de los días*, di 260 giorni (calendario diverso da quello degli anni), insieme al calendario gregoriano di 365 giorni.

³³ F. Rojas Lima, *La cofradía: reducto cultural indígena* (La confraternita: ridotta culturale indigena), Centro América: Seminario de Integración Social, Guatemala 1988, p. 199.

La cofradía es un vehículo eficaz para conservar y propagar todo un sistema de ideas y creencias, unas de origen prehispánico (el calendario maya y el culto a los antepasados) y otras con antecedentes occidentales reelaborados (como el culto a los santos). Ella misma es un lugar sagrado, sede de poderes sobrenaturales, y un núcleo ideológico bien definido.³⁴

La confraternita permette di conservare e diffondere tutto un sistema di idee e di credenze, alcune di origine preispanica (il calendario maya e il culto degli antenati) e altre di origine occidentale rielaborate (come il culto dei santi). Essa è uno spazio sacro, sede di poteri soprannaturali, e nucleo ideologico ben preciso.

La confraternita di *San Pablo* venne creata dopo che Fra Bartolomé de las Casas fondò nel 1835 la prima città coloniale nella valle di Rabinal nel giorno di San Paolo. Il paese fu diviso in quattro quartieri, ognuno battezzato con il nome di un Santo, e San Paolo fu considerato il patrono protettore dell'intera città. Questi santi cattolici furono scelti sulla base della somiglianza con gli dèi indigeni. Dopo il lento processo di cristianizzazione dei Maya, i santi acquisirono un'importanza fondamentale nella tradizione; secondo la cosmovisione Maya di Rabinal, San Pietro e San Paolo erano fratelli e nelle celebrazioni non si permetteva che San Paolo uscisse fuori dal quartiere di San Pietro. Fu così che i templi furono dedicati a entrambi i santi e in essi veniva rispettato il culto di *Tojil*. Attualmente a Rabinal, *Tojil* viene identificato con la figura di San Paolo. Alcuni segni rivelano questo sincretismo: il santo ha in mano una spada, la coperta con cui viene rivestito ha i segni di *Toj*, in passato il santo veniva chiamato *Jun Tijax*, che evoca un altro nome di *Toj*. A San Pietro (che rappresenta anche il 'vecchio' dio della terra) furono attribuiti segni indigeni come il machete nella testa (*ch'ich*) e nella mano un ramo di coyol, nella stessa maniera di *K'awil* (dio, personificazione del potere e guardiano della vita) che aveva un coltello di ossidiana nella testa (alcuni archeologi affermano che *K'awil* è *Tojil* in Guatemala)³⁴.

In questo processo di adattamento risulta evidente che l'influsso della cultura colonizzatrice non implicò una completa negazione della propria identità. Seguendo questa quest'idea, Gruzinski studia la dominazione spagnola nella storia del Messico ed identifica tre diversi modi di occidentalizzazione³⁵. La colonizzazione dell'immaginario – idea sviluppata dall'autore

³⁴ R. Van Akkeren, *Conociendo a los pipiles de la costa del Pacífico de Guatemala: un estudio etnohistórico de documentos indígenas y del archivo general de Centroamérica* FAMSI - Foundation for Advancement of Mesoamerican Studies (Conoscendo i pipiles della costa del Pacifico del Guatemala: uno studio etnohistorico di documenti indigeni e dell'archivio generale dell'America Centrale) 2000, <<http://www.famsi.org/reports/03101es/99ruud/99ruud.pdf>> (06/2015)..

³⁵ La proposta di Gruzinski in *La colonizzazione dell'immaginario* (v. nota sotto) è interessante giacché sottolinea il bisogno del superamento dell'interpretazione della conquista europea come una destrutturazione totale delle società indigene; lo studio si appoggia su una serie di dati e di accostamenti interpretativi su come si realizzò il processo di ibridazione delle culture indigene messicane attraverso i secoli.

a partire dalle sue indagini sull'integrazione dell'immagine cristiana nella vita quotidiana degli *indios* – si spiega come un processo d'integrazione e non come un'imposizione; e in questo processo vengono valutate l'aggiunta delle icone cristiane sacre a quelle indiane, nonché i sistematici cambiamenti dell'originale:

Ceux-ci s'estompaient partiellement sous la projection des interprétations indigènes qui prêtaient d'autres sens et d'autres contours aux images de la foi chrétienne.³⁶

La devozione ai santi è un esempio di questo fenomeno, sviluppato fortemente poiché si presenta come un culto più vicino all'uomo, più lento ma concreto, anziché l'imposizione di un dio astratto:

Il n'est pas rare que les Indiens aient cherché à multiplier les rapprochements entre les divinités locales et ce qui n'était qu'un nom et qu'une image parfois mal déchiffable. Au cours du xiiie siècle, par contre, les saints patrons furent perçus comme une dimension essentielle de l'identité du pueblo.³⁷

Questo adattamento permise la coesistenza di idoli indigeni con figure cristiano-cattoliche. Il fenomeno fa parte del processo d'ibridazione che stiamo analizzando e attraverso il quale si creano nuove figure stabili e concrete che, allo stesso tempo, introducono elementi di una nuova religiosità cristiana legata al popolo, ormai figlio di un meticcio culturale, religiosità che si è conservata fino ai giorni nostri.

L'importanza della confraternita si conferma nel fatto indubitabile di costituire uno spazio fisico e sociale ibrido, una forma di esercizio del potere presente e di salvaguardia delle antiche tradizioni. Il *Rabinal Achí* fa parte del patrimonio identitario di questo gruppo, e sia la confraternita che l'opera rappresentano uno strumento di rielaborazione e fissazione degli elementi soggetti ai cambiamenti della cultura.

Conclusioni

Le produzioni artistiche popolari sono una fonte importante di valori originali ma rappresentano anche un archivio di processi di cambio e uno stimolo a nuove elaborazioni culturali. In accordo alle possibilità note del teatro e della danza come pratiche performative basate sulla corporalità, si sottolinea la loro rilevanza come strumento di preservazione e di attualizzazione di aspetti fondamentali per le culture, elementi che si riferiscono

³⁶ S. Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire, Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe-XVIIIe siècle*, Gallimard, Paris 1988, p. 244.

³⁷ Ivi, p. 314.

soprattutto al valore del corpo, alla fisicità delle cose e allo stesso tempo alle possibilità degli stessi di entrare in contatto con il divino.

Il *Rabinal Achí* fornisce senza dubbio risorse per la conservazione della tradizione, così come validi strumenti per non svalutare la cosmovisione maya preispanica; e in più anche per rispettare la stessa cultura in cambiamento, cioè quella cultura che risultò dall'incontro tra tradizioni differenti. Oggi il patrimonio custodito dall'opera ha un determinato senso nella società del Guatemala. Seppur diverso rispetto al periodo preispanico e coloniale, il suo valore è intrinsecamente legato al presente ed al valore che danno gli individui alle proprie tradizioni ed al mantenimento delle stesse.

Il patrimonio culturale rinchiuso nell'opera sopravvisse grazie alla sua capacità d'ibridazione; in questo senso si sottolinea la necessità di allontanarsi da concetti che richiamano 'forme pure' delle tradizioni coinvolte in questa rappresentazione. Crediamo piuttosto che il valore dell'opera sia precisamente la crisi di concetti quali 'originale', 'nativo', 'straniero', e con questo, l'evidenziazione dei cambiamenti subiti dalle culture in gioco e che fanno parte della società attuale guatemalteca. L'opera teatrale rappresenta quindi questo terzo luogo, diverso dagli originali, è un esempio che si aggiunge ad una serie di altre pratiche ed elementi ibridi originati dal contatto tra culture differenti.

Riferimenti bibliografici

- Cardoza y Aragón Luis (traducción de), *Rabinal Achí (Prefacio y traducción al francés de Georges Raynaud)* (Rabinal Achí [Prefazione e traduzione in francese di Georges Raynaud]), Editorial Cultura, Guatemala 2012.
- Carrasco Pedro, *La transformación de la cultura indígena durante la colonia* (La trasformazione della cultura indigena durante la colonia), in Betty Bell (ed.), *Indian Mexico – Past and present*, University of California, Los Angeles 1969, pp. 72-86.
- Eliade Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965. Trad. it. di Edoardo Fadini (1967), *Il sacro e il profano*, II edizione, Universale Bollati Boringhieri, Torino 1973.
- Escobar Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular* (Il mito dell'arte e il mito del popolo. Questioni sull'arte popolare), RP Ediciones/Museo del Barro, Asunción 1896.
- García Canclini Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità), Grijalbo, México 1990.
- , *La globalización imaginada* (La globalizzazione immaginata), Paidós, Barcelona 1999.
- , *Entrar y salir de la hibridación* (Entrare ed uscire dall'ibridazione), «Revista de Crítica literaria», 50, 1999, pp. 53-57.

- , *Noticias recientes sobre la hibridación* (Notizie recenti sull'ibridazione), «Revista Transcultural de Música», 7, 2003; reperibile anche in <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>> (06/2015).
- García Escobar Carlos, *Atlas Danzario de Guatemala* (Atlante delle danze del Guatemala), Colección Ensayo Guatemalteco Siglo XXI, Guatemala 1996.
- Gruzinski Serge, *La colonisation de l'imaginaire, Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe-XVIIIe siècle*, Gallimard, Paris, 1988. Trad. it. di Duccio Sacchi, *La colonizzazione dell'immaginario. Società indigene e occidentalizzazione nel Messico spagnolo*, Einaudi, Torino 1994.
- Henríquez Puentes Patricia, *Teatro maya: Rabinal Achí o Danza del Tun* (Teatro Maya: Rabinal Achí o Danza del Tun), «Revista Chilena de Literatura», 70, 2007, pp. 79-108.
- , *Ritos de paso para la puesta en escena del Rabinal Achí o Danza del Tun* (Riti di passaggio per la messa in scena del Rabinal Achí o Danza del Tun), «Revista Chilena de Literatura», 76, 2010, <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1145/1192>> (06/2015).
- Laban Rudolf, *The Mastery of Movement on the Stage* (1950), 4^a ed. with a new introduction by Rudolf Laban, MacDonald and Evans, London 1980. Trad. esp. de Jorge Bonso, *El dominio del movimiento*, Editorial Fundamentos, Madrid 1987. Trad. it. di Eugenia Casini Ropa, Silvia Salvagno, *L'arte del movimento*, Ephemera, Macerata 1999.
- León-Portilla Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (1961; Gli antichi messicani attraverso le loro cronache e i loro canti), Fondo de Cultura Económica, México 2005⁶.
- Lope de Vega Félix, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (L'arte nuova di far commedie in questi tempi), Itesm, Campus Eugenio Garza Sada, pp. 1-8; <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/L/Lope%20de%20Vega%20-%20El%20arte%20nuevo%20de%20hacer%20comedias.pdf> (06/2015).
- Motolinía Fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la nueva España* (Storia degli indigeni della Nuova Spagna), Clásicos Castalia, Madrid 1985.
- Rojas Lima Flavio, *La cofradía: reducto cultural indígena* (La confraternita: ridotta culturale indigena), Centro América: Seminario de Integración Social, Guatemala 1988.
- Sacor H.F. (trad. de), *Rabinal Achí o Danza del Tun*, Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, Guatemala 1996² (1990) <http://biblioteca.usac.edu.gt/folleto/USAC/digi/S,G,_F_1804.pdf> (06/2015).
- Sahagún (de), Bernardino (introducción, paleografía, versión y notas de Miguel León-Portilla), *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses* (Riti, sacerdoti e abbigliamenti degli dèi), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México 1958.
- Toro (de) Alfonso, *Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la hibridez e inter-medialidad* (Riflessioni sui fondamenti di una ricerca transdisciplinare, transculturale e transtestuale nelle scienze teatrali nel contesto di una teoria postmoderna e postcoloniale dell'ibridazione e della intermedialità), «Gestos», 32, 2011, pp. 11-46.

- UNESCO, siti consultati: <http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/phi/aguay-cultura/Guatemala/k_ichie_-_informacion_principal.pdf> (06/2015); per Patrimoni orali e immateriali dell'umanità <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00144>> (06/2015).
- Van Akkeren Ruud, *Conociendo a los pipiles de la costa del Pacifico de Guatemala: un estudio etno-histórico de documentos indígenas y del archivo general de Centroamérica* FAMSI - Foundation for Advancement of Mesoamerican Studies (Conoscendo i pipiles della costa del Pacifico del Guatemala: uno studio etnostorico dei documenti indigeni e dell'archivio generale dell'America Centrale), 2000, <<http://www.famsi.org/reports/03101es/99ruud/99ruud.pdf>> (06/2015).
- , *Place of the Lord's Daughter. Rab'in al, its History, its Dance-Drama*. Research School for Asian, African and Native American Studies/CNWS, Publication n. 91, Universiteit Leiden, The Netherlands 2000.
- , *Rabinal en la historia* (Rabinal nella storia), Solidaridad de Holanda, Guatemala 2005.

Echi di Russia nella poesia israeliana: la vita e l'opera di Lea Goldberg (1911-1970)

I. Introduzione

Lea Goldberg (1911-1970) non è solo una delle madri della poesia ebraica moderna, ma è anche l'autrice del secondo romanzo di mano femminile ad esser entrato nel canone della narrativa ebraica moderna, *We-hu ha-'or* (Ed è la luce¹) pubblicato nel 1946. Nata a Königsberg, in Germania (allora Prussia orientale, oggi Russia) Lea Goldberg trascorse la sua prima infanzia a Kovno (oggi Kaunas), in Lituania, e a Saratov, in Russia, durante gli anni della Prima Guerra Mondiale. Al concludersi della Guerra, ritornò con i genitori in Lituania, dove si diplomò nel 1928 presso il Ginnasio Ebraico di Kovno, una delle ultime grandi istituzioni fiorite sull'onda del Movimento ebraista in Europa Orientale tra le due Guerre². Lea Goldberg studiò storia, lingue semitiche e lingue germaniche, prima presso l'Università lituana e più tardi presso le Università di Berlino e di Bonn, dove conseguì il Dottorato nel 1933 con una tesi intitolata *Das samaritanische Pentateuchtargum: eine Untersuchung seiner handschriftlichen Quellen* (La versione samaritana: un esame delle fonti ancora esistenti). Nel 1935 emigrò nella Palestina mandataria, portando con sé un profondo senso di familiarità con la cultura europea³. Immediatamente dopo

¹ Il titolo riprende un verso di un testo del noto poeta ebraico medievale Ibn Ezra – Abrahām ibn 'Ezrā, conosciuto anche come *Abraham Iudaeus*, *Abraham Abenare* o *Abenèzra* o *Avenare* o *Avenèzra* (Toledo 1092-Calahorra 1167). Le traduzioni possibili in italiano sono molte: 'Ciò è la luce', 'Egli è la luce', 'Questa è la luce'. La citazione originaria ('Ed è la luce che brilla attraverso la mia gioventù') avvalorava tuttavia una traduzione impersonale, che è quindi stata scelta nel tentativo di rendere in italiano la complessa ambiguità del titolo originario dell'opera, tutt'ora inedita in italiano. In questo caso, come per tutte le altre opere dell'autrice qui citate, se non diversamente indicato, le traduzioni sono a cura dell'autrice del saggio.

² R. Alter, *Defenses of Imagination*, The Jewish Publication Society of America, Philadelphia 1977, p. 92.

³ Ivi, p. 93.

il suo arrivo in Palestina, apparve la sua prima raccolta di poesia *Ṭaba 'ot 'ašan*⁴ (1935; Anelli di fumo).

È stato ampiamente dimostrato come, durante il periodo che va dal diciottesimo secolo fino alla seconda metà del ventesimo secolo, la lingua e la letteratura russa abbiano svolto un ruolo molto importante nella formazione del canone della letteratura ebraica moderna⁵. Il rinnovamento delle lettere ebraiche, che aveva preso le mosse dalla Germania illuminista e si era spostato attraverso varie fasi verso l'Europa orientale, era stato infatti inizialmente concepito come una componente di un rinnovamento culturale nel contesto di una più ampia visione in senso cosmopolita della cultura europea⁶. In questo preciso senso, Lea Goldberg rappresenta con la sua opera una figura eccezionale, in grado di confermare questa ideale posizione di intersezione tra diverse tradizioni culturali, un'aspirazione che andò perduta negli anni a cavallo tra le due Guerre Mondiali, quando l'identità ebraica in *'Ereṣ Yisra'el* cominciò a cristallizzare intorno a temi di stampo nazionale che rifiutavano l'esperienza diasporica e quindi l'aspetto multiculturale che ne aveva costituito un tratto fondamentale⁷. Attraverso la sua collocazione storica, le sue personali peregrinazioni, i suoi studi, Lea Goldberg fu quindi una delle ultime persone in una condizione tale da tradurre in fatto vivente questa perduta visione del Rinascimento Ebraico che era intimamente ed inestricabilmente associata all'intera gamma dell'alta cultura europea⁸.

In un articolo intitolato *'Eropa šelakhem* (La vostra Europa) pubblicato nel 1945 sul quotidiano «'Al Ha-Mišmar» (Di guardia), Lea Goldberg immagina se stessa come un *maškil*, che beve dalle fontane della cultura europea⁹. Ella ha tradotto con grazia e precisione da diverse lingue (italiano, francese, inglese, greco, russo e tedesco) opere che spaziano da Petrarca e Shakespeare a Tolstoj e Brecht¹⁰. Fu una delle iniziatrici della letteratura comparata come disciplina accademica in Israele e contribuì a costituire presso l'Università Ebraica di Gerusalemme il Dipartimento di Letteratura Comparata che fu fondato nel 1963 e di cui Lea Goldberg fu direttrice fino alla sua morte, sopravvenuta nel 1970.

⁴ Il volume raccoglieva poesie che erano state pubblicate nella Palestina Mandataria, mentre Lea Goldberg era ancora in diaspora, ad opera della società dello *Yahdav* fondata da Avraham Shlonsky, poeta israeliano (Krjukiv, 6 marzo 1900 – Tel Aviv, 18 maggio 1973), a Tel Aviv.

⁵ Confronta tra gli altri: G. Shaked, *Modern Hebrew Fiction*, The Toby Press, London 2008; R. Alter, *The Invention of Hebrew Prose, Modern Fiction and the Language of Realism*, The University of Washington Press, Washington 1988; S. Halkin, *Modern Hebrew Literature, From the Enlightenment to the Birth of the State of Israel: Trends and Values*, Schocken, New York 1970.

⁶ R. Alter, *Defenses of Imagination*, cit., p. 93.

⁷ G. Shaked, *Modern Hebrew Fiction*, cit., pp. 1-10.

⁸ A. Schachter, *Diasporic Modernisms: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century*, Oxford UP, New York 2012, p.148.

⁹ L. Goldberg, *'Eropa šelakhem*, «'Al Ha-Mišmar», 1, 6, 1945, p. 6.

¹⁰ La lunga lista di opere tradotte da Lea Goldberg in ebraico include *Guerra e Pace* (*Vojna i mir*) di Lev Tolstoj, *I Sonetti* di Petrarca, una selezione di poesie di Nelly Sachs, alcuni racconti di Čechov, alcune commedie di Shakespeare, di Molière, di Ibsen, di Strindberg, e molti altri.

