

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

- 51 -

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA, PSICOLOGIA
Università degli Studi di Firenze

Coordinamento editoriale

Gianfranco Bandini, Andrea Guazzini, Emiliano Macinaï
Ilaria Moschini, Donatella Pallotti, Beatrice Töttössy

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Collana Open Access fondata nel 2004
dal Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Firenze

Direttore

Beatrice Töttössy

Comitato scientifico internazionale

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

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), John Denton, Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Ingrid Hennemann, 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), Michela Landi, Murathan Mungan (scrittore), Stefania Pavan, Peter Por (CNRS Parigi), Gaetano Prampolini, Paola Pugliatti, Miguel Rojas Mix (Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europaea), Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlík, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Maria Vittoria Tonietti, Letizia Vezzosi, Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yılmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Le proposte di pubblicazione vanno trasmesse all'indirizzo <laboa@lils.uni.fi.it>.

Laboratorio editoriale Open Access

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)
Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia
Sede di via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

Contatti

E-mail: <laboa@lils.uni.fi.it>

Telefono: +39.333.5897725 (direttore), +39.055.2756664 (caporedattore)

“GRANITO E ARCOBALENO”
FORME E MODI DELLA SCRITTURA
AUTO/BIOGRAFICA

a cura di

Arianna Antonielli e Donatella Pallotti

con i contributi di

S. Ballestracci, L. Baratta, N. Binazzi,
M. Ciaravolo, I. D’Agostino, L.C. Fiorella,
T. Megale, I. Melani, A. Melis, V. Pedone, C. Pieralli,
P. Pugliatti, A. Saraçgil, L. Vezzosi

con una postfazione di

Enrico Frattaroli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2019

“Granito e arcobaleno”. Forme e modi della scrittura auto/biografica / a cura di Arianna Antonielli, Donatella Pallotti ; con i contributi di S. Ballestracci, L. Baratta, N. Binazzi, M. Ciaravolo, I. D’Agostino, L.C. Fiorella, T. Megale, I. Melani, A. Melis, V. Pedone, C. Pieralli, P. Pugliatti, A. Saraçgil, L. Vezzosi, con una postfazione di Enrico Frattaroli. – Firenze : Firenze University Press, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 51)

<https://www.fupress.com/isbn/9788864539768>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 978-88-6453-976-8 (online PDF)

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia 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 (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lils.unifi.it>) 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 A. Antonielli (caporedattore), F. Salvadori (assistente redattore), E. Calabrese, G. Carelli, T. Corna, R. Reale, F. Stefani (tirocinanti).

Si ringraziano Massimo Bartolozzi per aver autorizzato la riproduzione dell’immagine tratta dal diario del padre Elio; Enrico Frattaroli per le immagini che colgono momenti delle sue opere teatrali e visive; Fulvio de Innocentiis e il Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo - Polo Museale della Campania per le immagini 1, 2, 3 (Collezione de Innocentiis) e 4 (Polo Museale della Campania). Un particolare ringraziamento va a Pelham Gore e Michael Masci-Gore per avere autorizzato l’inclusione del racconto di Michela Masci.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti a 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 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 (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

M. Garzaniti (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, A. Dolfi, R. Ferrise, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli.

🔗 L’edizione digitale on-line del volume è pubblicata ad accesso aperto su www.fupress.com ed è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). La licenza permette di condividere l’opera con qualsiasi mezzo e formato, a condizione che ne sia menzionata la paternità in modo adeguato, non sia modificata né utilizzata per scopi commerciali e sia fornito un link alla licenza.

© 2019 Firenze University Press

Pubblicato da Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

INDICE

RINGRAZIAMENTI IX

PRELUDIO AUTO/BIOGRAFICO XI
Arianna Antonielli, Donatella Pallotti

TRACCE TEORICHE

SCRIVERE LA VITA TRA STORIA E FICTION

PLURALE/SINGOLARE. STORIA, MICROSTORIA, BIOGRAFIA 5
Paola Pugliatti

PERCORSI E TRAIETTORIE

MEMORIA COLLETTIVA, IDENTITÀ CULTURALE E COSTRUZIONE DEL SÉ

“IE ME SUIS LE PREMIER EFFORCÉ DE ROMPRE LA GLACE”.
GABRIEL NAUDÉ E LA SCRITTURA DI SÉ TRA ORDINE LIBRARIO E
CRISI POLITICA 33
Igor Melani

FORMAZIONE INDIVIDUALE E MEMORIA COLLETTIVA NEI ROMANZI
AUTOBIOGRAFICI DI EYVIND JOHNSON E HARRY MARTINSON 63
Massimo Ciaravolo

AUTOBIOGRAFIA E LE FIGLIE DELLA NAZIONE 97
Ayşe Saraçgil

UNA VITA ESEMPLARE. DIMENSIONE PUBBLICA E PRIVATA
NEGLI SCRITTI AUTOBIOGRAFICI DI HU LANBO 115
Valentina Pedone

TRAUMA DEL PASSATO

SCRIVERE PER SOPRAVVIVERE 137
Neri Binazzi

IL DIARIO DELL'ASSEDIO DI OL'GA BERGGOL'C (1941-1944).
POSSIBILITÀ ERMENEUTICHE TRA EGO-DOCUMENT,
TESTIMONIANZA LETTERARIA E FONTE STORICA 159
Claudia Pieralli

VITE ESEMPLARI

SAINT ERKENWALD. BIOGRAFIA, AGIOGRAFIA O PAMPHLET? 183
Letizia Vezzosi

LA FINZIONE DELLA VITA, LA REALTÀ DEL MITO
UNA LETTURA DELLA *LIFE OF LORENZO DE' MEDICI* (1795)
DI WILLIAM ROSCOE 207
Luca Baratta