Lea Goldberg imparò l'italiano e l'inglese durante gli anni della maturità; cresciuta in un ambiente bilingue, aveva già appreso da bambina il tedesco ed il russo. L'ebraico rappresentò per Lea Goldberg la lingua dell'educazione scolastica, prima come lingua d'insegnamento al Ginnasio Ebraico di Kovno e poi come oggetto di studio filologico e linguistico all'università. Il suo amore per la letteratura sbocciò presto, già nel 1919 quando, esiliata a Saratov con la sua famiglia, «ella scoprì all'improvviso di essere in grado di leggere», sviluppando così una precoce passione per la letteratura russa: Gogol', Tolstoj, Turgenev, Čechov, e più tardi Dostoevskij e Puškin¹¹. Gli anni tra il 1924 e il 1927 marcano la sua graduale scoperta della poesia, in particolare quella tedesca e russa, di cui amò soprattutto Friedrich Schiller (1759-1805), Rainer Maria Rilke (1875-1926) ed Aleksandr Blok (1880-1921), ma anche l'opera di celebrati poeti ebrei come Hayyim Nahman Bialik (1873-1934), Saul Černikovskij (1875-1943) e specialmente Avraham Shlonsky (1900-1973), che ebbe una decisiva influenza su Lea Goldberg conducendola verso la visione sionista della cultura¹². Ella fu all'avanguardia di una generazione di donne ebreo colte che avevano studiato l'ebraico in scuole secolari ebraiche e in università europee¹³.

Nel 1927 Lea Goldberg abbandonò il russo, in cui aveva scritto le sue prime poesie e scelse come lingua letteraria l'ebraico. Tuttavia, anche se l'ebraico divenne la sua lingua d'elezione e Israele la sua patria, per tutta la vita Lea Goldberg rimase intensamente ed emozionalmente legata ai paesaggi europei della propria infanzia e giovinezza, e la sua poesia esprime la duplice sensibilità e la nostalgia di un immigrato¹⁴. Come ella scrive nel suo romanzo autobiografico *We-hu ha'or*, ogni essere umano ed in particolare ogni artista ha il diritto di scegliere la propria lingua, esattamente come si sceglie il compagno di una vita attraverso il matrimonio¹⁵. Inoltre, se considerata nell'ambito del panorama delle opere dei suoi contemporanei, la sua fu una poesia di 'ordine pagano' permeata dall'atmosfera della poesia europea moderna e nei suoi versi difficilmente si trova un tema specificamente ebraico o l'influenza della tradizione ebraica¹⁶. Nella sua opera, Lea Goldberg forgiò l'ebraico come un veicolo di espressione che fosse sullo stesso piano di ogni altra lingua moderna, sotto nessun'altra necessità se non il bisogno di esprimere il mondo emotivo di una donna moderna¹⁷.

¹¹ P. Messori, *Chi mi ha conosciuta ricorderà*, in L. Goldberg, *Sulla fioritura*, trad. it. dall'ebraico di P. Messori, A Oriente, Milano 2011, p. 205. Ed. orig. *'Al ha-priha* (Sulla fioritura), Sifriat Poalim, Tel Aviv 1948.

¹² *Ibidem*.

¹³ A. Schachter, *Diasporic Modernisms: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century*, cit., p. 136.

¹⁴ R. Back Tzvia, *Introduction*, in L. Goldberg, *Selected Poetry and Drama*, The Toby Press, New York 2005, p. 17.

¹⁵ L. Goldberg, *We-hu ha'or* (1946), Sifriat Poalim, Tel Aviv 1994, p. 61.

¹⁶ S. Avisar, *Tremila anni di letteratura ebraica*, Carocci, Roma 1980, p. 112.

¹⁷ D. Yardi, *New Hebrew Poetry*, Sefer Press, Tel Aviv 1947, p. 55.

2. La prima produzione poetica: tra ebraico e russo

Quando iniziò a scrivere in ebraico, Lea Goldberg lo considerò non come la lingua della rivelazione divina, ma piuttosto come una delle lingue umane e come tali soggetta a regole grammaticali e sviluppo storico¹⁸. Conseguentemente, nella sua prima produzione letteraria, percependo l'esigua varietà dell'immaginario poetico che affliggeva la riattivata lingua ebraica, Lea Goldberg si volse alla poesia russa e tedesca, importando i generi e le forme di queste tradizioni¹⁹. Ella compose sonetti, elegie e terze rime, riprendendo anche forme di canzone popolare, in piena armonia con una nuova consapevolezza della dimensione diacronica dello sviluppo della storia e della cultura. La poesia russa, soprattutto la scuola simbolista, rappresentò in questo senso una grande fonte di ispirazione e creatività linguistica, permettendo a Lea Goldberg di arricchire l'ebraico della sua opera con calchi su frasi, versi ed immagini del patrimonio letterario russo. È stato significativamente dimostrato come nella sua prima produzione, ella ricorra variamente all'immaginario del mondo poetico russo al fine di creare immagini poetiche più potenti ed efficaci²⁰.

In seguito alla sua emigrazione nella Palestina mandataria nel 1935, Lea Goldberg si unì alla scuola modernista guidata da Avraham Shlonsky, tracciando un netto confine tra la sua poesia e la poesia dei suoi contemporanei. Per Lea Goldberg, infatti, 'moderno' non poteva essere usato in opposizione a 'tradizionale' o 'classico', e separarsi dal passato significava separarsi dal presente²¹. Nel 1948 ella scrisse:

שלו (החיה, בעיקר, בזכרונות העבר ובחזרה אליו ועליו) [...]
 22. באמצעים אלה של ברירת הוודאי בונה הוא את אירופה החדשה

[...] L'artista, in mezzo a questo processo di caduta e di perdita di certezza costruisce la sua nuova Europa, primariamente vivendo nei ricordi del passato e riproducendoli.

Tuttavia, le tracce della cultura russa nella sua opera non possono essere limitate ad un ambito linguistico. La tradizione russa influenzò la produzione letteraria di Lea Goldberg anche nei suoi temi e nelle sue concezioni ricorrenti. Per esempio, è stata notato come nella raccolta *'Al ha-priha (Sulla fioritura)*

¹⁸ Z. Kopelman, *Marginalia of the Hebrew Renaissance: the Enrichment of Literary Hebrew through Calques of Russian Phrases in the Works of Elisheva and Leah Goldberg*, in J. Schulte et al. (eds), *The Russian Jewish Diaspora and European Culture, 1917-1937*, Brill, Boston 2012, p. 69.

¹⁹ O. Yeglin, *The Sonnets of Lea Goldberg*, «Hebrew Studies», 50, 2009, p. 268.

²⁰ Per una vasta e documentata analisi delle corrispondenze tra espressioni ebraiche e russe nel linguaggio lirico di Lea Goldberg si veda: Z. Kopelman, *Marginalia of the Hebrew Renaissance...*, in J. Schulte et al. (eds), *The Russian Jewish Diaspora and European Culture, 1917-1937*, cit., pp. 55-70.

²¹ O. Yeglin, *The Sonnets of Lea Goldberg*, cit., p. 269.

²² L. Goldberg, *Sfarim aharonim, 'al sfarim šel Thomas Mann, Hermann Hesse, we Hermann Broch* (Libri recenti, sui libri di Thomas Mann, Hermann Hesse, Hermann Broch), «Al Ha-Mišmar», 2, 23, 1948, p. 7.

le stelle vengano descritte con l'aggettivo *yaraq* (verde), un'immagine poetica cara soprattutto a Blok e Mandelštam²³. Aleksandr Blok (1880-1921) fu infatti il poeta preferito di Lea Goldberg negli anni della gioventù e la sua influenza è evidente non solo nelle sue prime poesie ma anche in una raccolta tarda come la citata *'Al ha-priha*, pubblicata nel 1948²⁴.

Inizia con l'emigrazione in Palestina un periodo di ridiscussione dell'identità e di riscoperta delle proprie duplici radici che trova una significativa e completa espressione nella poesia *Mi-beti ha-yašan* (1944; Della mia vecchia casa), in cui ella ricostruisce nostalgicamente la memoria di un mondo perduto, rappresentando un'immagine elegiaca della terra della sua infanzia in Russia. In questo componimento in particolare è infatti possibile riconoscere il punto di partenza di un processo in cui Lea Goldberg, elaborando il trauma della perdita del mondo della sua infanzia, giunse al riconoscimento consapevole della propria doppia origine, in quanto europea ed ebrea, allo stesso tempo.

In quegli anni, quando il canone della letteratura ebraica stava prendendo forma definendosi intorno a fondamentali temi quali quelli del mito del *sabra* e quello della nuova identità ebraica in *'Ereš Yisra'el* come antitesi e nullificazione dell'esperienza diasporica, l'opera di Lea Goldberg si distingue per la celebrazione della memoria e della terra di origine come un luogo da cui non è possibile separarsi completamente. La sua scelta di problematizzare ed esprimere nella sua opera questioni identitarie in termini di duplicità linguistica e culturale rappresenta una presa di posizione peculiare se si considera che negli stessi anni altri autori, una volta scelto l'ebraico come lingua della propria produzione letteraria, decisero anche di limitare i contenuti della propria opera entro i confini dell'esperienza ebraica in *'Ereš Yisra'el*, rinunciando quindi alla loro identità europea. Aderendo alle condizioni di quello che è stato definito il paradigma monolingua²⁵, questi autori hanno prodotto una letteratura nazionale secondo la definizione che ne era stata data durante il XIX secolo. Si tratta in fondo degli stessi principi che avevano portato alla concezione ed alla realizzazione dell'impresa ebraica in *'Ereš Yisra'el*: una terra, una lingua, un popolo.

Solo negli ultimi anni ha iniziato a svilupparsi una nuova corrente critica che interpreta le origini della letteratura ebraica moderna come un fenomeno causato dall'affermarsi del paradigma monolingua in opposizione al multilinguismo che aveva fino ad allora rappresentato una caratteristica peculiare del mondo ebraico. Una recente pubblicazione di Nili Scharf Gold ha dimostrato come questa esperienza della molteplice appartenenza culturale, tipica della condizione post-coloniale, non fosse estranea neanche al poeta Yehuda

²³ A. Cretu, *Modelling the Text: Iurii Lotman's Information-Theoretic Approach Revisited*, Ohio State University, Columbus 2008, pp. 66-76.

²⁴ G. Ticotsky, *La luce ai bordi della nube*, in L. Goldberg, *Sulla fioritura*, trad. it. di Paola Messori, A Oriente, Milano 2011, pp. 13-15.

²⁵ Y. Yildiz, *Beyond the Mother Tongue*, Fordham UP, New York 2011, p. 6.

Amichai (1924-2000). Un dettagliato studio dei materiali d'archivio ha infatti rivelato che non solo tale doppia appartenenza costituiva un polo della sua riflessione poetica e quotidiana, ma anche che molti dei componimenti pubblicati in ebraico costituiscono vere e proprie traduzioni dal tedesco, sua lingua madre²⁶. Tuttavia Amichai, avendo aderito al paradigma monolingua ed auspicando al ruolo di poeta nazionale, continuò a negare pubblicamente ogni legame con la sua cultura e la sua lingua madre ed eliminava accuratamente ogni traccia di germanicità dalla propria opera²⁷. La pressione della cultura dominante su questi autori e la loro conseguente scelta di dare forma a un certo tipo di letteratura secondo i criteri di una letteratura nazionale, potrebbe essere interpretata come una tipica conseguenza dell'esperienza migratoria. Conseguentemente è stata anche letta come una particolare forma di imperialismo culturale, dove la cultura egemone è paradossalmente prodotta dallo stesso gruppo immigrato. Solo recentemente, sulla scia di nuovi studi sul multilinguismo e sul cosiddetto post-multilinguismo, la critica (in particolare la sua componente americana) ha iniziato a riconoscere questo tentativo di tradimento e repressione della lingua madre come una caratteristica fondamentale per comprendere le contraddizioni e le sfaccettature alla base della fondazione del canone ebraico moderno come un canone letterario nazionale e quindi monolingua²⁸. Nel contesto generale che imponeva ideologicamente il rifiuto della diaspora e l'adesione a un'identità nazionale ebraica, attraverso la repressione del multilinguismo in quanto tratto distintivo dell'ebreo in diaspora, Lea Goldberg scelse invece di prendere coscienza della molteplicità della propria appartenenza facendone non solo un tema chiave della sua produzione poetica ma anche un importante elemento della sua attività intellettuale attraverso l'insegnamento e la fondazione del dipartimento di Letteratura Comparata presso l'Università di Gerusalemme.

3. La perdita dell'infanzia (1940-1944)

La raccolta *Mi-beti ha-yašan* (Della mia vecchia casa) fu pubblicata nel 1944 ed esprime l'assoluta solitudine in cui la distruzione del mondo della diaspora ebraica europea aveva gettato la poetessa ed il suo popolo. Alle notizie di distruzione causate dalla guerra si aggiungeva infatti la crescente consapevolezza della Shoà. La quarta delle sue prime raccolte, dopo *Taba 'ot 'aşan* (1935; Anelli di fumo), *Šibolet yeruqat ha-'ayin* (1940; Spiga dall'occhio verde), e *Šir ba-kefarim* (1942; Poesia nei villaggi) questo piccolo gruppo di componimenti sviluppa ulteriormente il tema della nostalgia per l'innocenza perduta e gli scomparsi campi verdeggianti dell'infanzia attraverso una serie di scenette evocative che descrivono la vita di provincia in Lituania

²⁶ N. Scharf Gold, *Yehuda Amichai, the Making of the National Poet*, Brandeis, New York 2008, p. 118.

²⁷ Ivi, p. 314.

²⁸ Ivi, pp. 102-116.

all'inizio del secolo. La poesia *Mi-beti ha-yašan*, che dà nome all'intera raccolta, ricostruisce un'immagine malinconica dell'infanzia di Lea Goldberg. Come Robert Alter afferma nella sua introduzione all'opera della poetessa, in questi versi non c'è alcuno sforzo di sorprendere, niente della tendenza tipicamente moderna a produrre immagini e parole individuali dotate di violenta autonomia: non c'è alcun elemento in questi pochi versi che non sia tipico del repertorio della tradizione poetica europea²⁹. In questi testi, scritti durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale, vengono richiamate scene del passato in un momento storico in cui stava diventando sempre più evidente che questa realtà, oggetto di memoria, non avrebbe mai più potuto esistere, se non come un paesaggio interiore. Al tono contemplativo ed elegiaco che caratterizza questi versi si oppone drammaticamente la dolorosa consapevolezza della distruzione che sta nel frattempo avvenendo in Europa. In un atteggiamento tipico di gran parte dell'opera di Lea Goldberg, il naturale e l'emotivo – il paesaggio esteriore e quello interiore – sono inestricabilmente intrecciati³⁰. La raccolta, come le tre precedenti, è caratterizzata da una predilezione per il rispetto della regolarità formale e ricorre ampiamente all'uso della quartina, rispettando schemi di rima fissa.

Mi-beti ha-yašan è composta da cinque quartine, rimate secondo lo schema ABAB; l'effetto di rima alternata al primo ed al terzo verso di ogni quartina è ottenuta attraverso meccanismi di assonanza. Frequenti sono anche le allitterazioni che servono a riprodurre il suono della scena, come il suono delle chitarre nel terzo verso e il fruscio delle foglie nel nono. Questa struttura formale incapsula diversi e vari momenti di transizione: il mutare del giorno nella sera, il mutare dell'autunno ed il più evidente mutare del passato che si disfa nel presente della reminiscenza. Sin dal primo verso, infatti, la voce poetica avverte il lettore che una memoria melanconica è tutto ciò che rimane del mondo dell'infanzia. Lea Goldberg sottolinea da subito che ormai anche la sua nostalgia per la terra della sua infanzia si è trasformata in un ricordo, dal momento che l'io poetico è divenuto consapevole del fatto che non c'è alcuna casa, nessuna patria, rimasta in quello spazio geografico che è definito Russia. Quello che emerge è quindi non più una nostalgia per un luogo dei ricordi, ma la nostalgia stessa che diviene ricordo: è impossibile persino sognare il ritorno ad un luogo ed una cultura che sono stati cancellati dagli orrori della guerra e della Shoà. L'ultima e la più definitiva delle transizioni è quindi il tramutarsi della nostalgia nella consapevolezza di una perdita ormai definitiva.

²⁹ R. Alter, *Defenses of Imagination*, cit., p. 97.

³⁰ R. Back Tzvia, *Introduction*, in L. Goldberg, *Selected Poetry and Drama*, The Toby Press, New York 2005, p. 16.

<p>לפנות ערב</p> <p>מביתי הישן לא נותר עוד אלא זכר כמינה עמומה משרתות מזמרות כגיטרות, תפוחות, עם שקיעת החמה.</p> <p>הן יושבות על שלבי הבית ובשנא מזויב הפרי מדונות שמנות שוקים מבית יראה כפר.</p> <p>לקראתו, מרשרש בשלכת, מלנה קול נשור אגסיו, פוסע כשר ממלכת האדון גבה קומה ושוב.</p> <p>גתנה האחת על השנא להסתיר את הפרי הגנוב, מחלפות בהירות תצלינה על המשך הגגון העצוב.</p> <p>אז יקרב ויאחו בנפצמת, וידו על צנאר רענו. ופורץ הצחוק מן הנמר כגשמי ברכה מענו.</p>	<p><i>Prima di sera</i></p> <p>Della mia vecchia casa, niente rimane se non la memoria di un'oscura nostalgia - serve che cantano come chitarre, a piedi nudi, ed il sole che tramonta.</p> <p>Siedono sui gradini della casa - e nel cesto indora il frutto, madonne dai grassi stinchi dalla casa vedrà il villano.</p> <p>Verso di loro, frusciando nella pioggia delle foglie d'autunno, accompagnato dal sussurro dei suoi alberi di pero, avanza come un ministro del regno il signore di alta statura² e vecchio.</p> <p>Si china una delle serve sul cesto per nascondere il frutto rubato, pallide trecce tremeranno sul durare della triste melodia.</p> <p>Quindi egli verrà più vicino ed afferrerà l'agitata, e la sua mano si posa su un collo fresco. Ed erompe la risata dalla canzone come piogge di benedizione³² dalla nuvola.</p>
--	---

4. La necessità e il dolore del doppio

Durante gli anni Quaranta, col declinare del suo entusiasmo per il simbolismo russo, Lea Goldberg iniziò a crearsi un proprio mondo poetico, con una lingua ed un immaginario altamente individuali, ed il sottotesto russo diviene sempre più raro³³. Ella si ispirò ad altri canoni letterari nazionali. Nel 1937,

³¹ L'espressione «gava-qoma» è un'espressione biblica che ricorre in Ezechiele, Daniele, Giobbe. In particolare il testo riprende il significato da Ez. 31, 3 dove l'altezza serve come metafora di grandezza e potere. Nella letteratura mandataria l'espressione è spesso usata per indicare l'altezza fisica.

³² L'espressione «gešem-brakha» (piogge di benedizione) è una citazione biblica da Ezechiele 34, 26 dove esse rappresentano un dono per gli uomini da parte di Dio. La benedizione diviene qui invece assolutamente umana e terrena: proprio grazie al contrasto tra il *pathos* religioso dell'espressione biblica e la situazione campestre che ella descrive nella poesia, Lea Goldberg crea un'intensa immagine poetica, esprimendo una sensazione di sollievo e di leggerezza attraverso una descrizione esclusivamente visivo-fattuale, secondo una modalità tipicamente simbolista.

³³ Z. Kopelman, *Marginalia of the Hebrew Renaissance...*, in J. Schulte et al. (eds), *The Russian Jewish Diaspora and European Culture, 1917-1937*, cit., p. 69.

dopo un periodo trascorso in Italia, Lea Goldberg sviluppò un forte interesse per la cultura e la letteratura italiana ed esso troverà più tardi espressione nella produzione di saggi critici e nella traduzione di alcune opere di Dante e Petrarca, che avranno una notevole influenza sulla struttura formale della sua poesia più tarda. Tuttavia, nonostante ella avesse scoperto nuove fonti per articolare formalmente la sua voce poetica, la Russia rimase un importante elemento della poesia di Lea Goldberg, divenendo uno dei poli della sua opera. Gran parte delle tensioni presenti nei suoi versi deriva infatti dalle polarità in conflitto di ciò che «neve» e «deserto» simbolizzano, la neve della sua infanzia russa ed il deserto della sua nuova esistenza in terra d'Israele³⁴.

Come emerge dalla raccolta *Mi-beti ha-yašan*, dopo l'immigrazione nella Palestina mandataria, Lea Goldberg iniziò a confrontarsi con la questione di *home-loss* e giunse necessariamente ad un processo dove i concetti stessi di *patria* e *casa* dovevano essere riconsiderati. In assenza di una patria che fosse data, durante il primo decennio della sua vita in 'Ereš Yisra'el, Lea Goldberg cercò di trovarsi nella letteratura ebraica una casa reale ed un posto ideale, elaborando l'idea che possa esistere una patria nello spazio della letteratura³⁵. Alla raccolta *Mi-beti ha-yašan*, quarta in sette anni, seguirono sei anni di silenzio poetico. Dal 1942 al 1948, anno di pubblicazione di *'Al ha-priha*, Lea Goldberg non pubblicò opere di poesia, ma solo un'opera di prosa, il suo unico romanzo *We-hu ha-'or* (1946), dove ella si confronta con le questioni dell'origine, del conflitto con la realtà natale e dell'emigrazione. Cercando di comprendere e definire il ruolo di questo 'romanzo del ritorno' nella produzione letteraria e nella vita di Lea Goldberg, Nili Scharf Gold vi individua un momento-chiave in cui, riscrivendo il proprio passato e confrontandosi con le questioni ed i traumi che esso racchiude, l'autrice si libera dei ricordi, per ritrovare la strada della poesia³⁶. In questo senso, quindi, *Mi-beti ha-yašan* segna l'inizio di un preciso processo in cui, attraverso la rievocazione ed il confronto con il passato, la voce poetica giunge ad una libera consapevolezza degli elementi che esso contiene e dei suoi effetti sull'identità e quindi sul tempo presente. La conclusione estetica ed emotiva di questo processo trova espressione, un decennio più tardi, con la pubblicazione della raccolta *Baraq ba-boqer* (1955; *Fulmine al mattino*). A questa raccolta appartiene infatti la poesia 'Oren (Pino) i cui versi sono diventati iconici nella letteratura ebraica moderna e contemporanea. 'Oren fa parte di un ciclo di tre sonetti intitolato 'Ilanot (Alberi) ed è il più famoso dei tre. Qui si trova infatti il verso «*ha-ke'ev šel šte ha-moladot*» (il dolore di avere due patrie) che esprime sinteticamente la conclusione del processo di fluida ibridazione che caratterizza la vita e l'opera di Lea Goldberg, ovvero quel processo di continua transizione tra dualità opposte che è inca-

³⁴ R. Friend, *Introduction*, in L. Goldberg, *Selected Poems*, Menard Press, London 1976, p. 12.

³⁵ N. Gordinsky, 'Zmani hroṭ be-širi: yiširta šel Le'ah Goldberg be-šanim 1935-1945 (Il mio tempo è incastonato nella mia poesia': la scrittura di Lea Goldberg negli anni 1935-1945), Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem 2009, p. ii.

³⁶ N. Scharf Gold, *Rereading 'And This Is the Light', Lea Goldberg's Only Novel*, in L. Goldberg, *And This Is the Light*, The Toby Press, London 2011, p. 221.

stonato nella sua produzione artistica e nella sua personalità.

L'atto poetico viene infine a rappresentare uno spazio fluido dove sia memoria che presente trovano espressione. Dopo aver ricostruito nella sua opera il legame con la patria che si è lasciato alle spalle, il poeta è finalmente in grado di individuare la duplice natura della sua appartenenza, giungendo a una dolorosa consapevolezza dei diversi elementi compresenti nella propria identità.

Oren è modellato sul sonetto petrarchesco. L'ottava (composta di due quartine in rima secondo lo schema ABBA) articola ed espone il problema centrale, o la tesi, seguita da una sestina (due terzine in rima CDC/DEE) che offre – o sembra offrire – una forma di soluzione. Il passaggio – o *volta* – dal problema alla risoluzione interviene appunto nel verso nove, segnalato dalla parola *ulay* (forse) tramite cui la voce poetica conserva un grado di incertezza nel momento in cui tenta di formulare una risposta al problema del rapporto tra passato e presente, tra qui ed altrove, tra un'identità ed un'altra.

La discussione della critica su *Oren* si è deliberatamente soffermata sull'irrisolta condizione binaria tra 'patria nativa' e 'patria adottiva' nei versi di Lea Goldberg. Le 'due patrie' a cui la voce poetica afferma di appartenere articolano il doppio legame generato dalla condizione d'esilio che caratterizza l'esperienza di molti ebrei emigrati in Palestina al volgere del ventesimo secolo. Il testo quindi non solo estetizza un'ambivalente condizione esilica nello spazio della poesia, ma avanza anche l'ipotesi che la poesia stessa sia il luogo dove questa transizione può trovare soluzione. La poesia emerge, attraverso l'intricarsi di lingue, paesaggi e memorie, rappresentando il luogo dove questi movimenti possono essere contemporaneamente compresi in uno stato di sospensione. La forma poetica, unico linguaggio in grado di articolare atti e stati di simultanea transizione, offre una soluzione che non è in fondo una soluzione, ma rappresenta l'unico spazio in cui una conciliazione è possibile.

אורן *Pino*

כאן לא אשמע את קול הקוקייה.
כאן לא יחבש העץ מצנפת שלג,
אבל בצל הארזים האלה
כל ילדותי שקמה לתהיה.

Qui non posso udire la voce del cuculo.
Qui l'albero non indosserà una mantella di neve,
ma qui all'ombra di questi pini
tutta la mia infanzia risorge alla vita.

צלצול המחטים: היה היה
אקרא מולדת למרחב השלג,
לקרח ירקרק כובל הפלג,
ללשוו השיר בארץ נכריה.

Lo scampanio degli aghi: tanto tempo fa –
chiamavo patria lo spazio della neve,
e il ghiaccio verdastro che incatena il fiume
lingua della poesia in una terra straniera.

אולי רק צפרי מסע יודעות
בשהו תלויות בין ארץ ושמים
את זה הקאב של שתי המולדות.

Forse solo gli uccelli migratori conoscono
– quando sono sospesi tra la terra e il cielo
questo dolore di avere due patrie.

אתכם אני נשתלתי פעמים,
אתכם אני צמחתי, ארזים,
ושרשי בשני נופים שונים.

Con voi sono stata piantata due volte,
con voi pini, sono cresciuta,
le mie radici in due diverse terre.

Conclusioni

Col passare degli anni, Lea Goldberg elevò la sua doppia origine ad uno dei suoi *topoi*, eliminando dalle sue immagini ogni traccia di desiderio o nostalgia. Quindi, la sua poesia giunse a mostrare un'estrema attenzione alle due culture e ai due paesaggi della sua vita – parallelamente all'altra realtà che, incapsulata nel mondo poetico, continua ad esistere, anche se invisibile³⁷. La sua voce si trasformò in una chiara asserzione di un'insuperabile dualità su molteplici livelli: dualità di identità, di paesaggi, di rapporti di coppia, di dimensione interiore ed esteriore. Conseguentemente, nella sua poesia emergono varie e diverse condizioni di opposizione binaria: tra presente e passato, tra Russia e Israele, tra maschile e femminile, tra vita interiore e vita esteriore. La cesura di ogni dualismo è spesso irrisolta ed irrisolvibile. Tuttavia, attraverso un doppio processo di rievocazione da una parte e di raffigurazione dei dettagli della vita quotidiana dall'altro, Lea Goldberg riesce con la sua raffinata sensibilità a cucire insieme, nella sua opera, la neve ed i fiumi della Russia della sua infanzia con le colline ed il deserto della sua nuova esistenza israeliana. Ed anche se il riconoscimento e l'accettazione finale di avere due patrie, di cui una è persa per sempre e l'altra è sotto continua minaccia, è fonte di dolore e di amarezza, niente è completamente perduto finché può essere registrato in parole.

Come emerge apertamente in *'Oren*, al di là dell'esteticizzazione di un'ambivalente condizione esilica nello spazio della poesia, il poeta crede nell'idea che essa rappresenti soprattutto un luogo di riconciliazione temporanea, dove incapsulare quel processo di infinita transizione, tra memoria e presente, tra neve e deserto, tra patria e patria, che caratterizzò non solo la vita di Lea Goldberg, ma anche quella di tutta la sua generazione.

Riferimenti bibliografici

- Alter Robert, *Defenses of Imagination*, The Jewish Publication Society of America, Philadelphia 1977.
- , *The Invention of Hebrew Prose, Modern Fiction and the Language of Realism*, The University of Washington Press, Washington 1988.
- Avisar Samuel, *Tremila anni di letteratura ebraica*, Carucci, Roma 1980.
- Back Tzvia Rachel, *Introduction*, in L. Goldberg, *Selected Poetry and Drama*, The Toby Press, New York 2005, pp. 11-24.
- Bahat Šošana, *Milon ha-hove, milon šimuši la-ivrit ha-tiqnit* (Dizionario del tempo presente, dizionario pratico dell'ebraico antico), Sifriyat Ma'ariv, Etav 1995.
- Ben-Abba Dov, *The Meridian Hebrew/English – English/Hebrew Dictionary*,

³⁷ R. Back Tzvia, *Introduction*, in L. Goldberg, *Selected Poetry and Drama*, cit., p. 21.

- Penguin, London 1994.
- Ben Shoshan Abraham, *Ha-milon ha-ḥadaš* (Il nuovo dizionario), Kiryat Sefer, Jerusalem 1957.
- Clines D.J.A., *The Dictionary of Classical Hebrew*, Sheffield Academic Press, Sheffield 1993-2001.
- Cretu Andrej, *Modelling the Text: Iurii Lotman's Information-Theoretic Approach Revisited*, Ohio State University, Columbus 2008.
- Doniach N.S., *The Oxford English-Hebrew Dictionary*, Oxford UP, Oxford 1988.
- Friend Robert, *Introduction*, in L. Goldberg, *Selected Poems*, Menard Press, London 1976, pp. 11-12.
- Goldberg Lea, *Das samaritanische Pentateuchtargum: eine Untersuchung seiner handschriftlichen Quellen* (La versione samaritana: un esame delle fonti ancora esistenti), Kohlhammer, Stuttgart 1935.
- , *Ṭaba'ot 'ašan* (Anelli di fumo), Yachdav, Tel Aviv 1935.
- , *Šibolet yeruqat ha-'ayin* (Spiga dall'occhio verde), Dfus Hanakdan, Tel Aviv 1939.
- , *Šir ba-kefarim* (Poesia nei villaggi), Dfus Hanakdan, Tel Aviv 1942.
- , *Mi-beti ha-yašan* (Della mia vecchia casa), Sifriat Poalim, Tel Aviv 1944.
- , *'Eropa šelakhem* (La vostra Europa), «Al Ha-Mišmar», 1, 6, 1945, p. 6.
- , *Sfarim aḥaronim*, 'al sfarim šel Thomas Mann, Hermann Hesse, we Hermann Broch (Libri recenti, sui libri di Thomas Mann, Hermann Hesse, Hermann Broch), «Al Ha-Mišmar», 2, 23, 1948, p. 7.
- , *'Al ha-priḥa* (Sulla fioritura), Sifriat Poalim, Tel Aviv 1948. Trad. it. di Paola Messori, *Sulla fioritura*, A Oriente, Milano 2011.
- , *Baraq ba-boqer* (Lampo al mattino), Sifriat Poalim, Tel Aviv 1955.
- , *Selected Poems*, The Menard Press, London 1976.
- , *We-hu ha-'or* (1946; Ed è la luce), Hakibbutz Hameuchad – Sifriat Poalim, Tel Aviv 1994.
- , *Selected Poetry and Drama*, The Toby Press, London 2005.
- Gordinsky Natalia, *'Zmani ḥroṭ be-širi': yiširta šel Le'a Goldberg be-šanim 1935-1945* ('Il mio tempo è incastonato nella mia poesia': la scrittura di Lea Goldberg negli anni 1935-1945), Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem 2009.
- Halkin Simon, *Modern Hebrew Literature, From the Enlightenment to the Birth of the State of Israel: Trends and Values*, Schocken, New York 1970.
- Kaufman Shirley, *The Defiant Muse, Hebrew Feminist Poems from Antiquity to the Present*, Loki Books, London 1999.
- Kopelman Zoya, *Marginalia of the Hebrew Renaissance: the Enrichment of Literary Hebrew through Calques of Russian Phrases in the Works of Elisheva and Leah Godlberg*, in J. Schulte et al. (eds), *The Russian Jewish Diaspora and European Culture, 1917-1937*, Brill, Boston 2012, pp. 55-70.
- Messori Paola, *Chi mi ha conosciuta ricorderà*, in Lea Goldberg, *Sulla fioritura*, A Oriente, Milano 2011, pp. 205-226.
- Schachter Allison, *Diasporic Modernisms: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century*, Oxford UP, New York 2012.
- Scharf Gold Nili, *Yehuda Amichai, the Making of the National Poet*, Brandeis, New

- York 2008.
- , *Rereading 'And This Is the Light' Lea Goldberg's only Novel*, in Lea Goldberg, *And This Is the Light*, The Toby Press, London 2011, pp. 203-222.
- Shaked Gershon, *Modern Hebrew Fiction*, The Toby Press, London 2008.
- Ticotsky Giddon, *Ha-niškaḥot še-'efšar liškoḥ* (Le cose dimenticate che si possono dimenticare), in Lea Goldberg, *Mikhtavim mi-nessi 'a meduma* (Lettere da un viaggio immaginario), Tel Aviv, Sifriat Poalim 2007, pp. 3-14.
- , *La luce ai bordi della nube*, in Lea Goldberg, *Sulla fioritura*, A Oriente, Milano 2011, pp. 7-25.
- Yardi Dov, *New Hebrew Poetry*, Sefer Press, Tel Aviv 1947.
- Yeglin Ofra, *The Sonnets of Lea Goldberg*, «Hebrew Studies», 50, 2009, pp. 265-276.
- Yildiz Yasemin, *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, Fordham UP, New York 2011.

«... the race shall cease from off the earth»¹. *Olalla*: un'ibridazione interculturale fallita

Gli ultimi quindici anni dell'Ottocento, corrispondenti al Gotico vittoriano, sono drammatici per l'inesorabile declino coloniale britannico ed europeo ma sono anche tragici per l'aristocrazia che cessa di detenere il tradizionale potere politico, soppiantata dall'emergente borghesia. In questo clima di cambiamenti e incertezze, serpeggia una generale minaccia, colta dalla magistrale sensibilità artistica di alcuni letterati del tempo.

In *The Literature of Terror: A History Of Gothic Fictions From 1765 To The Present Day* (1996), David Punter evidenzia che, tra gli scrittori britannici vittoriani, comincia a imporsi il terrore della degenerazione tanto che molti, sfruttando i loro testi, si interrogano su come sia possibile perdere una posizione individuale, sociale e nazionale acquisita senza cessare di essere una persona².

Nel capitolo *L'età vittoriana*, tratto da *Storia della letteratura inglese* (2000), Carlo Pagetti e Oriana Palusci scrivono che persino le nuove scoperte scientifiche della seconda metà del XIX secolo alimentano e diffondono tali paure, poiché prestano il fianco a un'interpretazione scorretta del Darwinismo³. Nel 1859, Charles Darwin pubblica *On The Origin Of Species By Means Of Natural Selection*, pietra miliare dell'evoluzionismo e rielaborazione di una sua lettera all'amico botanico Joseph Hooker di quindici anni prima. In entrambe le occasioni, lo scienziato dimostra che «...species

¹ R.L. Stevenson, *Olalla*, in B. Menikoff (ed.), *The Complete Stories Of Robert Louis Stevenson*, The Modern Library, New York 2002, p. 421. Da questo momento in poi, le citazioni riprese da questo testo verranno indicate tra parentesi con il numero della pagina accanto alla citazione stessa.

² D. Punter, *The Literature Of Terror: A History Of Gothic Fictions From 1765 To The Present Day*, Longman, London 1996, p. 239.

³ C. Pagetti, O. Palusci, *L'età vittoriana*, in P. Bertinetti (a cura di), *Storia della letteratura inglese*, Einaudi, Torino 2000, p. 67.

are not immutable productions...»⁴, sebbene ciò venga giudicato aberrante per il fatto di evocare il terrore di una potenziale contaminazione sociale e razziale. L'idea della comune mutevolezza degli esseri umani, teorizzata dal Darwinismo, suggerisce, infatti, la scomparsa delle differenze tra individui⁵. L'eliminazione della specificità atterrisce, così, le nazioni dominanti, quali la Gran Bretagna, che si sentono minacciate dai presunti popoli 'inferiori'.

Nell'Ottocento, inoltre, la biologia è strumentalizzata per propagare ansie e per giustificare teorie e opinioni prive di scientificità. Il medico italiano Cesare Lombroso (1835-1909), per esempio, afferma che il cervello delle donne ha numerose affinità con quello degli animali e con quello dei bambini e Grant Allen (1848-1899) argomenta che le ragazze con elevata istruzione sono prive di attrazione oltre a essere sterili o madri inefficienti. *Olalla* (1885), un racconto coloniale di Robert Louis Stevenson ambientato al tempo della Peninsular War (1807), rappresenta la fusione di questo retroscena scientifico con la rinascita della letteratura gotica. In esso, l'autore riproduce l'altro secondo il principio dell'alterismo, criterio coloniale teso a rappresentare il diverso in maniera esotica così da stigmatizzarne le caratteristiche peculiari alla sua differente identità culturale. In quest'opera, infatti, l'ufficiale britannico, convalescente da alcune ferite riportate nel suddetto conflitto, appropria in modo stereotipato i nobili spagnoli che lo ospitano.