L'AUTOFINZIONE DELLE CELEBRITÀ LETTERARIE. PHILIP
ROTH, J.M. COETZEE, BRET EASTON ELLIS 241
Lucia Claudia Fiorella

PERFORMANCE DELL'IDENTITÀ

SENZA MASCHERA APPARENTE. INTORNO ALL'AUTOBIOGRAFIA
DI ANTONIO PETITO, IN ARTE PULCINELLA 259
Teresa Megale

"APPUNTI DA UN SOGNO". TRA NARRAZIONE E MESSINSCENA
DI SÉ: UN'ESPERIENZA 277
Alessandro Melis

ESPLORAZIONI SUL LINGUAGGI

L'AUTOBIOGRAFIA COME STRUMENTO DI RICERCA
IN LINGUISTICA 319
Irene D'Agostino

IL CONNETTIVO ABER IN *TRAUMNOVELLE* DI ARTHUR SCHNITZLER,
UNA NOVELLA TRA VITA E REALTÀ ALTRA 341
Sabrina Ballestracci

DELL'ARTE E DELLA VITA

UN (AUTO)RITRATTO D'ARTISTA

ARS TUA VITA MEA. OPERE CHE RISCRIVONO LA VITA <i>Enrico Frattaroli</i>	363
AUTORI	387
INDICE DEI NOMI	391

RINGRAZIAMENTI

La pubblicazione non sarebbe stata possibile senza la disponibilità del Direttore di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna (BSFM) e del Laboratorio editoriale Open Access, Beatrice Töttösy, ad accogliere il volume nella Collana BSFM, e del Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia dell'Università di Firenze a sostenerne i costi.

Si ringraziano Fulvio de Innocentiis e il Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo - Polo Museale della Campania per la riproduzione delle immagini 1, 2, 3 (Collezione de Innocentiis) e 4 (Polo Museale della Campania) contenute nello studio di Teresa Megale.

Si ringraziano, inoltre, Massimo Bartolozzi per avere acconsentito alla inclusione, nel saggio di Neri Binazzi, dell'immagine tratta dal diario del padre Elio; Enrico Frattaroli per le immagini che colgono momenti delle sue opere teatrali e visive.

Ai redattori e tirocinanti del Laboratorio editoriale Open Access del Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia va il nostro grazie per l'impegno profuso e la generosa collaborazione redazionale. Siamo affettuosamente grate a John Denton per la preziosa consulenza linguistica.

Rivolgiamo un ringraziamento particolare a Pelham Gore e a Michael Masci-Gore per avere autorizzato l'inclusione all'interno di questo volume del racconto di Michela.

PRELUDIO AUTO/BIOGRAFICO*

Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze (<arianna.antonielli@unifi.it>)

Donatella Pallotti

Università degli Studi di Firenze (<donatella.pallotti@unifi.it>)

The present tense of the verb *to be* refers only to the present; but nevertheless, with the first person singular in front of it, it absorbs the past which is inseparable from the pronoun. *I am* includes all that has made me so. It is more than a statement of immediate fact: it is already an explanation, a justification, a demand – it is already autobiographical. (Berger 1991, 46-47)

1. *La biografia del libro*

Gli oggetti hanno una loro “biografia”, un “singolare percorso di vita” che aiuta a capire il contesto in cui hanno preso forma e sono inseriti. Nelle riflessioni di alcuni antropologi, tra cui Mary Douglas, Colin Campbell, Daniel Miller, Igor Kopytoff, e di altri studiosi che si sono formati sugli studi di Jean Baudrillard, “gli oggetti agiscono come soggetti capaci di contribuire alla produzione della realtà. Sono, cioè, in grado di modificare con la loro presenza lo stesso sistema di interazioni umane” (Arnesano 2005, 127).

Il presente volume, proprio in quanto “oggetto”, anche se immateriale, nella sua forma digitale, ha una storia da raccontare, una storia che si intreccia con la vita delle persone che, intorno ad esso, si sono raccolte e, con esso, hanno interagito.

La scintilla iniziale è scaturita all’interno di un piccolo gruppo di studiose e di studiosi che ha dato vita a una riflessione su un tema d’interesse comune e con il fine pragmatico di proporre un programma di lezioni per il corso di dottorato in Lingue, Letterature e Culture Comparete dell’Università di Firenze. Quel primo spunto si è trasformato in un progetto articolato che ha trovato un’occasione di confronto durante due giornate di

* Questa premessa è il frutto della collaborazione tra le autrici, che l’hanno discussa e condivisa in ogni sua parte. Si deve comunque a Donatella Pallotti la stesura dei paragrafi 1, 2, 3, 5; ad Arianna Antonielli la stesura dei paragrafi 4, 4.1, 4.2, 4.3.

studio, “Forme ed espressioni della biografia e dell’autobiografia tra cultura popolare e cultura d’élite” (Firenze, 24-25 gennaio 2017), caratterizzate da un vivace scambio interdisciplinare nel campo delle scienze umane e sociali. Alcuni degli interventi, ampliati e approfonditi, talora totalmente modificati, sono confluiti in questo volume; altri si sono aggiunti a estendere il perimetro e abbracciare altri ambiti culturali e linguistici. La gestazione ha coinvolto molte persone, alcune sono entrate nel gruppo di ricerca, alcune ne sono uscite, ma tutte, in modi diversi, hanno contribuito a dare alla luce la raccolta.

La sua storia si iscrive dunque, sin dall’inizio, in una dimensione intersoggettiva, relazionale e plurale. Abbiamo voluto rispettare questa qualità e, nella nostra idea, il volume si configura come uno spazio dialogico, inclusivo e collaborativo, all’interno del quale l’esperienza creativa individuale si confronta e si carica di ulteriori valenze semantiche. Inserita in un sistema di significati e in una rete di relazioni, che essa stessa ha concorso a stabilire, quell’esperienza si trasforma e si apre.

Gli studi qui presentati, che ci parlano di percorsi di vita e che coinvolgono anche la vita di chi li ha scritti, sono disposti e posizionati affinché riecheggino e si accordino per comporre la raccolta polifonica che li contiene e li supera (significativamente “ricordare” e “accordare” possiedono la stessa radice etimologica); raggruppati in un ordine deliberato, i singoli contributi hanno costruito il “libro”. Un’architettura la cui responsabilità, anche autoriale, va attribuita alle curatrici che, in prima persona, ne hanno progettato gli spazi. Altre persone, altre esperienze.

Congeniale al lavoro auto/biografico, la costruzione di questo libro ha richiesto un esercizio di “sutura” dei singoli pezzi, che, in un presente diverso rispetto a quello dei saggi, ha fatto affiorare connessioni e illuminato concordanze e nessi, talora inattesi. Le curatrici hanno intrecciato e annodato i fili per comporre una tela da cui possa emergere un disegno più grande ed elaborato¹.