Dopo circa un secolo dall'esordio della prima narrativa gotica di Ann Radcliffe (1764-1823) e Matthew Lewis (1775-1818), negli ultimi anni Ottanta e negli anni Novanta dell'Ottocento, fiorisce un nuovo genere Gotico: il Gotico Decadente. Nel 1886, Stevenson pubblica *The Strange Case Of Dr. Jekyll And Mr. Hyde*; nel 1891, Wilde dà alle stampe *The Picture Of Dorian Gray*; nel 1896 e nel 1897, rispettivamente, Herbert George Wells (1866-1946) e Bram Stoker (1847-1912) fanno lo stesso con *The Island Of Dr. Moreau* e *Dracula*. In tutte queste opere, analogamente a *Olalla*, gli autori si focalizzano sul tema della degenerazione relazionandolo con l'essenza umana. Qui, gli scrittori presentano il Terrificante e tutto ciò che suscita orrore e terrore. Questa letteratura, permeata da fantasmi, mostri, vampiri e castelli infestati da spettri, ha speciale predilezione per le ambientazioni arcaiche. La Letteratura Gotica è caratterizzata dall'esagerazione ed è spesso il prodotto del selvaggio e dell'incivile. La paura è uno dei suoi temi predominanti ed è associata alla morte della civiltà dato che queste opere letterarie sono una cesura tra le norme civili e quelle incivili⁶.

Olalla è un racconto dove si osserva un'ibridazione interculturale fallita poiché l'ufficiale britannico ha un atteggiamento 'orientalizzante' e pater-

⁴ C. Darwin, *On the Origins of Species by means of Natural Selection*, Murray, London 1859, p. 5.

⁵ Su questo argomento, si veda A. Richardson, *The Difference Between Human Beings: Biology In The Victorian Novel*, in F. O'Gorman, *A Concise Companion To The Victorian Novel*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, p. 209.

⁶ D. Punter, *The Literature Of Terror*, cit., p. 239.

nalistico verso i personaggi spagnoli della storia. In termini saidiani, infatti, il soldato rivela un comportamento di presunta 'superiorità' adottando il tipico approccio dell'individuo settentrionale verso quelli meridionali:

Felipe, for instance, I have seen. And what am I to say? He is very rustic, very cunning, very loutish, and, I should say, an innocent; the others are probably to match.⁷

The sun shone, the wind rustled joyously; and we had advanced some miles, and the city had already shrunk into an inconsiderable knoll upon the plain behind us, before my attention began to be diverted to the companion of my drive. To the eye, he seemed but a diminutive, loutish, well-made country lad, such as the doctor had described, mighty, quick and active, but devoid of any culture; and this first impression was with most observers final. What began to strike me was his familiar, chattering talk; so strangely inconsistent with the terms on which I was to be received; and partly from his imperfect pronunciation, partly from the sprightly incoherence of the matter, so very difficult to follow clearly without an effort of the mind. It is true I had before talked with persons of a similar mental constitution; persons who seemed to live (as he did) by the senses, taken and possessed by the visual object of the moment and unable to discharge their minds of that impression. His seemed to me (as I sat, distantly giving ear) a kind of conversation proper to drivers, who pass most of their time in a great vacancy of the intellect and threading the sights of a familiar country.⁸

Queste citazioni mostrano il pregiudizio anglosassone verso gli spagnoli e, attraverso il punto di vista del soldato, Stevenson si concentra sull'arretrato sviluppo mentale di Felipe, suo accompagnatore alla *residencia*, posseduta dalla famiglia decaduta cui appartiene. Nel primo passo si osserva una distanza tra il ragazzo e l'ufficiale. L'innocenza, l'ingenuità e la rusticità del primo, impediscono, infatti, al secondo di stabilire con lui un'autentica amicizia. Il soldato manifesta superiorità verso Felipe; si notino, per esempio, gli aggettivi dell'ufficiale per la descrizione del ragazzo. «Rustic», «cunning», «loutish» e «innocent» pongono Felipe in una posizione di inferiorità tale da apparire all'inglese come 'un buon selvaggio'. Soprattutto nell'*incipit* del secondo passo, l'ambientazione naturale è un tipico *cliché* per orientalizzare l'alterità. Nel Nord d'Europa, il sole è stereotipo dei paesi mediterranei. Inoltre, la descrizione del ragazzo da parte dell'ufficiale britannico rivela anche un ulteriore luogo comune. Felipe è, infatti, descritto come un «well-made country lad», *cliché* per cui i popoli mediterranei hanno, di solito, un fisico ben scolpito. L'involuzione mentale e linguistica del personaggio lo associa a una creatura non sviluppata ed

⁷ R.L. Stevenson, *Olalla*, in B. Menikoff (ed.), *The Complete Stories Of Robert Louis Stevenson*, cit., p. 422.

⁸ Ivi, p. 423.

è una strategia letteraria per perpetrare un velato razzismo verso Felipe e verso la cultura da lui rappresentata. La sua degenerazione è il riflesso letterario delle peggiori paure a cui il Darwinismo presta il fianco. Perfino in questo caso, il pregiudizio comincia a operare e l'abbruttimento caratterizza Felipe e la sua famiglia. La degenerazione di queste nobili persone spagnole esorcizza, pertanto, alcuni terrori infondati dell'Età Vittoriana. Stevenson, dunque, dissipa la paura della degenerazione britannica che potrebbe scaturire dall'interpretazione degli studi darwiniani proiettandola, in modo esotico, verso l'Altro, nella fattispecie verso il popolo spagnolo:

He was superlatively well-built, light, and lithe and strong; he was well-featured; his yellow eyes were very large, though, perhaps, not very expressive; take him altogether, he was a pleasant-looking lad, and I had no fault to find with him, beyond that he was of a dusky hue, and inclined to hairyness; two characteristics that I disliked. It was his mind that puzzled and attracted me.⁹

I was pleased by these preparations, and said so to Felipe; and he, with the same simplicity of disposition that I had already remarked in him, warmly re-echoed my praises. "A fine room," he said; "a very fine room. And fire, too; fire is good; it melts out the pleasure in your bones. And the bed," he continued, carrying over the candle in that direction – "see what fine sheets -how soft, how smooth, smooth"; and he passed his hand again and again over their texture, and then laid down his head and rubbed his cheeks among them with a grossness of content that somehow offended me.¹⁰

Nella prima citazione, secondo il soldato britannico, Felipe ha una corporatura gradevole. Tuttavia, nonostante la bellezza, si insiste sulla sua degenerazione mentale che, in questo caso, corrisponde alla degradazione del suo aspetto. Dalla prospettiva dell'ufficiale, Felipe si trasforma in un ominide. Equivocando le teorie darwiniane, il suo limitato sviluppo intellettuale e linguistico lo avvicina, infatti, a un primate. Gli occhi inespressivi e il loro inusuale colore giallo lo assimilano a una scimmia o, perlomeno, a un uomo primitivo. Questo concetto è altresì corroborato dal colorito fosco e dalla villosità. Ambedue le caratteristiche, infatti, frequenti nelle etnie mediterranee, sono interpretate dal soldato attraverso le lenti dell'esotismo. Stevenson manifesta, quindi, un sottile razzismo poiché, ricorrendo allo stereotipo e all'aggettivo dispregiativo «dusky», abbruttisce Felipe e il paese che rappresenta. Benché implicitamente, l'autore sembra demonizzare il ragazzo poiché gli 'occhi gialli' non sono soltanto peculiarità ferina ma caratterizzano anche Satana.

L'ultima frase del primo passo rivela, inoltre, una contraddizione nei confronti dell'Altro, essendo la metafora della duplice natura del colonialismo inglese che, allo stesso tempo, mostra attrazione e repulsione per i colonizzati.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Ivi, p. 425.

Nel secondo testo citato, Stevenson insiste sulla personalità infantile di Felipe. L'azione del ragazzo di sfregare le guance contro le lenzuola del letto del graduato sono un atteggiamento puerile. Tale strofinamento mostra una relazione quasi filiale di Felipe nei confronti dell'ufficiale, sebbene un simile comportamento sembri infastidire quest'ultimo. La scena è metaforica, rivelando l'innocenza attraverso cui i colonizzati si abbandonano spesso ai colonizzatori. Ciononostante, l'ufficiale, simbolo della nazione dominante, manifesta irritazione verso un rapporto più confidente con il 'colonizzato'. Qui, si rileva il paternalismo delle potenze coloniali che non consentono al paese dominato di amalgamarsi con il dominatore. Nel simbolismo coloniale, Felipe, rappresentante della società colonizzata, è, quindi, destinato a restare 'l'Altro' agli occhi del soldato.

Il primo incontro tra l'ufficiale britannico e il ritratto di una donna forse antenata della famiglia di Felipe ha un tono analogo:

After I had supped I drew up the table nearer to the bed and began to prepare for rest; but in the new position of the light, I was struck by a picture on the wall. It represented a woman, still young. To judge by her costume and the mellow unity which reigned over the canvas, she had long been dead; to judge by the vivacity of the attitude, the eyes and the features, I might have been beholding in a mirror the image of life. Her figure was very slim and strong, and of a just proportion; red tresses lay like a crown over her brow; her eyes, of a very golden brown, held mine with a look; and her face, which was perfectly shaped, was yet marred by a cruel, sullen and sensual expression. Something in both face and figure, something exquisitely intangible, like the echo of an echo, suggested the features and bearing of my guide; and I stood awhile, unpleasantly attracted and wondering at the oddity of the resemblance. [...] its beauty crept about my heart insidiously, silencing my scruples one after another; and while I knew that to love such a woman were to sign and seal one's own sentence of degeneration, I still knew that, if she were alive, I should love her. Day after day the double knowledge of her wickedness and of my weakness grew clearer. She came to be the heroine of many daydreams, in which her eyes led on to, and sufficiently rewarded crimes.¹¹

La luce, trattata in modo cinematografico, crea un contesto romantico da cui emerge l'immagine della *femme fatale*. Questo passo è la trascrizione letteraria del Darwinismo sull'ereditarietà e, verso la donna ritratta, l'ufficiale britannico manifesta un sentimento contraddittorio di attrazione e di repulsione. Qui, il tema romantico dell'innamoramento verso una donna per il solo fatto di averne vista dipinta l'effigie coincide con il tipico decadente della necrofilia, fondendo *eros* e *thanatos*.

Le trecce rosse della donna del quadro ne accentuano la presunta cattiva natura, insistendo sull'incantesimo della sua malvagità. Il colore della

¹¹ Ivi, p. 426.

capigliatura e il marrone aureo degli occhi, che ricorda quelli di Felipe, la associano, infatti, a una creatura satanica. In questo testo, inoltre, è opportuno osservare l'antitesi del gioco linguistico tra le parole «wickedness» e «weakness» perché, secondo l'ufficiale britannico, la crudeltà e il malvagio erotismo della donna ritratta sono in grado di sopraffare il suo potere.

Dal punto di vista del soldato, una storia d'amore con questa donna si tradurrebbe 'nella propria sentenza di degenerazione'. Questa affermazione è da interpretarsi in una prospettiva colonialista. Anche qui, infatti, la donna del ritratto attrae e repelle contemporaneamente il militare così come accade nella relazione tra colonizzatori e colonizzati. Malgrado sia innamorato di lei, l'ufficiale britannico teme le conseguenze depravate di una relazione sentimentale con una donna così corrotta. Analogamente, anche nel fenomeno coloniale, i paesi orientali sono il più potente oggetto del desiderio dei colonizzatori, sebbene per questi ultimi il contatto con loro sia sempre foriero di ansia. In chiave metaforica, infatti, una nuova terra conquistata è come una donna straniera avvenente che, per il suo fascino e il suo anonimato, è amata e temuta allo stesso tempo dal conquistatore. In termini contraddittori, quest'ultimo crede, infatti, nella sua propria superiorità, temendo la contaminazione della sua razza.

Un discorso simile merita di essere fatto anche per il rapporto tra l'ufficiale inglese e la Señora:

The court, in particular, seemed the very home of slumber. A hoarse cooing of doves haunted about the eaves; the winds were excluded, but when they blew outside, the mountain dust fell here as thick as rain, and veiled the red bloom of the pomegranates; shuttered windows and the closed doors of numerous cellars, and the vacant arches of gallery, enclosed it; and all day long the sun made broken profiles on the flour sides, and paraded the shadow of the pillars on the gallery floor. At the level there was, however, a certain pillared recess, which bore the marks of human habitation. Though it was open in front upon the court, it was yet provided with a chimney, where a wood fire would be always prettily blazing; and the tile floor was littered with the skins of animals.

It was in this place that I first saw my hostess. She had drawn one of the skins forward and sat in the sun, leaning against a pillar. It was her dress that struck me first of all, for it was rich and brightly coloured, and shone out in that dusty courtyard with something of the same relief as the flowers of the pomegranates. At a second look it was her beauty of person that took hold of me. As she sat back – watching me, I thought, though with invisible eyes – and wearing at the same time an expression of almost imbecile good-humour and contentment, she showed a perfectness of feature and a quiet nobility of attitude that were beyond a statue's.¹²

¹² Ivi, p. 430.

And then, like one in a dream, I moved to the window, put forth my hand to open the casement, and thrust it through the pane. The blood spurted from wrist; and with an instantaneous quietude and command of myself, I pressed my thumb on the little leaping fountain, and reflected what to do. In that empty room there was nothing to my purpose; I felt, besides, that I required assistance. There shot into my mind a hope that Olalla herself might be my helper, and I turned and went down stairs, still keeping my thumb upon the wound.

There was no sign of either Olalla or Felipe, and I addressed myself to the recess, whither the Señora had now drawn quite back and sat dozing close before the fire, for no degree of heat appeared too much for her.

"Pardon me", said I, "if I disturb you, but I must apply to you for help."

She looked up sleepily and asked me what it was, and with the very words I thought she drew in her breath with a widening of the nostrils and seemed to come suddenly and fully alive.

"I have cut myself," I said, "and rather badly. See!" And I held out my two hands from which the blood was oozing and dripping.

Her great eyes opened wide, the pupils shrank into points; a veil seemed to fall from her face, and leave it sharply expressive and yet inscrutable. And as I still stood, marvelling a little at her disturbance, she came swiftly up to me, and stooped and caught me by the hand; and the next moment my hand was at her mouth, and she had bitten me to the bone. The pang of the bite, the sudden spurting of blood, and the monstrous horror of the act, flashed through me all in one, and I beat her back; and she sprang at me again and again, with bestial cries, cries that I recognised, such cries as had awakened me on the night of the high wind. Her strength was like that of madness; mine was rapidly ebbing with the loss of blood; my mind besides was whirling with the abhorrent strangeness of the onslaught, and I was already forced against the wall, when Olalla ran betwixt us, and Felipe, following at a bound, pinned down his mother on the floor.¹³

Nella prima citazione, si nota il primo incontro del soldato con la Señora, descritta tramite il tradizionale pregiudizio anglosassone. In un luogo pressoché leggendario, dove qualunque cosa è immobile e avvolta in una fiabesca coltre di polvere, la padrona della casa appare come un'odalisca. La staticità, gli occhi invisibili, l'eterna espressione di buon umore nel volto e la nobile perfezione somatica la rendono, infatti, ancor più bella di una statua.

Inoltre, lo starsene seduta sotto il sole, sporta contro una colonna, allude velatamente all'ignavia della Señora, corroborando la frase per cui il suo cortile rappresenta «the very home of slumber». Questo accresce l'atmosfera incantata dello spazio della Señora ma, nonostante il meraviglioso contesto evocato, vi si nota un sottile preconcetto. Il sole e il personaggio costituiscono la sineddoche orientalizzata del popolo spagnolo

¹³ Ivi, p. 447.

basandosi entrambi su un luogo comune razzista. La donna, infatti, è rappresentata con gli strumenti dell'alterismo. La differenza culturale e razziale è descritta ricorrendo al pregiudizio; di conseguenza, attraverso la prospettiva del graduato, Stevenson presenta la Señora in modo stereotipato. Qui, la conoscenza dell'Altro è inesistente, rifiutando di comprendere il diverso da sé con realismo. Stevenson rappresenta, infatti, il tipico *cliché* che associa l'indolenza ai popoli meridionali.

Il pregiudizio razzista verso gli spagnoli prosegue nella seconda citazione. Usando la similitudine «like one in a dream», il graduato narra il vampirismo della Señora. 'Olalla' si trasforma, pertanto, in un *romance* dove prevalgono paura, orrore e irrazionalità. Anche questa esperienza da incubo traduce i timori del colonialismo. Analogamente alla donna del dipinto, il vampirismo della Señora materializza, infatti, per il graduato britannico, le peggiori paure di contaminazione razziale e culturale. Di conseguenza, l'aggressione fisica subita dal militare rivoluziona la relazione tra colonizzato e colonizzatore e tra donna e uomo. Secondo Stevenson, l'Altro deve rimanere l'Altro senza possibilità di inclusione tra i colonizzatori. Il corpo delle donne costituisce la metafora delle conseguenze razziste del colonialismo. La Señora, infatti, attrae l'ufficiale britannico per la bellezza che mostra: «a perfectness of feature that is beyond a statue's». Cionondimeno, essa lo repelle contemporaneamente, assalendolo con bestiale impeto. Metaforicamente, il presunto 'popolo inferiore' si vendica su quello supposto 'superiore' e, nell'allegoria coloniale, il sangue dell'ufficiale, versato dal polso per il morso della Señora, rappresenta la perdita della purezza razziale inglese.

L'aggressività della Señora ha anche un'implicazione sessuale: nella metafora, la donna, simbolo del paese colonizzato, sostituisce l'uomo, emblema del colonizzatore, implicando un'inversione nella relazione tra sessi. Nella *Bibbia*, inoltre, il sangue è vita; tuttavia, nel vampirismo della Señora, esso allegorizza la morte che divora l'Altro.

L'impossibilità per l'ufficiale britannico di stabilire un'autentica relazione con i membri della famiglia è visibile anche nel caso di Olalla. Il graduato presenta, infatti, quest'ultima, protagonista femminile del racconto, con una natura diversa rispetto a quella dei suoi familiari. Ciononostante, sebbene Olalla sia una creatura nobile non tanto per nascita quanto soprattutto per condizione d'animo, è impossibile per lei vivere un'autentica relazione con l'ufficiale:

My foot was on the topmost round, when a door opened, and I found myself face to face with Olalla. Surprise transfixed me; her loveliness struck to my heart; she glowed in the deep shadow of the gallery, a gem of colour; her eyes took hold upon mine and clung there, and bound us together like the joining of hands; and the moments we thus stood face to face, drinking each other in, were sacramental and the wedding of souls. I know not how long it

was before I awoke out of a deep trance, and, hastily bowing, passed on into the upper stair. She did not move, but followed me with her great, thirsting eyes; and as I passed out of sight it seemed to me as if she paled and faded.¹⁴

In questo passo, Stevenson narra il primo incontro tra l'ufficiale e Olalla. In un'atmosfera poetica, all'insegna dell'estetica romantica, la fusione dei loro occhi si trasforma in uno 'sposalizio di anime'. L'ufficiale idealizza la fanciulla, venerata quasi come una divinità. Il sentimento tra i due personaggi è platonico e angelicato dato che la parola «trance» si riferisce al campo semantico dell'amore sublimato. In questo brano, vi è una romantica intesa di sguardi tanto che Olalla appare metaforicamente al graduato come «a gem of colour». Malgrado il lirismo, tuttavia, è impossibile per i due personaggi vivere un futuro insieme:

Presently a change began. Man has risen; if he has sprung from the brutes, he can descend again to the same level. The breath of weariness blew on their humanity and the cords relaxed; they began to go down; their minds fell on sleep, their passions awoke in gusts, heady and senseless like the wind in the gutters of the mountains; beauty was still handed down, but no longer the guiding wit nor the human heart; the seed passed on, it was wrapped in flesh, the flesh covered the bones, but they were the bones and the flesh of brutes, and their mind was as the mind of flies. I speak to you as I dare; but you have seen for yourself how the wheel has gone backward with my doomed race. I stand, as it were, upon a little rising ground in this desperate descent, and see both before and behind, both what we have lost and to what we are condemned to go farther downward. And shall I - I that dwell apart in the house of the dead, my body, loathing its ways - shall I repeat the spell? Shall I bind another spirit, reluctant as my own, into this bewitched and tempest-broken tenement that I now suffer in? Shall I hand down this cursed vessel of humanity, charge it with fresh life as with fresh poison, and dash it, like a fire, in the faces of posterity? But my vow has been given; the race shall cease from off the earth.¹⁵

Qui, Olalla spiega all'ufficiale le principali ragioni della loro utopia d'amore, evidenziando le conseguenze negative dell'interpretazione superstitiosa del Darwinismo. La ragazza afferma di appartenere a una razza degenerata e di dover sacrificare se stessa facendo cessare l'esistenza della sua famiglia. Queste parole rivelano l'impossibilità per l'ufficiale di stabilire un'ibridazione interculturale di successo.