I saggi sono stati raggruppati “dialogicamente”, avvicinando testi che affrontano questioni affini, al di là dei contesti culturali, del tempo e dello spazio, ma anche della tipologia letteraria in cui essi s’inseriscono. Da luoghi e ambiti diversi, questi testi entrano in contatto, tra loro e con noi; si raccontano e ci parlano di culture, società, comunità immaginate e immaginarie, e delle vite di coloro che le abitano². Lungi dal volere “addomesti-

¹ Il termine, “sutura” è mutuato da Duccio Demetrio che lo impiega per descrivere il lavoro del soggetto sul materiale autobiografico, quando, mosso dal “desiderio di raccontar[s]i” (1995, 21), cerca, attraverso la scrittura, di “contare, allineare, disporre, in un desiderio d’ordine le membra sparse della propria esistenza trascorsa e frantumata” (Demetrio 1995, 33). Tutto il secondo capitolo dello studio di Demetrio è dedicato “all’intima tregua dell’io tessitore” (21-41).

² Per il concetto di “comunità immaginate”, d’obbligo è il riferimento ad Anderson (1991, edizione riveduta e ampliata).

care” o “unificare” le prospettive, l’intento è, al contrario, quello di “mettere in relazione”, e a confronto, per illuminare la complessità della discussione sulla scrittura, sull’identità e sull’esperienza auto/biografiche³.

Si tratta dunque di un lavoro programmaticamente orientato verso l’eteroglossia e l’intercultura, aperto a metodologie, pratiche disciplinari e approcci critici diversi, e accoglie posizioni retoriche e ideologiche plurivoche e variegata. Da questo punto di vista, abbiamo privilegiato il termine “auto/biografia” per abbracciare e comprendere tutte le forme possibili e diversificate di scrittura della vita⁴, propria e altrui, come anche i nessi ontologici ed epistemologici esistenti tra tutte queste forme (cfr. Stanley 1992, 3, *passim*)⁵. Questa scelta parla anche della nostra presa di distanza da classificazioni rigide tra i generi letterari nel tentativo di mostrare come, spes-

³ Non è possibile, in questa sede, dare conto degli innumerevoli studi, delle variegate prospettive teoriche e dell’ampio ventaglio di tendenze critiche che, soprattutto negli ultimi decenni, hanno arricchito la letteratura sull’auto/biografia. Per farsi un’idea dell’estensione del campo di studi e degli ambiti disciplinari coinvolti, si rimanda alla bibliografia dettagliata presentata nei singoli saggi contenuti in questo volume.

⁴ L’espressione “scrittura della vita” è una traduzione, a nostro avviso poco efficace, di *life writing*. Quest’ultimo termine, insieme all’analogo *life narrative*, è entrato nel lessico anglo-americano degli studi sull’auto/biografia all’inizio del nuovo millennio, dopo l’impiego, negli anni novanta del secolo scorso, di espressioni quali *autobiographical acts and practices*. Nella letteratura critica anglo-americana *life writing* è un iperonimo che comprende “the heterogeneous genres, modes, and media of autobiographically-inflected storytelling and self-presentation” (Smith, Watson 2016, xxi). Occorre precisare, tuttavia, che, nella traduzione all’interno delle differenti realtà storico-culturali e linguistiche, il termine assume connotazioni assai diverse. A questo proposito, significativa è la nota che Philippe Lejeune inserisce in un suo breve saggio del 2015 dove mette in luce la problematicità del termine “autobiografia” così come viene usato in Francia e in Italia: “The problem is that in France or Italy, the umbrella term used is at the same time the name of one of the genres covered by the umbrella, whereas in English there is no such confusion, ‘life-writing’ not being used for any particular genre. In French, we have also tried to find a really general term, but it never succeeded: we tried ‘récit de vie’ or ‘histoire de vie’, but are letters and diaries really ‘récit’ or ‘histoire’? We tried ‘écriture de soi’, but testimonies are not always centered on the self. So we keep ‘autobiography’ as an umbrella term, which is a pity, as so far the word often has a negative connotation in French” (Lejeune 2015, 18). Attualmente il termine *life writing* appare troppo “limitato” per abbracciare “the ever-increasing modes of presenting, performing, imaging, and circulating a ‘life’ in the multimedia of graphic memoir, performance art, visual art, and online platforms” (ivi, xxii).

⁵ Il neologismo barrato del termine *auto/biography* fu coniato a metà degli anni ottanta del secolo scorso da Timothy Dow Adams per dare un nome alla rivista *a/b: Auto/Biography Studies*, oggi una delle più prestigiose riviste dedicate allo studio dell’auto/biografia; *a/b* è anche la rivista ufficiale di *The Autobiography Society*, fondata nel 1985. Il termine fu pensato “as a way to refer to scholarship that encompasses both autobiographies and biographies”; nelle intenzioni dei fondatori della rivista voleva connotare “interest in how lives are narrated and identities constructed without privileging self-life writing over life writing” (Chansky 2016, xxi).

so, lo stesso apparato critico e teorico possa essere impiegato in maniera proficua per indagare e confrontare le molteplici forme che la scrittura della vita può assumere. Ciò non significa che non ci siano differenze tra queste forme, ma soltanto che i confini tra esse non sono lineari ma labili e porosi, sempre provvisori, sempre attraversabili⁶.

I singoli autori, tuttavia, hanno liberamente adottato termini diversi, a loro parere più rispondenti alla descrizione dei fenomeni oggetto di approfondimento nei loro saggi. All'interno di questa raccolta, dunque, i lettori non troveranno uniformità terminologica, ma usi eterogenei che sottolineano ancora una volta come la scrittura auto/biografica non possa essere ricondotta all'interno di un genere coerente ma sia, al contrario, fruttuosamente frammentata per riflettere la varietà dei modi e degli spazi geografici e storici in cui gli individui commettono i propri atti auto/biografici.

Tutti i saggi affrontano, sebbene con sfumature diverse, talora implicitamente, questioni che attengono alle relazioni, e ai loro fragili equilibri, tra realtà e finzione; esperienza e memoria; privato e pubblico; autonomia e relazionalità⁷, verità referenziale e verità soggettiva⁸, tra il sé e l'Altro. E chiamano in causa, inoltre, concetti quali lo

⁶ In una recente intervista Sidonie Smith ritorna sulla distinzione, forse la più ovvia, tra la forma della biografia e quella dell'autobiografia. Essa risiederebbe nel fatto che l'io del biografo è in teoria posizionato "al di fuori" del mondo che vuole costruire, anche se è vero che, spesso, i ritratti biografici sono incorporati all'interno di progetti autobiografici. Tuttavia, l'obiettivo ultimo di un narratore autobiografico non è quello di comporre un ritratto "oggettivo" dell'Altro (Herbe, Novak 2019, 10). Nella stessa intervista, Julia Watson afferma, inoltre, che sia la biografia sia l'autobiografia condividono quello che Eakin chiama *referentiality* (Eakin 1985, *passim*), vale a dire, "they refer to an externally existent world, unlike fiction, where the reference is verisimilitude to a possible world" (Herbe, Novak 2019, 10).

⁷ In opposizione all'idea del soggetto autobiografico, proposta, a metà degli anni cinquanta del secolo scorso da Georges Gusdorf (1956), che riflette un io coerente, universale e "maschile", Susan Stanford Friedman conia l'espressione "relational life-writing" (1988), da cui, appunto, discende il sostantivo "relazionalità" (*relationality*). Alla luce degli studi dedicati alla scrittura auto/biografica delle donne, la studiosa prospetta un modello di individualità (*selfhood*), interdipendente e identificato con una specifica comunità (si veda anche Smith, Watson 2010, 278). Negli anni novanta, Nancy K. Miller (1994) e Paul John Eakin (1998) hanno contestato la rigida divisione della scrittura auto/biografica sulla base del genere (*gender*), sostenendo che essa non tiene conto, tra le altre cose, della complessità della formazione dell'identità e delle numerose eccezioni a questa presunta regola. Miller, Eakin e altri studiosi, tra cui, Cavarero (1997) e Smith e Watson (1998), hanno sostenuto, seppure da prospettive diverse, che tutte le auto/biografie possono essere relazionali. Il concetto di relazionalità, "implying that one's story is bound up with that of another, suggests that the boundaries of an 'I' are often shifting and permeable. Relationality invites us to think about the different kinds of textual others – historical, contingent, or significant – through which an 'I' narrates the formation or modification of self-consciousness" (Smith, Watson 2010, 86).

⁸ In un recente studio, James Phelan complica la relazione tra verità referenziale e verità soggettiva, aggiungendo una "terza opzione": "a deployment of invention in order to

spazio – sociale, culturale, geopolitico, ma anche retorico – nel quale il soggetto auto/biografico è posizionato⁹: la “materialità” del corpo, che percepisce e interiorizza le immagini, le sensazioni e le esperienze del mondo esterno¹⁰; l’agentività (*agency*) e i vincoli linguistici, discorsivi, sociali e culturali cui è sottoposta, un concetto quest’ultimo che, nelle recenti formulazioni, include una critica all’idea occidentale, illuministica e maschile dell’individuo-agente, libero, razionale, autonomo, in controllo, capace di creare o scoprire un sé coerente, stabile e unitario¹¹.

2. Dalla teoria alla vita, attraverso la scrittura

My God, how does one write a Biography?
(Woolf 1980 [1938], 226)¹²

Le scelte sottese a questo volume non sono neutre, o neutrali, ma riflettono, e vogliono riflettere, una prospettiva di parte, discussa e condivisa, ma pur sempre parziale, che orienta inevitabilmente la lettura¹³. A cominciare dal titolo: “Granito e Arcobaleno”.

L’espressione è tratta da un saggio di Virginia Woolf, “The New Biography” pubblicato sul *New York Herald Tribune* nell’ottobre del 1927¹⁴. Apparo come recensione a *Some People* di Harold Nicholson, il saggio di Woolf è una riflessione sulla biografia e un’esplorazione sulle sue possibilità. Il problema della biografia, come si presentava all’epoca, così si pone, secondo Woolf:

better convey aspects of one or both kinds of truth” (2017, 235). Riconoscere la “finzionalità” (*fictionality*) di ogni atto retorico ci permette, secondo Phelan, di distinguere tra due tipi di realtà soggettiva “one rooted in non-fictionality and the other in fictionality” (235).

⁹ Per i concetti di spazio, luogo e “location”, in relazione alla scrittura auto/biografica, concetti non semplicemente riducibili alla geografia, si rimanda a Smith e Watson (2010, 42-49).

¹⁰ Nel suo studio *Living Autobiographically. How we Create Identity in Narrative* (2008), Paul John Eakin dedica un capitolo, il secondo, all’approccio neurobiologico “on self and narrative”, sostenendo che “our sense of identity is shaped by our lives in and as bodies” (x; per il capitolo secondo, si vedano, 60-86).

¹¹ Un resoconto di alcune tra le più influenti teorie che, nel corso del XX secolo, hanno contribuito a ridefinire le pratiche e le possibilità della agentività, e la sua politica, si trova in Smith e Watson (2010, 54-61).

¹² Lettera di Virginia Woolf a Vita Sackville-West, 3 maggio 1938.

¹³ Inevitabilmente, cogliere e illuminare determinati nuclei tematici e/o nodi problematici fa sì che altri restino in penombra, e con essi la possibilità di altre visioni, di altre relazioni; esse rimangono tuttavia potenzialità aperte a ulteriori esplorazioni critiche.

¹⁴ Il saggio fu poi inserito in una raccolta postuma (1958), *Granite and Rainbow*, che contiene venticinque saggi di Virginia Woolf, dedicati all’arte della narrativa e all’arte della biografia, preceduti da una nota di Leonard Woolf.

On the one hand there is truth; on the other there is personality. If we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers, for the most part failed to solve it. (1958, 149)¹⁵

Due mondi, dunque, entrambi reali, entrambi naturali: da un lato, simile a granito, il mondo dei fatti osservabili, freddi e duri, dall'altro, più affine all'arcobaleno, quello della personalità, della realtà multicolore e intangibile dei pensieri e dei sentimenti.