Nonostante il rifiuto di Olalla del loro amore e il loro reciproco innamoramento, il graduato continua ancora ad agire in modo paternalistico. Esso, infatti, non fa nulla affinché la fanciulla cambi idea.

¹⁴ Ivi, p. 440.

¹⁵ Ivi, p. 451.

Il sacrificio di Olalla è riscontrabile anche nel finale del racconto, estraneo a qualsiasi *happy ending*:

I turned and went down the mountain in silence; and when I looked back for the last time before the wood closed about my path, I saw Olalla still leaning on the crucifix.¹⁶

Dopo aver narrato al militare le ragioni per cui essa intende far cessare l'esistenza della propria famiglia, Olalla si rechina sopra un crocifisso. L'assimilazione della fanciulla con Cristo accentua la sua identità sacrificale, determinando il fallimento della fusione interculturale con l'ufficiale britannico. Qui, vi è l'eclissi dell'amore romantico: la donna cessa di essere una creatura angelicata che il protagonista maschile ama per l'eternità ed è abbandonata al suo destino di solitudine e di sacrificio.

Malgrado la quasi totale mancanza di bibliografia critica su *Olalla*, tale racconto è uno degli esempi più emblematici di orientalizzazione letteraria. In esso, infatti, Stevenson rivela il fallimento dell'incontro tra culture diverse, già denunciato da Edward W. Said in alcuni suoi saggi, divenuti ormai dei classici della letteratura coloniale. Parafrasando il discorso di un giornalista francese, in *Orientalism* (1978), Edward W. Said asserisce che «the Orient is almost a European invention» poiché, da sempre, nell'immaginario occidentale, l'Oriente è un luogo romanzesco, con creature esotiche, ricordi e paesaggi incantevoli ed esperienze eccezionali¹⁷. Secondo Said, pertanto, l'Orientalismo è frutto del potere atlantico-europeo sull'Oriente e non un discorso veridico sullo stesso¹⁸. Il levante non si circoscrive, quindi, all'est propriamente detto ma si estende anche alle regioni passibili di 'orientalizzazione' che, a prescindere dalla loro ubicazione, sono soggette allo stereotipo dei dominatori.

Il concetto per cui l'Orientalismo risponde più alla cultura che lo produce che non al suo presunto oggetto di indagine è stato nuovamente approfondito da Said in *Culture and Imperialism* (1993). Nel suo secondo scritto, oltre a corroborare questa idea, l'autore ne introduce una nuova, concentrandosi sulla relazione tra cultura e politica. Entrambe le realtà sono, infatti, «overlapping spaces», manifestando una reciproca influenza¹⁹. In altri termini, Said ritiene che la cultura sia il prodotto del contesto socio-politico di una nazione, soprattutto in Occidente, sostenendo che l'imperialismo sia tanto la causa che la conseguenza di questo fenomeno.

In *Introduction: The Speech That Cannot be Silenced* (2003), Elena Spandri arricchisce il pensiero di Said con la dicotomia tra 'universalismo' e 'alteri-

¹⁶ Ivi, p. 457.

¹⁷ E.W. Said, *Orientalism*, Vintage, New York 1978, p. 1.

¹⁸ Ivi, p. 6.

¹⁹ E.W. Said, *Culture and Imperialism*, Vintage, New York 1993, p. 6.

smo', dichiarando la parzialità e la scorrettezza di questi due atteggiamenti verso l'Altro. Il primo nega, infatti, la differenza presupponendo che tutti i popoli appartengono a 'una natura comune'; il secondo, invece, corre il rischio di esotizzare l'alterità²⁰.

Riferimenti bibliografici

- Dames Nicholas, *The Withering Of The Individual: Psychology In The Victorian Novel*, in Francis O' Gorman (ed.), *A Concise Companion To The Victorian Novel*, Oxford, Blackwell Publishing 2004, pp. 91-112.
- Darwin Charles, *On the Origins Of Species By means Of Natural Selection*, Murray, London 1859.
- Pagetti Carlo, Palusci Oriana, *L'età vittoriana*, in Paolo Bertinetti (a cura di), *Storia della letteratura inglese*, Einaudi, Torino 2000, pp. 67-163.
- Punter David, *The Literature Of Terror: A History Of Gothic Fictions From 1765 To The Present Day*, Longman, London 1996.
- Richardson Angelique, *The Difference Between Human Beings: Biology In The Victorian Novel*, in Francis O' Gorman (ed.), *A Concise Companion To The Victorian Novel*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, pp. 202-231.
- Said E.W., *Orientalism*, Vintage, New York 1978.
- *Culture and Imperialism*, Vintage, New York 1993.
- Spandri Elena, *Introduction: The Speech That Cannot Be Silenced* (2003), in Elena Spandri, Donatella Izzo (eds), *Contact Zones. Rewriting Genre Across The East-West Border*, Liguori, Napoli 2009, pp. 15-32.
- Stevenson R.L., *The Strange Case Of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, Longmans, Green & Co., London 1886.
- *Olalla*, in B. Menikoff (ed.), *The Complete Stories Of Robert Louis Stevenson*, The Modern Library, New York 2002, pp. 420-457.
- Stoker Braham, *Dracula*, Archibald Constable and Company, Westminster 1897.
- Wells H.G., *The Island Of Dr. Moreau*, Heinemann Stone & Kimbal, London 1896.
- Wilde Oscar, *The Picture Of Dorian Gray*, Ward Lock and Co, London 1891.

²⁰ E. Spandri, *Introduction: The Speech That Cannot Be Silenced*, in E. Spandri, D. Izzo, *Contact Zones. Rewriting Genre Across The East-West Border*, Liguori, Napoli 2003, p. 26.

Ebraicità e sociabilità letteraria nella Romania interbellica

L'oggetto del mio intervento è il particolare statuto di una società letteraria che ha operato a Bucarest fra le due guerre (1919-1943), con il nome di Sburătorul (Colui che vola). Si tratta di un'idea elaborata nel 1919: progettare un cenacolo che non abbia alcuna missione politica, in una Romania, a quel tempo, estremamente politicizzata. La storia letteraria rumena aveva conosciuto, in precedenza, un solo cenacolo – quello di Junimea (La Gioventù), creato nel 1863 e fondato per l'appunto sull'assunzione di un impegno diretto in politica. I cinque membri fondatori di Junimea, Petre P. Carp (1837-1919), Iacob Negruzzi (1842-1932), Titu Maiorescu (1840-1917), Vasile Pogor (1834-1906), Theodor Rosetti (1837-1923), erano allo stesso tempo uomini politici e scrittori. Nel 1881 il gruppo costituiva una fazione separata all'interno del partito conservatore – i junimiști – successivamente confluita in un partito indipendente, Partidul Constituțional (Partito Costituzionale), che avrebbe partecipato al governo del paese fra il 1891 e il 1895.

Sburătorul rivendica la propria ascendenza da Junimea, situandosi in modo esplicito nella sua tradizione. Malgrado ciò, il progetto che sostiene è fondamentalmente diverso. In questo caso, il modello perseguito è quello di un consesso di scrittori uniti dall'assenza di una qualsivoglia ideologia – di conseguenza un modello che auspica una Repubblica delle Lettere. Ritengo sia importante precisare che questo programma di una *sociabilità neutra* ha proceduto contro natura: è stato solo un'utopia.

A partire da questo contesto, propongo una riflessione sulle relazioni che Sburătorul intrattiene con uno dei problemi politici più difficili da gestire: la tolleranza razziale. Più concretamente, analizzerò la situazione di Sburătorul in relazione alla ebraicità, dato che la sua apertura a una trasgressione delle frontiere politiche lo aveva reso il luogo di riparo per eccellenza della comunità degli scrittori ebrei. La situazione degli ebrei era cambiata di recente in modo radicale, dopo il trattato di pace del 1919, e soprattutto dopo l'appro-

vazione della Costituzione del 1923, che aveva accordato loro il diritto di voto e ne aveva dichiarato l'uguaglianza con i rumeni. Attratti dal progetto politico di Sburătorul, gli ebrei si erano quindi naturalmente orientati verso questo gruppo letterario, percependolo come una comunità ideale.

Tuttavia, a metà degli anni Venti, in Romania, le manifestazioni antisemite avevano riacquisito forza, per toccare l'apogeo fra il 1940 e il 1944 (sotto il regime legionario del Maresciallo Antonescu). L'idea letteraria che anima la comunità di Sburătorul e il contesto in cui agisce si presentano, di conseguenza, come fattori di segno contrario che entrano in conflitto. La loro coesistenza produce una continua tensione, che finisce per essere definitiva per tale comunità. Ciò che è evidente, in ogni caso, è il fatto che, lanciato come un mito di una società letteraria, il progetto diventa gradualmente una scommessa sulla capacità della letteratura di emanciparsi dalla pressione della politica. Infatti, il gruppo si è visto obbligato ad adottare la sua idea letteraria come forma di resistenza.

Ricordo in primo luogo alcuni elementi che riguardano la storia letteraria. Il numero degli ebrei all'interno di Sburătorul cresce rapidamente – nel 1930 gli ebrei costituivano già oltre un terzo del gruppo, tredici dei trenta membri permanenti. Fra loro ci sono famosi romanzieri e poeti – Felix Aderca (1891-1962), Camil Baltazar (1902-1977), Ury Benador (1895-1971), Max Blecher (1909-1938), Horia Bonciu (1893-1950), Ion Călugăru (1902-1956), Benjamin Fundoianu, alias Benjamin Fondane (1898-1944), Isac Peltz (1899-1980), Ștefan Roll (1904-1974), Mihail Sebastian (1907-1945), Ieronim Șerbu (1911-1972), Ion Vinea (1895-1964) – e altri meno conosciuti, come Nicolae Argintescu-Amza (1904-1973), Sorana Gurianu (1913-1956), Marius Mircu (1909-2008), Adrian Rogoz (1921-1996). Accanto a questa presenza importante, l'altro aspetto che va sottolineato è che il gruppo tende ad innalzare a emblema alcune di queste figure. Camil Baltazar è stato considerato il poeta più rappresentativo del cenacolo – e, nonostante tutte le oscillazioni che hanno contraddistinto la sua poesia, ha conservato questa posizione fino al 1942¹. Mentre Felix Aderca a lungo è stato considerato il prosatore più rappresentativo. In modo evidente, il gruppo si è sentito quindi solidale con questi scrittori ebrei e, lungi dall'isolarli, li ha assunti come punti di riferimento della sua identità collettiva.

Si può apprezzare meglio il valore di simili elementi del progetto di questa *sociabilità neutra* se ci spostiamo sul piano psicologico – se esaminiamo la posizione privata e pubblica del fondatore del gruppo, Eugen Lovinescu (1881-1943), in relazione a ciò che egli definiva la «questione ebraica». Fortunatamente, si è conservata una quantità significativa di documenti che riguardano l'atteggiamento assunto da questo fondamentale personaggio di fronte all'imponente presenza ebraica nella composizione del suo gruppo.

¹ Cfr. V. Streinu, *Poeți de cenaclu: Otilia Cazimir și Camil Baltazar* (Poeti di cenacolo: Otilia Cazimir e Camil Baltazar), in Id., *Pagini de critică literară* (1938; Pagine di critica letteraria), II, Editura pentru Literatură, București 1968, pp. 94-104.

Nel 2004 è stata pubblicata una testimonianza tardiva della vita di Sburătorul, firmata da uno scrittore ebreo, George Radu (1920-2011)². Questa confessione sembra essere stata molto preziosa per l'autore, il quale inizia con l'evocare un episodio traumatico. Veniamo a sapere che era entrato nel gruppo guidato da Lovinescu all'inizio degli anni Quaranta, ancora molto giovane, quasi adolescente, sentendosi immediatamente a proprio agio, in quell'atmosfera che lo incoraggiava ad affermarsi, senza fargli sentire il peso di alcuna tensione razziale. Poiché Lovinescu non lo conosceva ancora bene, è accaduto che, durante una conversazione privata, il critico, all'oscuro della sua origine, lo abbia fatto diventare il testimone delle sue posizioni antisemite. L'uomo che rispettava e la cui tolleranza credeva al di sopra di ogni sospetto, si rivelava in questa occasione un fervente razzista. Il contrasto fra l'immagine pubblica di Lovinescu e questa immagine catturata nella sua intimità deve essere stato, senza dubbio, scioccante.

La decisione di George Radu di rendere pubblico l'episodio con un ritardo di sessant'anni deve essere tuttavia messa in relazione con la pubblicazione, nello stesso anno, delle *Agende literare* (Agende letterarie) lovinesciane. Si tratta di sei volumi, apparsi fra il 1993 e il 2003³. Le *Agende* sono di fatto un diario privato del critico, non destinato alla pubblicazione. Scrittura decisamente sincera, le agende contengono, certo, anche numerose annotazioni antisemite e, fra queste, un gran numero riguardano gli scrittori ebrei del gruppo. Si ritrovano sia ritratti caricaturali che sottolineano una peculiarità razziale, sia definizioni che sfiorano l'offesa, sia designazioni dispregiative come «jidani» (giudeo), «ovrei» (ebrei), «ovreiști» (ebraici), «ovreicuțe» (ebrece); si ritrova anche, né più né meno, lo sfogo della sistematica irritazione provata per alcune figure di ebrei che frequentano il suo circolo. In altre parole, la pubblicazione delle *Agende* negli anni Novanta rende pubblico ciò che nel periodo interbellico era noto solo ad alcuni intimi. Ciò che viene reso manifesto in questo momento non è altro che un ritratto di Lovinescu in quanto antisemita.

In definitiva, la confessione di George Radu è stata provocata da questa disputa che aveva come oggetto Lovinescu. Ma, dettaglio estremamente significativo, essa non appare come un'eco della denuncia del critico, ma come una risposta alle accuse. L'intenzione di George Radu, che non tarda a farsi esplicita, non è aggiungere un nuovo episodio alla serie di prove incriminan-

² G. Radu, *Agendele literare ale lui Eugen Lovinescu* (Le agende letterarie di Eugen Lovinescu), «România literară», 26, 2004, <http://www.romlit.ro/agendele_literare_ale_lui_eugen_lovinescu?caut=Agendele%20literare%20ale%20lui%20Eugen%20Lovinescu> (06/2015); G. Radu, *Problema antisemitismului lui E. Lovinescu* (Il problema dell'antisemitismo di E. Lovinescu), «România literară», 33, 2004, <http://www.romlit.ro/problema_antisemitismului_lui_e_lovinescu?caut=Agendele%20literare%20ale%20lui%20Eugen%20Lovinescu> (06/2015).

³ E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare I-VI* (Sburătorul. Le agende letterarie), ed. îngrijită de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, note de Alexandru George, Margareta Feraru și Gabriela Omăt, Editura Minerva, București 1993-2002.

ti. Egli vuole, al contrario, spiegare il comportamento di Lovinescu: rendendo pubblica la circostanza alla quale ha partecipato intende per l'appunto giustificare l'antisemitismo del suo maestro. Secondo George Radu, nel caso di Lovinescu, avremmo a che fare non con un antisemita che ha nascosto il suo atteggiamento, bensì si tratterebbe di una volontà di tolleranza che è venuta a imporsi su un fondo antisemita. Fra le due ipostasi, ci viene proposta l'osservazione di una grande differenza. Poiché, se nel caso di Lovinescu il fondo antisemita esiste, se è fortemente marcato, non è il fondo antisemita che deve essere preso in considerazione, bensì lo sforzo per superarlo.

Ele [pornirile antisemite] aparțin aceluia personaj cu care Lovinescu se luptă, încercând și reușind să se decică de el [...] E o biruință asupra-și pe care nu voi înceta niciodată să o exalt. Ea îmbracă formele celei mai înalt atinse nobleți, ipostază deplin convingătoare; garantă a faptului că până în cele din urmă adevăratul și definitivul Lovinescu e acesta.⁴

Esse [le inclinazioni antisemite] appartengono allo stesso personaggio contro cui Lovinescu lottava, nel tentativo riuscito di smentirlo [...]. È una vittoria su se stesso che non smetterò mai di esaltare. Essa prende le forme della più alta nobiltà mai toccata, ipostasi pienamente convincente; garanzia del fatto che fino alla fine il vero e definitivo Lovinescu è questo.

O, secondo una diversa formulazione «nota caratteristica a acestui antisemitism e că el transformă păcatul într-o virtute»⁵ (la nota caratteristica di questo antisemitismo è che esso trasforma il peccato in una virtù).

Un ebreo diventa così il difensore di un imputato di antisemitismo, offrendo al contempo egli stesso prove di accuse. In realtà è in gioco molto più di questo. Poiché, come sottolinea George Radu, egli non fa che riscrivere attraverso questa giustificazione uno scenario costruito da Lovinescu stesso. Nel secondo volume delle *Memorii* (Memorie), apparso nel 1932, possiamo leggere questa testimonianza:

născut și crescut la Fălțiceni, adică într-un mediu caracterizat prin prezența masivă a elementului evreiesc, am supt încă din copilărie aprehensiunea iudaicului, obișnuită tuturor Moldovenilor, și degenerată la mulți sub forma antisemitismului militant. Cu toată această stare de ostilitate latentă, prin nu știu ce înclinare instinctivă sau deliberată, prieteniiile mele cele mai solide au fost totuși cu Evreii.⁶

nato e cresciuto a Fălțiceni, vale a dire in un ambiente caratterizzato dalla massiccia presenza dell'elemento ebraico, ho succhiato fin dall'infanzia il timore per ciò che è giudaico, comune a tutti i Moldavi, e degenerato in molti nell'antisemitismo militante. Nonostante questo stato di ostilità latente, non so per quale inclinazione istintiva o deliberata, le mie amicizie più solide tuttavia sono state quelle con gli ebrei.