Il saggio di Woolf mette in luce questioni che ancora oggi riguardano la scrittura auto/biografica, *in primis*, la domanda, che attraversa tutta la sua produzione artistica, su come si possa comprendere e comunicare la vita interiore di un'altra persona. Qui, dice Woolf, "il dubbio incomincia", e "la penna trema", qui "the biography comes to grief". "Un'arte impura, bastarda", la biografia: chi la coltiva fa "due cose incompatibili", ci offre ciò che è "sterile" e ciò che è "fertile". Il biografo deve fornirci anche quelle cose "that have no bearing upon the life ... He does not know what is relevant. Nobody has yet decided" (in Lee 1996, 47; 46).

Dalla domanda che Woolf solleva, altre ne discendono; esse riguardano le relazioni tra realtà e finzione, tra vita e scrittura della vita, tra ciò che è pubblico e ciò che è privato, e, al fondo, tra il sé e l'Altro, poiché nessun biografo può, in fin dei conti, tenere la propria autobiografia distinta da ciò che sta scrivendo. Relazioni instabili, dai confini fluidi, talora indecifrabili, in continuo movimento e mutamento: solidità e intangibilità, ma anche verità e finzione, sono già "amalgamate", "mescolate" e unite in un "matrimonio perpetuo"¹⁶. Domande e relazioni che i saggi di questa raccolta indagano e mettono a fuoco.

L'attenzione teorica che Woolf presta alla biografia si riverbera nella scelta di porre ad apertura del volume un saggio, quello di Paola Pugliatti, che costituisce un'approfondita riflessione teorica, appunto, sulla scrittura biografica, sui suoi limiti e sui tentativi del loro superamento, sui modi di "accedere ai 'fatti' personali" (*infra*, 32), sulle interferenze autobiografiche che intervengono e s'insinuano. Promuovendo una prospettiva che apre, abbracciando l'indagine microstorica, l'accesso alla storia colletti-

¹⁵ Il binomio "granito e arcobaleno" compare in altri luoghi dell'opera di Virginia Woolf, tra cui *Mrs Dalloway* (1925) e *Orlando: A Biography* (1928). Per una discussione approfondita sui due termini, la loro diffusa occorrenza e le diverse sfumature che possiedono all'interno dell'opera di Virginia Woolf si rimanda a Ryan (2013, 26-57). Ryan intende dimostrare che, sebbene "granite" e "rainbow" siano spesso visti in termini simbolici e binari, l'uso variegato che Woolf ne fa illumina i limiti dei modelli totalizzanti e binari della lingua e del pensiero che sostengono le interpretazioni simboliche (31).

¹⁶ I termini *amalgamation*, *mixture* e *perpetual marriage* sono usati da Woolf stessa in chiusa al saggio "The Art of Biography" (1958, 155).

va, il saggio di Paola Pugliatti indica, in maniera esemplare, un percorso nuovo, capace di segnare una svolta importante nel pensiero biografico e nelle sue pratiche di scrittura sia storica sia letteraria¹⁷.

Se la raccolta è introdotta da un saggio squisitamente teorico, la chiusa lascia spazio alla voce di un artista, Enrico Frattaroli, che ha accettato l'invito a partecipare al volume con un intervento che ragiona di arte e vita, la *sua* arte in relazione alla *sua* vita. In contrappunto, autorevole e complementare, questa voce s'innesta su quelle delle studiose e degli studiosi, autrici e autori degli studi critici; il fine è arricchire la discussione attraverso la presenza autoriflessiva da parte di chi, all'arte, ha dedicato la vita.

In un "essay" alla maniera di Montaigne, Frattaroli distilla in parole densamente auto/biografiche la ricerca e l'esperienza artistiche che hanno attraversato, e attraversano, la sua vita. Un essay, ma anche un manifesto di personalissima poetica, che muove dall'analisi del rapporto intricato tra arte e vita nell'opera di quei maestri che Frattaroli ha amato (Sade, Céline, Kane, Joyce, Sofocle, Wolf, Ritsos, D'Arrigo) e da cui ha "autodidatticamente" imparato; maestri che l'hanno cambiato, e "condott[o]" inesorabilmente verso se stess[o]" (*infra*, 374). Arte e vita sono, per Frattaroli, "atti inseparabili", la cui relazione rimane oscura e, nel fondo, indecifrabile¹⁸.

Le riflessioni di Pugliatti e di Frattaroli costruiscono dunque una sorta di cornice, teorico-critica la prima, artistico-estetica la seconda, che racchiude all'interno l'affresco multicolore dei singoli casi di studio.

3. *Arcobaleni*

Dove finisce l'arcobaleno
nella tua anima o nell'orizzonte?
(Neruda 2003, xlii)

Le scelte compiute per la costruzione del volume non riguardano soltanto l'organizzazione dei contenuti, l'individuazione di consonanze e di punti di contatto tra i saggi, la suddivisione in parti, i relativi titoli, ma attengono anche a tutto l'apparato paratestuale che lo contraddistingue.

In particolare, abbiamo voluto aprire ogni sezione con un'immagine che riproduce un frammento di un'opera, *Arcobaleno fossile*, che Enrico Frattaroli ha realizzato, sollecitato – ci piace pensare – anche dal titolo del volume. L'opera nella sua interezza si rivela soltanto in chiusa per introdurre il saggio del suo autore.

¹⁷ Per la presentazione del saggio di Paola Pugliatti e per quella degli altri contributi, si rimanda ai paragrafi 4.1, 4.2, 4.3.

¹⁸ L'espressione "atto inseparabile" è mutuata da Harold Rosenberg e citata in Frattaroli (*infra*, 377).

Una conversazione privata intorno al volume e al suo titolo ha fatto riaffiorare alla mente di Frattaroli un'opera già presente nel suo immaginario, ideata decenni addietro, ma rimasta irrealizzata. Da quel dialogo è disceso il desiderio di ripensarla e darle forma. Una contingenza che ha aperto un varco nella vita e nell'arte.

Frutto di una sensibilità nuova, maturata nel corso dei quasi quarant'anni di attività teatrale e artistica trascorsi da quella prima idea alla sua realizzazione, *Arcobaleno fossile* ha visto la luce qualche mese fa. Il volume ha fornito l'occasione, preparando una sorta di humus spirituale affinché il germe artistico mettesse radici.

Opera che è una sorta di contrappunto visivo, opera che completa la scrittura. Da un certo punto di vista, *Arcobaleno fossile* diventa metafora del libro che contiene la sua riproduzione fotografica (non opera reale, dunque, ma suo simulacro). Come ogni sezione, e come ogni saggio, del volume si sofferma su un particolare aspetto della scrittura auto/biografica, così le immagini "introduttive" fissano lo sguardo su un dettaglio, ne mettono a fuoco la rifinita minuzia, e ne trattengono una delle possibili, infinite visioni. Il dettaglio, è vero, si ricompone nel tutto, anzi, compone il tutto, ma quel tutto, proprio perché tale, offusca la meraviglia del particolare. Filtrato dalla sensibilità dell'artista, mediato dall'atto fotografico, il dettaglio si estranea dal contesto originale, mostra sfacciatamente la sua trama delicata e sottile, si apre all'immaginazione e suscita altre, inedite visioni.

Arcobaleno fossile è, esso stesso, un dettaglio. Non tutto l'arcobaleno, ma un solo quadrante si sostanzia di materia. Intangibile ed evanescente, la parte restante si è dissolta; di essa rimane tuttavia memoria in quell'unico quadrante che, "fossilizzato", attraversa il tempo. Solido come granito.

4. *Tra Autós e bíos attraverso graphein. A proposito di struttura*

Numerose e approfondite sono state le conversazioni che ci hanno condotto alla configurazione finale di questo volume, data la difficoltà di una catalogazione del genere letterario dell'auto/biografia, a cui molti studi sono già stati dedicati, e la ricchezza e varietà dei contributi degli autori che hanno accolto la nostra proposta di dedicare al tema auto/biografico una propria riflessione¹⁹.

Inspirate dalle prospettive d'indagine adottate e qui confluite, prospettive che rendono conto della tematica in tutta la sua complessità, abbiamo deciso di articolare il volume in tre macro-sezioni.

¹⁹ Per la genesi del volume si veda il paragrafo 1.

Dopo aver identificato, in una cornice iniziale, alcune *Tracce teoriche* che di questa tematica definiscono la struttura portante, la problematicità insita in una sua classificazione e le possibilità che sembrano derivare e sviluppare anche da tale difficoltà di classificazione, abbiamo individuato cinque *Percorsi e traiettorie*.

Rifuggendo da una disposizione dei saggi che tenga conto soltanto delle coordinate temporali o geografiche, così come da una logica di esplorazione dell'auto/biografia nelle varie forme narrative attraverso le quali può essere declinata (cfr par. 1), i *Percorsi* e le *Traiettorie* si sono lasciati piuttosto modulare dalle prospettive e dagli affondi critici dei saggi che accolgono, interpretando l'auto/biografia come "Memoria collettiva, identità culturale e costruzione del sé", come rielaborazione di un "Trauma del passato", ricordo di "Vite esemplari" e, ancora, come "Performance di identità" ed "Esplorazioni sui linguaggi".

Lungo queste traiettorie e questi percorsi siamo giunte all'ultima sezione, *Dell'arte e della vita*, in cui abbiamo tentato un completamento della prospettiva, osservando *se* e *come*, nell'analisi condotta da Enrico Frattaroli, la scrittura – propria e altrui – sia, per l'artista, manifestazione della propria esistenza fittizia e/o reale ed esprima comprensione della propria identità e/o maschera.

4.1 *Tracce teoriche*

Com'è possibile evitare che modelli astratti descrivano comportamenti medi, dominanti ma anonimi, in cui l'individuo o la singola vicenda, sempre anormali rispetto al modello, non scompaiano o vengano soffocati, ma anzi ne risultino illuminati?
(Grendi 1976, 891)

"Sia come strumento di conoscenza storica sia come forma letteraria", la biografia è un "genere ambiguo, incerto, misto, ibrido e, per di più, incapace di risolvere le proprie contraddizioni" (*infra*, 6), un genere quasi inadeguato. Con queste parole Paola Pugliatti ci introduce subito al centro della sua analisi, accompagnandoci poi alla ricerca delle varie *tracce* (*teoriche*, e non solo) presenti nel suo contributo: "Plurale/singolare. Storia, microstoria, biografia".

"Relegata [la biografia] allo statuto di fossile vivente ('la storia dei grandi uomini')" (*infra*, 7), Pugliatti osserva come il pensiero storiografico del XX secolo, con chiaro riferimento alla *École des Annales*, abbia validato e proposto una visione ostile dell'atto biografico. Una visione che, ciò nonostante, ha comunque portato i suoi destinatari ultimi a mantenere un rapporto di fedeltà verso questa forma ibrida, giacché

convinti di trovarsi a leggere la storia di “persone vere”. Ammettendo, quindi, l'impossibilità o l'indifferenza della biografia di giustificare se stessa a livello teorico, Pugliatti considera come questo compito sia stato poi assolto dagli storici francesi, i quali, durante la seconda metà del ventesimo secolo, hanno riconosciuto alla biografia la condizione di genere (*genre*) storico indipendente che non deve “dissolversi né nella storia né nella narrativa” (*infra*, 9).

Ma è nella storiografia olandese che avviene la cosiddetta “svolta biografica” (dal titolo dell'opera collettanea *The Biographical Turn* del 2017), e che individua nel paradigma microstorico e nella sua relazione con il contesto storiografico italiano degli anni settanta e ottanta del Novecento, la propria forma più compiuta. Sviluppata da un gruppo di storici attivi in particolare nelle Università di Torino, Genova e Bologna – Carlo Ginzburg e Giovanni Levi per citarne i più illustri –, la microstoria si allontana dalla prospettiva seriale a lungo adottata dalla precedente ricerca storiografica: suo obiettivo non è l'indagine di “ciò che è omogeneo e comparabile”, ma della “documentazione circoscritta, legata a un individuo altrimenti ignoto” (Ginzburg 1994, 520). La dimensione individuale assurge dunque a contenuto storiografico.