⁴ R. George, *Problema antisemitismului lui E. Lovinescu*, «România literară», cit., <http://www.romlit.ro/problema_antisemitismului_lui_e._lovinescu?caut=Agendele%20literare%20ale%20lui%20Eugen%20Lovinescu> (06/2015).

⁵ *Ibidem*.

⁶ E. Lovinescu, *Memorii II* (Memorie), in Id., *Memorii. Aqua forte*, ed. îngrijită de Gabriela Omăt, Editura Minerva, București 1998, p. 147.

L'autoritratto con cui Lovinescu si reinventa, implica, nei termini del critico, un necessario *bovarismo* che combatterebbe in permanenza il *temperamento*. Lovinescu ha invocato quindi, lui per primo, la necessità di una *volontà* che, messa al servizio dell'intelligenza, potesse correggere le imperfezioni dovute alla formazione in uno specifico ambiente e le influenze che in precedenza gli avevano guastato lo spirito.

Per Lovinescu, questa *volontà* era parte integrante del progetto della *sociabilità neutra* di Sburătorul – e l'aveva imposta a se stesso, e contemporaneamente anche agli altri, in modo programmatico. D'altronde, il secondo volume delle *Memorie* era costruito proprio sui ritratti degli scrittori che costituivano il gruppo. Ora, George Radu, a sua volta, sente l'obbligo di invocare per l'appunto l'idea che aveva sorretto il cenacolo, per spiegare il comportamento doppio di Lovinescu. Proprio questa idea è ciò che gli permette di 'correggere' l'immagine del suo mentore spirituale. Essa rende necessaria la ricostruzione del quadro originario del cenacolo e l'insistenza sul suo carattere resistente. Agli occhi di George Radu, il comportamento lovinesciano descritto non è in realtà individuale, bensì collettivo. Per questo motivo direi che il giovane scrittore ebreo non è solo un tardivo difensore di Lovinescu, ma anche il suo portavoce a distanza. Proprio lui, un ebreo, è stato colui il quale ha ripreso il progetto del cenacolo, mettendolo in scena.

Si spiega in tal modo perché si trovano nelle *Agende*, accanto a notazioni antisemite, osservazioni che potremmo definire *filosemite*. Lovinescu registra ad esempio un ammonimento che aveva rivolto ad un certo punto a un membro del gruppo che si era espresso contro gli ebrei: «Peneoș, magistrat din Chișinău: ură antisemită. Moment de jenă; îi fac morală pe urmă. Citește poezii fâmpite; evreii sunt răzbunați»⁷ (Peneoș, magistrato di Chișinău: odio antisemita. Momento di disagio; successivamente lo rimprovero. Legge poesie sciocche; gli ebrei sono vendicati).

In questa luce, si comprende meglio anche il comportamento di Mihail Sebastian che, nell'abbandonare il gruppo a metà degli anni Venti, spiagava il suo gesto con il rifiuto di ammettere l'antisemitismo di Lovinescu. Nell'opporgli quello di Nae Ionescu (1890-1940), riteneva che quest'ultimo fosse sincero e franco quando affermava senza mezzi termini la sua posizione, mentre l'antisemitismo lovinesciano, debole e non esplicito, sarebbe stato molto più pericoloso. Tuttavia, Sebastian sarebbe ritornato su questa opinione, nel 1933, dopo aver fatto esperienza del frenetico estremismo di Nae Ionescu. Ritorna quindi a un Lovinescu che in quegli anni, già duri per l'ebraicità, faceva gesti discreti e gesti pubblici di sostegno agli ebrei – li aiutava con piccole somme di denaro, certificava i loro eccezionali meriti letterari, affinché fossero cancellati dagli elenchi dei deportati. Nel processo intentato nel 1937 contro un'intera serie di scrittori accusati di porno-

⁷ E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare*, VI, ed. de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, note de Alexandru George, Margareta Feraru și Gabriela Omăt, Editura Minerva, București 2002, p. 240.

grafia⁸, Lovinescu sostiene una campagna di stampa in favore di Horia Bonciu, prosatore ebreo che, sporadicamente, frequentava il suo cenacolo. Agli inizi degli anni Quaranta, il critico sarebbe stato d'altronde etichettato come «giudofilo» da alcune riviste di destra, mentre Sburătorul veniva soprannominato «Accademia giudaica». Sembra, in altre parole, che l'aumento della pressione antisemita all'esterno abbia determinato, in modo diretto, un'accentuazione delle tendenze di repressione degli atteggiamenti antisemiti all'interno del gruppo.

Concludo con alcune osservazioni a margine, questa volta, non dei testi privati del mentore del gruppo, bensì dei suoi testi pubblici: gli interventi che Lovinescu ha firmato all'epoca e che lo situano, ancora una volta, in rapporto alla presenza ebraica. Poiché, se seguiamo le sue pubblicazioni lungo l'arco di quasi vent'anni, fra il 1925 e il 1942, si può constatare una variazione della 'questione ebraica' in funzione del tipo di discorso entro il quale essa è inserita. In altre parole: quanto più la scrittura è saggistica e più libera da costrizioni dotte, tanto più è marcata in senso antisemita.

In *Istoria literaturii contemporane* (Storia della letteratura contemporanea) del 1926⁹, Lovinescu prevede un'unica serie letteraria organizzata secondo criteri etnici: quella dell'avanguardia. Essa è quasi insignificante nell'economia dell'opera. Il critico non credeva nel futuro dell'avanguardia, riservandole solo una posizione accessoria, all'inizio della sua *Storia*. Al contrario, gli scrittori ebrei che non palesano scelte avanguardiste sono integrati in serie neutre, prive di connotazioni etniche. Essi si ritrovano accanto a scrittori rumeni che praticano lo stesso tipo di prosa o poesia, senza discriminazioni.

La situazione cambia alcuni anni più tardi, nelle *Memorie*¹⁰. Qui, Lovinescu dedica un imponente capitolo agli scrittori ebrei. Questa volta non fa eccezioni: li menziona tutti. La serie collazionata non combina più il criterio razziale con il criterio poetico, come la predilezione per i valori dell'avanguardia. L'etnicità rimane l'unico tratto determinante degli scrittori ebrei¹¹. Rispetto a tale situazione, il cenacolo è rappresentato co-

⁸ Un'ampia campagna di stampa fu scatenata nel 1936 intorno al tema della moralità nell'arte ed un «processo per pornografia» fu intentato contro un intero gruppo di scrittori, fra i quali Tudor Arghezi, Mircea Eliade, Horia Bonciu e Geo Bogza, questi ultimi due arrivarono persino davanti al giudice. La storia di questo processo è ricostruito da Z. Ornea in *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească* (Gli anni Trenta. L'estrema destra rumena), Editura Fundației Culturale Române, București 1995.

⁹ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (Storia della letteratura rumena contemporanea), II, *Evoluția poeziei lirice* (Evoluzione della poesia lirica), Editura Ancora, București 1927, pp. 451-454.

¹⁰ E. Lovinescu, *Memorii* II, cit., pp. 212-239.

¹¹ «În paginile ce urmează voi fixa câteva siluete de scriitori evrei, dintre care unii remarcabili; faptul de a-i fi reunit la un loc nu înseamnă practicarea unei izolare profilactice, ci numai posibilitatea de a-i caracteriza prin trăsături psihologice asemănătoare – căci nu trebuie uitat că aceste pagini sunt mai mult de ordin psihologic decât critic» (ivi, p. 217; Nelle pagine che seguono tratterò alcune figure di scrittori ebrei, fra i quali alcuni importanti; il fatto di averli riuniti in un unico luogo non significa aver praticato un isolamento profilattico, ma

me un vettore di neutralizzazione della razza, come un 'moderatore' di caratteri. La sua azione, descritta come «armonizzare, de nivelare [...], de civilizare pur și simplu»¹² (armonizzazione, livellamento [...], di semplice civilizzazione), avrebbe come effetto un mutamento delle 'nature'. Una conversione, potremmo dire. Senza dissolvere completamente l'ebraicità di questi caratteri, il clima della 'vita in comune' di Sburătorul, nella visione di Lovinescu, sembra essere stata destinato a diminuirla.

Infine, nel 1942, il critico pubblica il volume più trasgressivo e più sagistico di tutti, *Aqua forte*. Situato al confine fra memoria, prosa morale e autofinzione, questo testo immagina la vita letteraria ricorrendo a una ripartizione fra il regno vegetale e quello animale. Agli scrittori ebrei, tuttavia, Lovinescu non riserva che una posizione al di fuori di queste categorie. Essi non sono integrati né nell'ordine degli animali, né in quello delle piante. Sono gli anonimi, la negazione, il vuoto. Il *poeta X*¹³ (sotto il quale si nasconde lo stesso Horia Bonciu, a favore del quale Lovinescu era intervenuto, per difenderlo dall'accusa di pornografia) diventa la figura emblema della serie letteraria organizzata in funzione del criterio etnico. L'ebreo illustra adesso la semplice differenza, ciò che si oppone e si sottrae a qualsiasi determinazione positiva.

Non mi affrettarei a vedere qui la prova ultima di un antisemitismo trionfante. Credo, al contrario, che sia necessario individuare l'equivoco e l'incessante ricollocazione dei valori. Perché fra i tre piani della mia analisi, il senso univoco delle pubblicazioni lovinesciane, e le oscillazioni degli scritti privati e la tolleranza della pratica da cenacolo, diventa percettibile per l'appunto l'ibridazione che accompagna, inevitabilmente, qualsiasi incontro fra un'utopia della *sociabilità letteraria* e la realtà dell'animale politico.

Riferimenti bibliografici

- Lovinescu Eugen, *Istoria literaturii române contemporane* (Storia della letteratura rumena contemporanea), II, Editura Minerva, Ancora, București 1927.
- *Sburătorul. Agende literare* (Sburătorul. Agende letterarie), I-VI, ed. îngrijită de Monica Lovinescu, Gabriela Omăt, Editura Minerva, București 1993-2002.
- *Memorii. Aqua forte* (Memorie. Aqua forte), ed. îngrijită de Gabriela Omăt, Minerva, București 1998.
- Ornea Zigu, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească* (Gli anni Trenta. L'estrema destra rumena), Editura Fundației Culturale Române, București 1995.
- Radu George, *Agendele literare ale lui Eugen Lovinescu* (Le agende letterarie di Eugen Lovinescu), «România literară», 26, 2004, <<http://www.romlit.ro/>

solo la possibilità di caratterizzarli per tratti psicologici simili – poiché non va dimenticato che queste pagine sono più di ordine psicologico che critico).

¹² Ivi, p. 221.

¹³ E. Lovinescu, *Aqua forte*, in Id., *Memorii. Aqua forte*, cit., p. 157.

agendele_literare_ale_lui_eugen_lovinescu?caut=Agendele%20literare%20ale%20lui%20Eugen%20Lovinescu> (06/2015).

—, *Problema antisemitismului lui E. Lovinescu* (Il problema dell'antisemitismo di E. Lovinescu), «România literară», 33, 2004, <http://www.romlit.ro/problema_antisemitismului_lui_e_lovinescu?caut=Agendele%20literare%20ale%20lui%20Eugen%20Lovinescu> (06/2015).

Streinu Vladimir, *Poeți de cenaclu: Otilia Cazimir și Camil Baltazar* (Poeti da cenacolo: Otilia Cazimir e Cezar Baltazar), in Id., *Pagini de critică literară* (1938; Pagine di critica letteraria), II, Editura pentru Literatură, București 1968.

Imre József Balázs

Abstract: The literary journal «Cahiers du Sud» (1925–1966), edited in Marseilles, was among those ready to present surrealist authors, beginning in the interwar period. After the second world war, two young critics, Renne and Serbanne, initiated a new thematic heading called «Mail from Elsewhere», where they presented recent literary trends from foreign countries, with a special interest in surrealism. In 1946, a whole thematic issue was dedicated to the ‘foreign surrealists’, where British, Czech, Romanian, Swedish, Estonian and Egyptian authors were published. The present paper analyses this very thematic issue along with the previous thematic heading as attempts to represent the postwar literary field as a hybrid cultural space, in connection with the concept of hybridity as a term of central importance.

Keywords: «Cahiers du Sud», Claude Serbanne, surrealism, hybridity, Marseilles.

Biodata: Imre-József Balázs (<balazsimrejozsef@gmail.com>) is Associate Professor of Hungarian Literature at University Babes Bolyai of Cluj (Romania). PhD in Hungarian Literature. He has published on avant-garde and postmodernism, Hungarian avant-garde, Hungarian literature of Transylvania. He has been a postdoctoral fellow of the University of Cluj.

Oana Fotache

Abstract: This paper proposes an analysis of several prose pieces authored by the contemporary Romanian-American writer Dumitru Radu Popa. Both his Romanian ‘official’ reception and the American one fail to do justice to his highly sophisticated literature. One reason for this is the very fact of his being an exile writer, difficult to discuss within a single national literary context. Another reason pertains to the themes and composition of his prose (see, for instance, *Panic Syndrome!* or *Lady V.*) that simultaneously evoke two literary worlds. Hence the focus of the analysis will be on the dialogic construction of identity that a ‘migrant writer’ like D.R. Popa develops in his works.

Keywords: cultural identity, D.R. Popa, hybrid, migrant, prose.

Biodata: Oana Fotache (<oana_fotache@yahoo.com>) is Associate Professor of Literary Theory at the University of Bucharest (Romania). PhD in literary theory (2006). She has published on modern literary theory, comparative literature and exile. She has been a postdoctoral fellow of the University of Cluj (2011-2012).

Stefania Lucchesini

Abstract: In the framework of the debate on language origin, here different perspectives are proposed. With Bickerton's *Guide* as the background, other positions in the state of the art are considered. In particular, with reference to the neurolinguistic field, the studies on the role of neural oscillation in speech segmentation provide suggestions for an alternative perspective in language evolution and development. According to these findings, it is possible that during the evolution of human speech, the articulatory motor system has structured its output on the rhythms that are more suitable for the auditory system. At the same time, the auditory system has probably tuned to the acoustic signal produced by the combined rhythmic movements of the articulatory system.

Keywords: language evolution, neuronal oscillations, prosody, protolanguage, syntax.

Biodata: Stefania Lucchesini (<stefania.lucchesini@unifi.it>) obtained her PhD in Linguistics at the University of Florence in 2010 with a dissertation on echolalia in children with both autism and regular language development. She has been research fellow in Linguistics since 2011 at the same University.

Angelo Mitchievici

Abstract: This article aims to demonstrate, beginning from Emil Cioran's essay *On France*, the interaction of concepts of history, culture, identity and style in the works of the French-Romanian philosophes. In Cioran's consideration, French culture and civilisation, emblems of style and of decadence, become an exemplar model for the construction of the post-war Romanian culture and civilisation.

Keywords: decadence, decadentism, identity, nationalism, style.

Biodata: Angelo Mitchievici (<angelo_kane@yahoo.com>) is Associate Professor of both Comparative and Romanian Literature at the University "Ovidius" of Costanța (Romania). PhD in Comparative Literature, he published on Decadentism, Romanian society in the communist age and Romanian cinema. He has been a postdoctoral fellow of the University of Cluj.

Marco Puleri

Abstract: In this article the author focuses on the dynamics related to the role of cultural memory in post-Soviet Ukraine. In order to understand the complex and fragmented processes of self-identification in the area, the author outlines the main features of the identity pattern of the region. Through the lenses of contemporary literary production, it is possible to observe the rise of a new path towards processing the Soviet past. In this paper the author analyzes some excerpts from Andrej Kurkov's works *Pik Nik na l'du* (1996; *Death and the Penguin*) and *Dobryj angel smerti* (1997; *The Good Angel of Death*), showing the writer's devices aimed at the depiction of the difficult relationship with the 'absurd' features of the contemporary Ukrainian society.

Keywords: Andrej Kurkov, cultural identity, Ukrainian literature, Post-Soviet Studies.

Biodata: Marco Puleri (<marco.puleri@unifi.it>) is a PhD student in Comparative Languages, Literatures and Cultures at the University of Florence. His research interests focus on contemporary Russian Literature and Ukrainian literary production in Russian. He is a member of the Italian Association of Ukrainian Studies. His tutor is Marcello Garzaniti.

Pia Salvadori

Abstract: *Rabinal Achí* is one of the prehispanic theatrical texts which has been preserved until today and which came to us as the end product of a hybridization process; the analysis reveals a version among many about the process of Spanish conquest, evidencing the accommodation, reprocessing and censure of certain elements that make part of the identity of both worldviews. The play is, therefore, a chronicle and testimony of this transformation: a new product, hybrid and crystalized that reflects the new Mayan culture: *k'iche'*.

Keywords: hybridization, identity, *Rabinal Achí*, theater, tradition.

Biodata: Pía Salvatori Maldonado (<pia.salvatori@unifi.it>) is a PhD student in Comparative Languages, Literatures and Cultures at the University of Florence. Master in Hispanic Literatures (Cile), Her research interests are in theory of theater, Hispanic-American Theater. Her tutor is Martha L. Canfield.

Luna Sarti

Abstract: This article focuses on two poems by Lea Goldberg (1911-1970), *Mi-beti ha-yašan* (*From my old home*, 1942) and *'Oren* (*Pine*, 1955), in order to analyze the role multilingualism held in her work from a linguistic, cultural and emotional point of view. These two poems are of particular interest since, in the former, she nostalgically recalls the memory of a lost world, depicting an elegiac of the land of her childhood in Russia, while in the

latter she states her ultimate exile condition, suspended between two worlds, the Russia of her memory and Israel of her life. Although her work comes as the result of merging XIX-XX century Russian poetry on one side and Hebrew language and tradition on the other, the caesura existing in the poet's memory remains unresolved and unresolvable.

Keywords: Israel, Jewish poetry, Lea Goldberg, multilinguism, Russia.

Biodata: Luna Sarti (<luna.sarti@unifi.it>) is a PhD student in Comparative Languages, Literatures and Cultures at the University of Florence. Master in Israeli Studies at SOAS, University of London. Her research interests are in contemporary Israeli narrative. Her tutor is Ida Zatelli.

Debora Sensi

Abstract: In 1885, Stevenson published *Olalla*, a short-story connected with the theme of intercultural junction. The author, an omniscient narrator, investigates the cultural encounter between a British officer and the members of a degenerated noble Spanish family of the beginning of the 19th century. The relationship that the first one establishes with the second ones is mostly based on a paternalistic orientalisating attitude. In *Olalla*, as well as manifesting a tragic vision of love, the writer underlines the failure of the junction between British culture and Spanish culture since the symbol of the first one, that is the soldier, remains an external and an outsider character in relation with the Spanish family, during the whole story.

Keywords: darwinism, degeneration, love, orientalism, vampirism.

Biodata: Debora Sensi (<debora.sensi@unifi.it>) is a PhD student in Comparative Languages, Literatures and Cultures at the University of Florence, with a thesis on "*El dios Pan es el que ha muerto*". *Il Demonio: funzioni e maschere ne El Verdadero Dios Pan e in altri autos di Calderón*. Her tutor is Salomé Vuelta Garcia.