In questa riduzione, o meglio, variazione in scala “misurabile” della posizione riacquisita dall'individuo, persona ignota e marginale rispetto ai grandi eventi della storia (grazie all'opera di scavo dello storico), Pugliatti intravede la possibilità di una “rifondazione” (*infra*, 22) del paradigma biografico e della sua scrittura. Il cambiamento prospettico della microstoria, che è *in primis* cambiamento drastico del s/oggetto, richiede l'assunzione di un nuovo metodo di indagine, ovvero di scrittura: si passa da una *distant reading* orizzontale e uniformante ad un'analisi “al microscopio”, una *close analysis* dei fatti e delle persone.

Tale riconoscimento del vissuto umano come punto di partenza dell'interpretazione storica ha consentito, secondo Pugliatti, una deviazione verso i metodi della microstoria anche per quanto riguarda le biografie dedicate a William Shakespeare. Esaminandone lo sviluppo, Pugliatti individua nelle prime vite una metodologia narrativa prevalentemente aneddotica che lascia poi il passo ad una a carattere documentario, arrivando infine, in tempi recenti, ad una frammentazione temporale dei pochi fatti biografici attestati o immaginati, ma contestualizzati temporalmente e geograficamente. Una metodologia, quest'ultima, definita come disintegrazionista e che sembra confermare, almeno per quanto riguarda Shakespeare, che la biografia può abbracciare i metodi della *microhistory* e che, esattamente come quest'ultima, essa non costituisce uno statuto epistemologico quanto, piuttosto, una sperimentazione in fieri dal carattere sfuggente.

4.2 Percorsi e traiettorie

La memoria non è passiva, “non è un’istantanea sul passato”, ma costruisce e ri-costruisce, seleziona, trasforma, in altri termini, “apre la continuità del futuro”. È una specie di “diario, un salvadanaio dello spirito”, in cui vengono “conservati” i fatti più pregnanti dell’esistenza umana. In questo senso, la memoria, non è ausiliaria del pensiero, ma la “capacità di conservare, rammemorare e dimenticare secondo vettori di senso”, la rende una condizione dell’umanità. Ciò significa che senza memoria non si ha l’individuo, in quanto se “l’individuo perde le sue capacità concettuali e cognitive, scompare la sua identità”. (Helzel 2016, 178)

Dopo le *tracce teoriche* proposte da Paola Pugliatti incontriamo, lungo un primo *percorso* che abbiamo intitolato “**Memoria collettiva, identità culturale e costruzione del sé**”, quattro saggi che offrono una riflessione sulle scritture auto/biografiche come costruzioni dell’io, sia esso intimo e individuale, sia come costruzione sociale e culturale; saggi che rendono conto della relazione complessa e non uniforme che intercorre tra il recupero di una memoria collettiva, la costruzione progressiva e non lineare dell’identità e la scrittura auto/biografica.

In questo contesto – ma, come vedremo, con le dovute specificità –, nel suo “*Te me suis le premier efforcé de rompre la glace*”. Gabriel Naudé e la scrittura di sé tra ordine librario e crisi politica”, Igor Melani individua nel tardo Rinascimento francese il momento storico che sancisce il cambiamento del rapporto tra gli studiosi e quella cultura che avrebbe trovato nel libro a stampa la propria forma più compiuta. La scrittura si fa “scrittura di libri” attraverso la descrizione del patrimonio librario nelle biblioteche, e “scrittura di sé attraverso i libri” (*infra*, 37).

Bibliofilo, curatore delle biblioteche del Presidente de Mesme, dei cardinali di Bagno e Barberini e, dal 1642, bibliotecario al servizio del cardinale e primo ministro Mazzarino, dunque testimone d’eccellenza della fondazione della Bibliothèque Mazarin, Gabriel Naudé (1600-1653) è organizzatore di saperi e conoscenze, tutore e cultore del libro a stampa. All’età di 27 anni, Naudé decide di affidare alla carta le proprie esperienze di bibliotecario. Da qui prende forma l’*Advis pour dresser une bibliothèque*, in cui Melani riconosce i tratti distintivi dell’autobiografia, ma non solo di un individuo, quanto di uno Stato e di un’intera epoca. Lungo i nove capitoli dell’*Advis*, Naudé narra della “scoperta dell’uomo”, paradigma dell’epoca rinascimentale di cui è portavoce, e dei conflitti culturali, politico-religiosi, e sociali dei quali Mazzarino diviene vittima d’eccellenza. Il contatto quotidiano con preziose collezioni librarie offre infatti, al giovane Naudé, un sostrato fertile per palesare opinioni personali talvolta “scomode” per l’epoca – ma autorizzate sempre dalla neces-

sità di completezza, organizzazione e consultazione del materiale librario di ciascuna biblioteca.

A differenza degli *Essais* (1592) di Michel de Montaigne – un altro esempio sublime del connubio tra libri e biografia (intellettuale) che conduce secondo Melani ad un “anti-sistema” per la “volutamente disordinata biblioteca di letture” di Montaigne –, l’*Advis* di Naudé vuole invece suggerire l’allestimento della biblioteca secondo una disposizione ordinata e sistematica delle opere. La biblioteca diviene dunque espressione di ordine ragionato. Sviluppando questo precetto, Melani precisa che la posizione che ogni “libro” occupa all’interno di una biblioteca non è semplicemente manifestazione della collocazione di un oggetto, ma dell’oggetto in quanto contenuto. Di conseguenza, essa richiede un atto di organizzazione del pensiero. In altri termini, spiega Melani, l’azione di organizzazione della biblioteca è duplice e agisce sulla biblioteca, che acquisisce così un nuovo ordine, e sull’individuo, che in tale processo di organizzazione viene a sua volta organizzato. Di questa duplice azione si avverte la presenza nell’*Advis*, singolare biografia dell’oggetto “libro” e autobiografia di un bibliotecario.

Da una prospettiva diversa, con un salto temporale di circa 300 anni, ma lungo lo stesso percorso che conduce alla “costruzione del sé” attraverso “l’identità culturale”, si colloca il contributo di Massimo Ciaravolo: “Formazione individuale e memoria collettiva nei romanzi autobiografici di Eyving Johnson e Harry Martinson”.