Ligia Tudurachi

Abstract: The essay considers the utopia of the programme of Literary Society Sburătorul, which aspired to a neutral sociability. In the interwar Romania, keeping with the tradition of Junimea, the Sburătorul proposed to offer a space of discussion to writers, poets, intellectuals, free from the political ideologies of the era. More specifically, the essay analyzes the way Sburătorul tackled the racial question and the behaviour undertaken towards the authors of Jewish origin.

Keywords: anti-Semitism, Jewishness, literary society, Sburătorul, sociability.

Biodata: Ligia Tudurachi (<ligia.tudurachi@gmail.com>) is a Research Fellow at the Romanian Academy, The Institute of Linguistics and Literary History "Sextil Pușcariu" of Cluj (Romania). Her research interests include Romanian Literature of the 20th century, history of literary ideas, literary sociology. She has been a postdoctoral fellow at the University of Cluj.

Indice dei nomi

- Aderca, Felix 132
Aguelar, Manuel 11, 11n., 14-15,
17n., 18-19, 19n., 20, 20n., 21,
21n., 22-23
Akunin, Boris (Grigorij Šalvovič
Čchartišvili) 71
Albertazzi, Silvia 71n., 84-85
Alecsandri, Vasile 58
Alighieri, Dante 117
Allen, Grant 120
Allen, Woody 27
Alter, Robert 105n.-107n., 111, 111n., 115
Arghezi, Tudor 136n.
Argintescu-Amza, Nicolae 132
Armano, Antonio 71n., 83
Arp, Hans 17, 17n.
Aspley, Keith 12n., 23
Atlan, J.M. 15
Avisar, Samuel 107n., 115
- Bachelin, Léon 58
Bachtin, M.M. 29, 35, 37
Back Tzvia, Rachel 107n., 111n.,
115, 115n.
Bahat, Šošana 115
Ballard, Jean 10, 12, 13, 18, 18n.,
21n., 23-24
Baltazar, Camil 132
Balzac, Honoré de 32
- Barlow, Robert [Hayward] 17n.
Barthes, Roland 34, 34n., 37
Baudelaire, Charles 36
Bell, Betty 87n., 102
Ben-Abba, Dov 115
Benador, Ury 132
Benedictus, Leo 73n., 83
Ben Shoshan, Abraham 16
Berg, Michail 70
Bertinetti, Paolo 119n., 129
Beyeren, A.H. van 28
Bhabha, Homi 83n., 84
Bickerton, Derek 39, 39n., 40, 40n.,
41, 41n., 42, 42n., 43, 47
Biebl, Konstantin 17n.
Bizu, Cristina 9n., 23
Blacker, Uilleam 75, 75n., 77n., 84
Blaga, Lucian 58, 58n., 59
Blecher, Max 132
Blok, Aleksandr 107, 109
Bobbio, Norberto 54, 54n.
Bogza, Geo 136n.
Bonciu, Horia 132, 136, 136n., 137
Bonney, Yves 17, 17n.
Bonso, Jorge 98n., 103
Borges, J.L. 25, 36
Botta, Dan 59
Bourget, Paul 53-54, 54n., 62
Bousquet, Joë 10



- Botticelli, Sandro 30
 Boym, Svetlana 69, 69n., 84
 Brandi, Luciana 46n., 47
 Brauner, Victor 17, 17n., 22
 Breton, André 9, 12, 14, 15, 17, 17n.,
 21, 22
 Bulgakov, M.A. 36
 Buñuel, Luis 17n.
 Burr, David 47, 47n.
- Călinescu, George 27
 Călugăru, Ion 132
 Calvino, Italo 36
 Caragiale, Ion Luca 36
 Cardoza y Aragón, Luis 90n.-91n.,
 91, 93n.-94n., 97, 99n., 102
 Carp P.P. 131
 Carrasco, Pedro 87n., 102
 Carrington, Leonora 17, 17n.
 Carstairs- McCarthy, Andrew 41,
 41n., 46-47
 Casanova, Pascale 9n., 23
 Casini Ropa, Eugenia 98n., 103
 Cendo, Nicolas 10n., 12n., 23
 Černikovsky, Saul 107
 Césaire, Aimé 17, 17n.
 Chavée, Achille 11, 12, 17n.
 Cherkeshi, Sadi 11, 17n.
 Chisholm, J.H. 11, 17n.
 Chomsky, Noam 42, 42n., 47-48
 Chushak, Khrystyna 79, 79n., 84
 Cioran, Emil 49, 49n., 50, 50n., 51, 51n.,
 52-53, 53n., 54, 54n., 55, 55n., 56,
 56n., 57, 57n., 58, 58n., 59-61, 61n., 62
 Clines, D.J.A. 116
 Colding, Steen 17n., 24
 Colinet, Paul 17n.
 Coloch, J.L. 91
 Craig, Lewis 17n.
 Cretu, Andrej 109n., 116
 Cristea Dan, 32, 33n., 37
 Cristea-Enache, Daniel 26, 37
- Dali, Salvator 19
 Dalod, Jean 17n.
- Dalton-Brown, Sally 72, 72n., 75n.,
 76n., 84
 Dames, Nicholas 129
 Darwin, Charles 41n., 47
 Davidson, Agnus 63
 Decaunes, Luc 17n.
 De Chirico, Giorgio 17, 17n.
 Deleuze, Gilles 37
 del Renzio, Toni 11, 16, 17n., 22
 de Paz, Juan Maldonado 90
 de Toro, Alfonso 89, 89n.
 Diaconu, M.A. 26, 26n., 37
 Dickens, Charles 32
 Diego, Gerardo 17n.
 Di Salvo, Maria 71n., 85
 Domínguez, Óscar 15, 22
 Doniach, N.S. 116
 Dotremont, Christian 10
 Duchamp, Marcel 17n.
- Eliade, Mircea 36, 95n., 96, 96n.,
 192, 136n.
 Eliot, T.S. 26, 37
 Éluard, Paul 17n.
 Embiricos, Andreas 17n.
 Ernst, Max 17n., 22
 Escobar, Ticio 87n., 102
- Fadini, Edoardo 95n., 96n., 102
 Faigre, Marc 12n., 23
 Fergar, Feyyaz 17n.
 Fini, Leonor 15
 Fitch, W.T. 42, 42n., 47-48
 Flaubert, Gustave 53
 Florescu, C.D. 26
 Fondane, Benjamin 10
 Ford, C.-H. 11, 17n.
 Foucault, Michel 55, 55n., 62
 Frackowiak, Richard S.J. 48
 Freddie, Wilhelm 17n.
 Friend, Robert 113n., 116
 Fundoianu, Benjamin (Benjamin
 Fondane) 132
- Gaillard, André 10

- García Canclini, Néstor 87n., 89, 89n., 102
 García Escobar, Carlos 102n., 103
 García Lorca, Federico 17n., 19
 Giacometti, Alberto 17n.
 Giraud, A.-L. 39n., 44, 45n., 46, 47, 47n.
 Gogol, N.V. 36, 107
 Goldberg, Lea 105-106, 106n., 107, 107n., 108, 108n., 109, 109n., 110, 111, 111n., 112, 112n., 113, 113n., 114-115, 115n., 116, 117
 Gombrich, E.H. 52, 52n., 62
 Gordinsky, Natalia 113n., 116
 Grace, G.W. 48
 Gros, L.-G. 10, 11, 13
 Gruzinski, Serge 87n., 100, 100n., 101n., 103
 Guattari, Félix 37
 Guereña, Jacinto 17n.
 Gurianu, Sorana 132
- Háden, G.P. 48
 Halas, František 17n.
 Halbwachs, Maurice 83, 83n., 84
 Halkin, Simon 106n., 116
 Hauser, M.D. 42, 42n., 47-48
 Heisler, Jindrich 11, 17n., 22
 Hénein, Georges 11, 12, 16, 17n., 20, 22
 Henríquez Puentes, Patricia 92n., 94n., 95n., 97n., 103
 Hérold, Jacques 17n., 22
 Holban, Ioan 27, 27n., 37
 Holcombe, A.O. 47n., 48
 Honing, Henkjan 46n., 48
 Hruševs'kyj, Michajlo 66
 Hrytsak, Yaroslav 65n., 68, 84
 Hugnet, Georges 17n.
 Huidobro, Vicente 17n.
 Hurford, J.R. 41n., 47
- Iliescu, Nicolae 37
 Ionescu, Nae 135
 Istler, Josef 17n.
- Izzo, Donatella 129, 129n.
- Jabès, Edmond 17n.
 Jackendoff, Ray 42, 42n. 48
 Jaguer, Édouard 9, 9n., 10n., 14, 14n., 17, 17n., 18, 18n., 22-23
 Jean, Marcel 17, 20n.
 Jespersen, Otto 41n., 48
 Jorn, Asger 15, 17, 18, 22
- Kafka, Franz 36
 Kahlo, Frida 15
 Kaifus, Ken 73n., 84
 Kaivicius 17n.
 Kappeler, Andreas 66, 66n., 67, 67n., 84
 Kasianov, Georgiy 65n., 66n., 84
 Kaufman, Shirley 116
 Kleinschmidt, Andreas 47
 Knight, Chris 41n., 48
 Kochanovskaja, Tat'jana 70n., 75n., 84
 Kochmann, René 12, 13, 13n., 23
 Kopelman, Zoya 108n., 112n., 116
 Kramer, Andrea 16n., 23
 Kundera, Ludvík 17n.
 Kurkov, Andrej 69, 70, 70n., 71, 71n., 72-73, 73n., 75, 76n., 78, 78n., 79, 79n., 81, 81n., 82, 82n., 83, 85
- Laban, Rudolf 98n., 103
 Lam, Wilfredo 22
 Lambert, J.-C. 10n., 23
 Lombroso, Cesare 110
 Laplayne, J.-R. 15, 17n., 19, 19n., 21, 23
 Larrea, Juan 17n.
 Larsson, R.E. 17n.
 Lartigue, Jean 12, 13, 14, 21, 21n., 23-24
 Lautréamont, Comte de (Isidore Lucien Ducasse) 13
 Lehongre, Katia 48
 León-Portilla, Miguel 89, 89n., 94n., 103
 Lewis, Matthew 120

- Liberati, André 17n.
 Lipovetsky, Mark 71, 71n., 85
 Ljevina, Marija 17n.
 Lope de Vega, Félix 91, 91n., 92n., 103
 Lotman, J.M. 83, 83n., 85
 Lovinescu, Eugen 132-133, 133n.,
 134-137, 134n.-137n., 138
 Lovinescu, Monica 133n., 135n., 137
 Luca, Gherasim 17n.
 Lundkvist, Arthur 11, 17n.
- Magritte, Paul 17n.
 Maiorescu, Titu 131
 Mandelštam 109
 Manolescu, Nicolae 27, 37
 Marchese, Maria 46n., 47
 Mariën, Marcel 15, 15n., 16, 24
 Marinina, Aleksandra 70
 Marino, Adrian 50, 51n., 63
 Martin, Mircea 50n., 62
 Masson, André 22
 Matitch, Douchan 11
 Matta, R.S. 20
 Mavrodin, Irina 56n., 61n., 62
 McGahey, Jeanne 11, 17n.
 Mehler, Jacques 46, 48
 Menikoff, Barry 119n., 121n., 129
 Merchant, Hugo 48
 Messori, Paola 107n., 109n., 116
 Mezei, Árpád 16, 16n., 19, 19n., 20,
 20n., 22, 24
 Michelet, Jules 58
 Micu, Dumitru 27, 37
 Mihăilescu, C.A. 26, 27n., 37
 Mincu, Ion 57
 Mircu, Marius 132
 Mitchievici, Angelo 58n., 63
 Mithen, Steven 40, 40n., 43, 48
 Montandon, Alain 61n., 63
 Monteau, Martine 10n., 24
 Morillon, Benjamin 45n., 48
 Moro, César (Alfredo Quíspez
 Asín) 19, 21
 Moroni, Cristina 73, 73n., 76n., 78n.,
 81n., 82n., 85
- Motolinía (Fray Toribio de Bena-
 vente) 89, 90n., 103
 Mrozy, Josef 11, 17n.
- Nahman Bialik, Hayyim 107
 Nash, Jørgen 17n.
 Naum, Gellu 11, 16, 17n.
 Nazarenko, Michail 70n., 75n., 84
 Negruzzi, Iacob 131
 Nesper, Marina 46, 46n., 48
 Nezval, Vítězslav 17n.
 Nin, Anaïs 17n.
 Nocentini, Alberto 46n., 47
- Odobescu, Alexandru 36
 O' Gorman Francis 120n., 129
 Omăt, Gabriela 133n., 134n., 135n.,
 137
 Onfray, Michel 55, 55n., 63
 Ornea, Zigu 136n., 138
 Oushakine, Serguei 78, 78n., 85
- Paalen, W.R. 15
 Paire, Alain 10n., 12n., 23
 Palacio, D.M.-F. de 61, 61n., 63
 Palacio, Jean de 61, 61n., 63
 Pagetti, Carlo 119, 119n., 129
 Palusci, Oriana 119, 119n., 129
 Pamuk, Orhan 36
 Pán, Imre 17n.
 Paruit, Alain 49n., 50n., 62
 Pastoureau, Henri 17n.
 Pătrulescu, Tatiana 50n., 62
 Păun, Paul 17n.
 Peltz, Isac 132
 Peña, Marcela 46, 48
 Penrose, Roland 11, 17n.
 Péret, Benjamin 15, 17n.
 Pessoa, Fernando 18
 Petrarca, Francesco 106, 106n., 113
 Picasso, Pablo 17n.
 Pieyre de Mandiargues, André
 13, 14
 Pinker, Stephen 42, 42n., 48
 Plochy, Serhii 66, 66n., 85

- Poeppel, David 39n., 44, 45n., 46, 47, 47n.
- Pogor, Vasile 131
- Popa, Dumitru Radu 25-26, 26n., 27, 27n., 28-29, 29n., 30-31, 33, 33n., 34n., 35, 35n., 36-37
- Popa, Marian 28, 28n., 37
- Possamai, Donatella 71, 71n., 84-85
- Prassinòs, Gisèle 17n.
- Praz, Mario 55, 55n., 63
- Proust, Marcel 36
- Punter, David 119, 119n., 120n., 129
- Radcliffe, Ann 120
- Radu, George 133, 133n., 134-135, 137, 138
- Rădulescu-Motru, Constantin 60, 63
- Raynaud, Georges 90n., 91, 97, 102
- Reed, John 54, 54n., 63
- Richardson, Angélique 120n., 129
- Richman, Bruce 44n., 48
- Reichmann, Vilém 17n.
- Renne, René 10-15, 16n., 17, 17n., 18, 23
- Rilke, Rainer Maria 107
- Rivera, Diego 15
- Rifat, Oktay 17n.
- Robbe-Grillet, Alain 36
- Roccucci, Adriano 67n., 85
- Rodgers, P.W. 68, 68n., 69, 85
- Rogoz, Adrian 132
- Rojas Lima, Flavio 99, 99n., 103
- Roll, Ștefan 132
- Rosetti, Theodor 131
- Rosey, Guy 17n.
- Ross, John 47, 47n.
- Rotiroti, Giovanni 50n., 62
- Ryabchuk, Mykola 65n., 85
- Saar, Heino 11, 17n., 22
- Sacchi, Duccio 87n., 101n., 103
- Sacor, H.F. 90n., 91, 91n., 92n., 93n., 94n., 97, 103
- Sade, Donatien-Alphonse-François de 13, 55
- Sahagún, Bernardino de 94n., 103
- Said, E.W. 128, 128n., 129
- Salvagno, Silvia 98n., 103
- Sarré, J.-L. 12n., 23
- Sarvig, Ole 11
- Šaryj, Andrej 70n., 85
- Schachter, Allison 106n., 107n., 116
- Scharf Gold, Nili 109, 110n., 113, 113n., 116
- Schiller, Friedrich 107
- Schulte, Jörg 108n., 112n., 116
- Sebastian, Mihail 132, 135
- Seifert, Jaroslav 17n.
- Serbanne, Claude 10-15, 15n., 16, 16n., 17-18, 18n., 19, 19n., 20-21, 20n.-21n., 22-24
- Șerbu, Ieronim 132
- Serra, Alessandro 84
- Ševčenko, Taras 80, 85
- Shaked, Gershon 106n., 117
- Shlonsky, Avraham 106n., 107, 108
- Shusterman, Richard 52, 52n., 63
- Sijie, Dai 36
- Sirato, Charles 17n.
- Smyth, J.H. 17n.
- Spandri, Elena 128-129, 129n.
- Spengler, Oswald 50, 57
- Ștefănescu, Alex 26-27, 27n.
- Stevenson, R.L. 119n., 120-123, 121n., 126-129, 142
- Stoker, Braham 120, 129
- Strada Janovič, Clara 37
- Streinu, Vladimir 132n., 138
- Studdert-Kennedy, Michael 41n.
- Suceavă, Bogdan 26
- Takigouchi, Shūzō 17n.
- Tallerman, Maggie 43, 43n., 48
- Taylor, Simon Watson 17n.
- Teodorescu, Virgil 11, 17n.
- Terra, Stefano 17n.
- Ther, Philipp 65n., 66n., 84
- Thom, René 40n., 48
- Ticotsky, Giddon 109n., 117
- Tikal, Václav 17n.
- Tolstoj, Lev 80, 85, 106, 106n., 107

150 Storia, identità e canoni letterari

- Tortel, Jean 12-14
Töttössy, Beatrice 20n.
Trebst, Stefan 69n., 85
Țurcanu, Radu 50n., 62
Tythacott, Louise 21n., 24
- Valentino, Caterina 83n., 85
Van Akkeren, Ruud 92, 92n.-93n.,
100n., 104
Varo, Remedios 15
Vasile, Cătălina 55n., 62
Veteranyi, Aglaja 26
Vilain, Robert 16n., 23
Vinea, Ion 132
Voronca, Ilarie 10
Vulcănescu, Mircea 59
- Weir, David 53, 53n., 63
Wells, H.G. 120, 129
Wergifosse, Jacques 17n.
Whistler, James 29-31, 33
Wilde, Oscar 30, 53, 120, 129
Wray, Alison 43, 43n., 48
- Yamanaka, Tirou 17n.
Yardi, Dov 107n., 117
Yeglin, Ofra 108n., 117
Yehuda Amichai 109
Yildiz, Yasemin 109n., 117
- Zaharchenko, Tanya 68n.-69n., 86
Zaharia, Constantin 49n., 62
Ziz, Bartolo 90-91

STRUMENTI
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

1. Brunetto Chiarelli, Renzo Bigazzi, Luca Sineo (a cura di), *Alia: Antropologia di una comunità dell'entroterra siciliano*
2. Vincenzo Cavaliere, Dario Rosini, *Da amministratore a manager. Il dirigente pubblico nella gestione del personale: esperienze a confronto*
3. Carlo Biagini, *Information technology ed automazione del progetto*
4. Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), Paolo Mantegazza. *Medico, antropologo, viaggiatore*
5. Luca Solari, *Topics in Fluvial and Lagoon Morphodynamics*
6. Salvatore Cesario, Chiara Fredianelli, Alessandro Remorini, *Un pacchetto evidence based di tecniche cognitivo-comportamentali sui generis*
7. Marco Masseti, *Uomini e (non solo) topi. Gli animali domestici e la fauna antropocora*
8. Simone Margherini (a cura di), *BIL Bibliografia Informatizzata Leopardiana 1815-1999: manuale d'uso ver. 1.0*
9. Paolo Puma, *Disegno dell'architettura. Appunti per la didattica*
10. Antonio Calvani (a cura di), *Innovazione tecnologica e cambiamento dell'università. Verso l'università virtuale*
11. Leonardo Casini, Enrico Marone, Silvio Menghini, *La riforma della Politica Agricola Comunitaria e la filiera olivicola-olearia italiana*
12. Salvatore Cesario, *L'ultima a dover morire è la speranza. Tentativi di narrativa autobiografica e di "autobiografia assistita"*
13. Alessandro Bertirotti, *L'uomo, il suono e la musica*
14. Maria Antonietta Rovida, *Palazzi senesi tra '600 e '700. Modelli abitativi e architettura tra tradizione e innovazione*
15. Simone Guercini, Roberto Piovan, *Schemi di negoziato e tecniche di comunicazione per il tessile e abbigliamento*
16. Antonio Calvani, *Technological innovation and change in the university. Moving towards the Virtual University*
17. Paolo Emilio Pecorella, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2000. Relazione preliminare*
18. Marta Chevanne, *Appunti di Patologia Generale. Corso di laurea in Tecniche di Radiologia Medica per Immagini e Radioterapia*
19. Paolo Ventura, *Città e stazione ferroviaria*
20. Nicola Spinosi, *Critica sociale e individuazione*
21. Roberto Ventura (a cura di), *Dalla misurazione dei servizi alla customer satisfaction*
22. Dimitra Babalis (a cura di), *Ecological Design for an Effective Urban Regeneration*
23. Massimo Papini, Debora Tringali (a cura di), *Il pupazzo di garza. L'esperienza della malattia potenzialmente mortale nei bambini e negli adolescenti*
24. Manlio Marchetta, *La progettazione della città portuale. Sperimentazioni didattiche per una nuova Livorno*
25. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Note su progetto e metropoli*
26. Leonardo Casini, Enrico Marone, Silvio Menghini, *OCM seminativi: tendenze evolutive e assetto territoriale*
27. Pecorella Paolo Emilio, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2001. Relazione preliminare*
28. Nicola Spinosi, *Wir Kinder. La questione del potere nelle relazioni adulti/bambini*
29. Stefano Cordero di Montezemolo, *I profili finanziari delle società vinicole*
30. Luca Bagnoli, Maurizio Catalano, *Il bilancio sociale degli enti non profit: esperienze toscane*
31. Elena Rotelli, *Il capitolo della cattedrale di Firenze dalle origini al XV secolo*
32. Leonardo Trisciuzzi, Barbara Sandrucci, Tamara Zappaterra, *Il recupero del sé attraverso l'autobiografia*
33. Nicola Spinosi, *Invito alla psicologia sociale*
34. Raffaele Moschillo, *Laboratorio di disegno. Esercitazioni guidate al disegno di arredo*
35. Niccolò Bellanca, *Le emergenze umanitarie complesse. Un'introduzione*
36. Giovanni Allegretti, *Porto Alegre una biografia territoriale. Ricercando la qualità urbana a partire dal patrimonio sociale*
37. Riccardo Passeri, Leonardo Quagliotti, Christian Simoni, *Procedure concorsuali e governo dell'impresa artigiana in Toscana*

38. Nicola Spinosi, *Un soffitto viola. Psicoterapia, formazione, autobiografia*
39. Tommaso Urso, *Una biblioteca in divenire. La biblioteca della Facoltà di Lettere dalla penna all'elaboratore. Seconda edizione rivista e accresciuta*
40. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2002. Relazione preliminare*
41. Antonio Pellicanò, *Da Galileo Galilei a Cosimo Noferi: verso una nuova scienza. Un inedito trattato galileiano di architettura nella Firenze del 1650*
42. Aldo Burrelli (a cura di), *Il marketing della moda. Temi emergenti nel tessile-abbigliamento*
43. Curzio Cipriani, *Appunti di museologia naturalistica*
44. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Incipit. Esercizi di composizione architettonica*
45. Roberta Gentile, Stefano Mancuso, Silvia Martelli, Simona Rizzitelli, *Il Giardino di Villa Corsini a Mezzomonte. Descrizione dello stato di fatto e proposta di restauro conservativo*
46. Arnaldo Nesti, Alba Scarpellini (a cura di), *Mondo democristiano, mondo cattolico nel secondo Novecento italiano*
47. Stefano Alessandri, *Sintesi e discussioni su temi di chimica generale*
48. Gianni Galeota (a cura di), *Traslocare, riaggregare, rifondare. Il caso della Biblioteca di Scienze Sociali dell'Università di Firenze*
49. Gianni Cavallina, *Nuove città antichi segni. Tre esperienze didattiche*
50. Bruno Zanoni, *Tecnologia alimentare 1. La classe delle operazioni unitarie di disidratazione per la conservazione dei prodotti alimentari*
51. Gianfranco Martiello, *La tutela penale del capitale sociale nelle società per azioni*
52. Salvatore Cingari (a cura di), *Cultura democratica e istituzioni rappresentative. Due esempi a confronto: Italia e Romania*
53. Laura Leonardi (a cura di), *Il distretto delle donne*
54. Cristina Delogu (a cura di), *Tecnologia per il web learning. Realtà e scenari*
55. Luca Bagnoli (a cura di), *La lettura dei bilanci delle Organizzazioni di Volontariato toscane nel biennio 2004-2005*
56. Lorenzo Grifone Baglioni (a cura di), *Una generazione che cambia. Civismo, solidarietà e nuove incertezze dei giovani della provincia di Firenze*
57. Monica Bolognesi, Laura Donati, Gabriella Granatiero, *Acque e territorio. Progetti e regole per la qualità dell'abitare*
58. Carlo Natali, Daniela Poli (a cura di), *Città e territori da vivere oggi e domani. Il contributo scientifico delle tesi di laurea*
59. Riccardo Passeri, *Valutazioni imprenditoriali per la successione nell'impresa familiare*
60. Brunetto Chiarelli, Alberto Simonetta, *Storia dei musei naturalistici fiorentini*
61. Gianfranco Bettin Lattes, Marco Bontempi (a cura di), *Generazione Erasmus? L'identità europea tra vissuto e istituzioni*
62. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri / Kahat. La campagna del 2003*
63. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Il cervello delle passioni. Dieci tesi di Adolfo Natalini*
64. Saverio Pisaniello, *Esistenza minima. Stanze, spazi della mente, reliquiario*
65. Maria Antonietta Rovida (a cura di), *Fonti per la storia dell'architettura, della città, del territorio*
66. Ornella De Zordo, *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*
67. Chiara Favilli, Maria Paola Monaco, *Materiali per lo studio del diritto antidiscriminatorio*
68. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri / Kahat. La campagna del 2004*
69. Emanuela Caldognetto Magno, Federica Cavicchio, *Aspetti emotivi e relazionali nell'e-learning*
70. Marco Massetti, *Uomini e (non solo) topi (2ª edizione)*
71. Giovanni Nerli, Marco Pierini, *Costruzione di macchine*
72. Lorenzo Viviani, *L'Europa dei partiti. Per una sociologia dei partiti politici nel processo di integrazione europea*
73. Teresa Crespellani, *Terremoto e ricerca. Un percorso scientifico condiviso per la caratterizzazione del comportamento sismico di alcuni depositi italiani*
74. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Cava. Architettura in "ars marmoris"*
75. Ernesto Tavoletti, *Higher Education and Local Economic Development*

76. Carmelo Calabrò, *Liberalismo, democrazia, socialismo. L'itinerario di Carlo Rosselli (1917-1930)*
77. Luca Bagnoli, Massimo Cini (a cura di), *La cooperazione sociale nell'area metropolitana fiorentina. Una lettura dei bilanci d'esercizio delle cooperative sociali di Firenze, Pistoia e Prato nel quadriennio 2004-2007*
78. Lamberto Ippolito, *La villa del Novecento*
79. Cosimo Di Bari, *A passo di critica. Il modello di Media Education nell'opera di Umberto Eco*
80. Leonardo Chiesi (a cura di), *Identità sociale e territorio. Il Montalbano*
81. Piero Degl'Innocenti, *Cinquant'anni, cento chiese. L'edilizia di culto nelle diocesi di Firenze, Prato e Fiesole (1946-2000)*
82. Giancarlo Paba, Anna Lisa Pecoriello, Camilla Perrone, Francesca Rispoli, *Partecipazione in Toscana: interpretazioni e racconti*
83. Alberto Magnaghi, Sara Giacomozzi (a cura di), *Un fiume per il territorio. Indirizzi progettuali per il parco fluviale del Valdarno empoiese*
84. Dino Costantini (a cura di), *Multiculturalismo alla francese?*
85. Alessandro Viviani (a cura di), *Firms and System Competitiveness in Italy*
86. Paolo Fabiani, *The Philosophy of the Imagination in Vico and Malebranche*
87. Carmelo Calabrò, *Liberalismo, democrazia, socialismo. L'itinerario di Carlo Rosselli*
88. David Fanfani (a cura di), *Pianificare tra città e campagna. Scenari, attori e progetti di nuova ruralità per il territorio di Prato*
89. Massimo Papini (a cura di), *L'ultima cura. I vissuti degli operatori in due reparti di oncologia pediatrica*
90. Raffaella Cerica, *Cultura Organizzativa e Performance economico-finanziarie*
91. Alessandra Lorini, Duccio Basosi (a cura di), *Cuba in the World, the World in Cuba*
92. Marco Goldoni, *La dottrina costituzionale di Sieyès*
93. Francesca Di Donato, *La scienza e la rete. L'uso pubblico della ragione nell'età del Web*
94. Serena Vicari Haddock, Marianna D'Ovidio, *Brand-building: the creative city. A critical look at current concepts and practices*
95. Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*
96. Massimo Moneglia, Alessandro Panunzi (edited by), *Bootstrapping Information from Corpora in a Cross-Linguistic Perspective*
97. Alessandro Panunzi, *La variazione semantica del verbo essere nell'Italiano parlato*
98. Matteo Gerlini, *Sansone e la Guerra fredda. La capacità nucleare israeliana fra le due superpotenze (1953-1963)*
99. Luca Raffini, *La democrazia in mutamento: dallo Stato-nazione all'Europa*
100. Gianfranco Bandini (a cura di), *noiloro. Storia e attualità della relazione educativa fra adulti e bambini*
101. Anna Taglioli, *Il mondo degli altri. Territori e orizzonti sociologici del cosmopolitismo*
102. Gianni Angelucci, Luisa Vierucci (a cura di), *Il diritto internazionale umanitario e la guerra aerea. Scritti scelti*
103. Giulia Mascagni, *Salute e disuguaglianze in Europa*
104. Elisabetta Cioni, Alberto Marinelli (a cura di), *Le reti della comunicazione politica. Tra televisioni e social network*
105. Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), *Paolo Mantegazza e l'Evoluzionismo in Italia*
106. Andrea Simoncini (a cura di), *La semplificazione in Toscana. La legge n. 40 del 2009*
107. Claudio Borri, Claudio Mannini (edited by), *Aeroelastic phenomena and pedestrian-structure dynamic interaction on non-conventional bridges and footbridges*
108. Emiliano Scampoli, *Firenze, archeologia di una città (secoli I a.C. – XIII d.C.)*
109. Emanuela Cresti, Iørn Korzen (a cura di), *Language, Cognition and Identity. Extensions of the endocentric/exocentric language typology*
110. Alberto Parola, Maria Ranieri, *Media Education in Action. A Research Study in Six European Countries*
111. Lorenzo Grifone Baglioni (a cura di), *Scegliere di partecipare. L'impegno dei giovani della provincia di Firenze nelle arene deliberative e nei partiti*
112. Alfonso Lagi, Ranuccio Nuti, Stefano Taddei, *Raccontaci l'ipertensione. Indagine a distanza in Toscana*

113. Lorenzo De Sio, *I partiti cambiano, i valori restano? Una ricerca quantitativa e qualitativa sulla cultura politica in Toscana*
114. Anna Romiti, *Coreografie di stakeholders nel management del turismo sportivo*
115. Guidi Vannini (a cura di), *Archeologia Pubblica in Toscana: un progetto e una proposta*
116. Lucia Varra (a cura di), *Le case per ferie: valori, funzioni e processi per un servizio differenziato e di qualità*
117. Gianfranco Bandini (a cura di), *Manuali, sussidi e didattica della geografia. Una prospettiva storica*
118. Anna Margherita Jasink, Grazia Tucci e Luca Bombardieri (a cura di), *MU-SINT. Le Collezioni archeologiche egee e cipriote in Toscana. Ricerche ed esperienze di museologia interattiva*
119. Ilaria Caloi, *Modernità Minoica. L'Arte Egea e l'Art Nouveau: il Caso di Mariano Fortuny y Madrazo*
120. Heliana Mello, Alessandro Panunzi, Tommaso Raso (edited by), *Pragmatics and Prosody. Illocution, Modality, Attitude, Information Patterning and Speech Annotation*
121. Luciana Lazzaretto, *Cluster creativi per i beni culturali. L'esperienza toscana delle tecnologie per la conservazione e la valorizzazione*
122. Maurizio De Vita (a cura di / edited by), *Città storica e sostenibilità / Historic Cities and Sustainability*
123. Eleonora Berti, *Itinerari culturali del consiglio d'Europa tra ricerca di identità e progetto di paesaggio*
124. Stefano Di Blasi (a cura di), *La ricerca applicata ai vini di qualità*
125. Lorenzo Cini, *Società civile e democrazia radicale*
126. Francesco Ciampi, *La consulenza direzionale: interpretazione scientifica in chiave cognitiva*
127. Lucia Varra (a cura di), *Dal dato diffuso alla conoscenza condivisa. Competitività e sostenibilità di Abetone nel progetto dell'Osservatorio Turistico di Destinazione*
128. Riccardo Roni, *Il lavoro della ragione. Dimensioni del soggetto nella Fenomenologia dello spirito di Hegel*
129. Vanna Boffo (edited by), *A Glance at Work. Educational Perspectives*
130. Raffaele Donvito, *L'innovazione nei servizi: i percorsi di innovazione nel retailing basati sul vertical branding*
131. Dino Costantini, *La democrazia dei moderni. Storia di una crisi*
132. Thomas Casadei, *I diritti sociali. Un percorso filosofico-giuridico*
133. Maurizio De Vita, *Verso il restauro. Temi, tesi, progetti per la conservazione*
134. Laura Leonardi, *La società europea in costruzione. Sfide e tendenze nella sociologia contemporanea*
135. Antonio Capestro, *Oggi la città. Riflessione sui fenomeni di trasformazione urbana*
136. Antonio Capestro, *Progettando città. Riflessioni sul metodo della Progettazione Urbana*
137. Filippo Bussotti, Mohamed Hazem Kalaji, Rosanna Desotgiu, Martina Pollastrini, Tadeusz Łoboda, Karolina Bosa, *Misurare la vitalità delle piante per mezzo della fluorescenza della clorofilla*
138. Francesco Dini, *Differenziali geografici di sviluppo. Una ricostruzione*
139. Maria Antonietta Esposito, *Poggio al vento la prima casa solare in Toscana - Windy hill the first solar house in Tuscany*
140. Maria Ranieri (a cura di), *Risorse educative aperte e sperimentazione didattica. Le proposte del progetto Innovascuola-AMELIS per la condivisione di risorse e lo sviluppo professionale dei docenti*
141. Andrea Runfola, *Apprendimento e reti nei processi di internazionalizzazione del retail. Il caso del tessile-abbigliamento*
142. Vanna Boffo, Sabina Falconi, Tamara Zappaterra (a cura di), *Per una formazione al lavoro. Le sfide della disabilità adulta*
143. Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Welllitteratur. Ungheria*
144. Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Percorsi di ricerca*
145. Enzo Catarsi (a cura di), *The Very Hungry Caterpillar in Tuscany*
146. Daria Sarti, *La gestione delle risorse umane nelle imprese della distribuzione commerciale*
147. Raffaele De Gaudio, Iacopo Lanini, *Vivere e morire in Terapia Intensiva. Quotidianità in Bioetica e Medicina Palliativa*

148. Elisabete Figueiredo, Antonio Raschi (a cura di), *Fertile Links? Connections between tourism activities, socioeconomic contexts and local development in European rural areas*
149. Gioacchino Amato, *L'informazione finanziaria price-sensitive*
150. Nicoletta Setola, *Percorsi, flussi e persone nella progettazione ospedaliera. L'analisi configurazionale, teoria e applicazione*
151. Laura Solito e Letizia Materassi, *DIVERSE eppur VICINE. Associazioni e imprese per la responsabilità sociale*
152. Ioana Both, Ayşe Saraçgil e Angela Tarantino, *Storia, identità e canoni letterari*
153. Barbara Montecchi, *Luoghi per lavorare, pregare, morire. Edifici e maestranze edili negli interessi delle élites micenee*
154. Carlo Orefice, *Relazioni pedagogiche. Materiali di ricerca e formazione*
155. Riccardo Roni (a cura di), *Le competenze del politico. Persone, ricerca, lavoro, comunicazione*
156. Barbara Sibilio (a cura di), *Linee guida per l'utilizzo della Piattaforma Tecnologica PO.MA. Museo*
157. Fortunato Sorrentino, Maria Chiara Pettenati, *Orizzonti di Conoscenza. Strumenti digitali, metodi e prospettive per l'uomo del terzo millenni*
158. Lucia Felici (a cura di), *Alterità. Esperienze e percorsi nell'Europa moderna*
159. Edoardo Gerlini, *The Heian Court Poetry as World Literature. From the Point of View of Early Italian Poetry*
160. Marco Carini, Andrea Minervini, Giuseppe Morgia, Sergio Serni, Augusto Zaninelli, *Progetto Clic-URO. Clinical Cases in Urology*
161. Sonia Lucarelli (a cura di), *Gender and the European Union*
162. Michela Ceccorulli, *Framing irregular immigration in security terms. The case of Libya*
163. Andrea Bellini, *Il puzzle dei ceti medi*
164. Ambra Collino, Mario Biggeri, Lorenzo Murgia (a cura di), *Processi industriali e parti sociali. Una riflessione sulle imprese italiane in Cina (Jiangsu) e sulle imprese cinesi in Italia (Prato)*
165. Anna Margherita Jasink, Luca Bombardieri (a cura di), *AKROTHINIA. Contributi di giovani ricercatori italiani agli studi egei e ciprioti*
166. Pasquale Perrone Filardi, Stefano Urbinati, Augusto Zaninelli, *Progetto ABC. Achieved Best Cholesterol*
167. Salvatore Califano, *Storia dell'alchimia*
168. Andrea Arrighetti, *L'archeosismologia in architettura*
169. Lorenza Garrino (a cura di), *Strumenti per una medicina del nostro tempo. Medicina narrativa, Metodologia Pedagogia dei Genitori e International Classification of Functioning (ICF)*
170. Ioana Both, Ayşe Saraçgil e Angela Tarantino, *Innesti e ibridazione tra spazi culturali*