Vincitori *ex aequo* del premio Nobel per la letteratura nel 1974, Harry Martinson (1904-78) ed Eyvind Johnson (1900-76) dipingono un quadro della Svezia rurale di inizio Novecento in cui miseria e privazione sono le parole d’ordine. Attraverso *Nässlorna blomma* (1935; Le ortiche fioriscono) e *Vägen ut* (1936; La via d’uscita) di Harry Martinson, e i quattro romanzi *Romanen om Olof* (1934-37; Il romanzo di Olof) di Eyvind Johnson, Ciaravolo presenta i cicli autobiografici che i due autori svedesi, poco più che trentenni, iscrivono nella più vasta cornice della Svezia proletaria raccontando gli stenti vissuti durante l’infanzia e la giovinezza.

In una prosa moderna e non convenzionale e nella narrazione in terza persona, Ciaravolo individua gli aspetti peculiari della scrittura di Martinson e Johnson; aspetti che riescono a generare una tensione tra il narratore adulto e i giovani protagonisti. La necessità dell’adulto di mantenere la memoria collettiva della Svezia povera delle origini si scontra con quella dei giovani che vogliono invece emanciparsi, rinnegando tale memoria e abbandonando quella stessa madrepatria percepita come oppressiva.

In tale scontro generazionale, Ciaravolo intravede l’espressione manifesta dell’interazione conflittuale tra memoria collettiva (narratore adulto) e memoria individuale (giovane protagonista), in cui interviene evidentemente il concetto di memoria del sociologo alsaziano Maurice Halbwachs: una memoria determinata da quadri sociali che ne fanno una pratica non

individuale ma condivisa. Senza questo scontro, che conduce i protagonisti di Martinson e Johnson verso “un reiterato momento retrospettivo e riepilogativo del passato”, non si giungerebbe all’“atto di conferma della propria identità” (*infra*, 65). La validità della memoria collettiva emerge dunque come nodo centrale delle due autobiografie.

Attingendo infine agli studi condotti da Philippe Lejeune sulle autobiografie in terza persona, Ciaravolo osserva che è proprio attraverso la distanza critica prodotta dall’uso della terza persona che Johnson e Martinson riescono a trattare i rispettivi protagonisti “con introspezione ed empatia” e, nel contempo, “vederli dalla prospettiva del loro punto d’arrivo come autori” (*infra*, 66). Del resto, come afferma Johnson, ogni scrittore dovrebbe dedicarsi periodicamente alla scrittura autobiografica, al fine di indagare la relazione “tra individuo, mondo e Storia” attraverso se stesso e proseguire in tal modo la propria formazione e costruzione identitaria (Johnson 1992, 66-69; *infra*, 92).

Autobiografia dunque come spazio della narrazione identitaria in cui l’io, nel raccontarsi, si fa relazione, e la parola scritta diviene portatrice del ricordo di tale relazione, sotto forma di memoria singola e collettiva. Su questa possibilità offerta dalla scrittura autobiografica di mettere in relazione l’io con se stesso, il mondo e la storia, si sofferma Ayşe Saraçgil nel suo contributo, “Autobiografia e le figlie della nazione”.

Da un’indagine sulle pratiche, peculiari della tradizione orientale, di scrittura del sé maschile e femminile in Turchia, Saraçgil propone una disamina storica e letteraria della genesi e degli sviluppi dell’autobiografia dall’epoca ottomana. In questo periodo, l’appartenenza alla ümmet (comunità dei fedeli) musulmana rappresenta ancora “il ‘giusto’ comportamento” (*infra*, 97) nelle varie sfere della vita e non richiede né ammette l’esistenza di una soggettività. Saraçgil individua dunque nel processo di modernizzazione ottomana (1839) una strategia per imporre dall’alto un ordine nuovo, rispetto al quale le pratiche quotidiane del vivere pubblico hanno variamente prodotto la successiva esclusione del privato, secondo i dettami del nuovo progetto di rafforzamento dell’identità collettiva, ovvero di costituzione della nazione.

Dopo un’analisi preliminare tendente a dimostrare, citando Eickelman, come “la pratica letteraria islamica mett[a] al centro non l’individuo come oggetto di osservazione e autoriflessione, bensì la persona, come espressione dell’insieme dei concetti culturali che attribuiscono significato sociale all’individuo” (*infra*, 98), il saggio prende in esame tre opere che appartengono al periodo successivo al crollo dell’Impero ottomano e alla conseguente nascita della Repubblica: *Nutuk*, il lungo discorso di trentasei ore tenuto nel 1927 da Mustafa Kemal (Atatürk); l’autobiografia in due volumi della scrittrice Halide Edib (Adivar), *Memoirs of Halide Edib* (1926) e *The Turkish Ordeal* (1928); e *Ölmeye yatmak* (1973; *Coricarsi e morire*) di Adalet Ağaoğlu.

Testo fondamentale per l'identificazione dello "stato-nazione", *Nutuk* rappresenta un modello volto a riprodurre, secondo Saraçgil, un'esemplificazione della memoria collettiva attraverso l'immagine della nazione; analogamente, il valore e senso dell'opera autobiografica emerge dalla testimonianza storico-politica mentre l'autore dell'opera altri non è che il padre della nazione. Diversa la prospettiva nella *Memorie* di Halide Edib (Adivar) in cui Saraçgil evidenzia come la cornice storica che nel primo volume lasciava ampio spazio anche alle vicende personali dell'autrice, nel secondo diviene argomento privilegiato e obiettivo stesso della narrazione. L'ultima scrittura autobiografica su cui Saraçgil si sofferma è il romanzo di Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye yatmak* del 1973. Esempio di narrazione al femminile autobiograficamente costruita, in quanto non ispirata direttamente alle vicende personali della scrittrice, l'opera si presenta come ipotetico *Bildungsroman* in cui la storia collettiva si interseca ancora una volta a quella individuale.

Alla luce di tali premesse, Saraçgil tenta di dimostrare come il processo di costituzione della nazione turca abbia "modellato i destini dei figli e delle figlie della Repubblica" e abbia "danneggiato entrambi, creando femminilità oppresse e mascolinità incerte" (*infra*, 112) che emergono proprio dalle rispettive pratiche di scrittura autobiografica. Nella dimensione pubblica voluta con forza dal progetto kemalista, le soggettività restano ai margini della rappresentazione, mentre il processo di costruzione della nazione prosegue inalterato.

Autós e bíos si ritrovano intrecciati nello spazio della parola, cui è concesso il compito di far transitare una verità, quella che lo scrittore vuole trasmettere. In "Una vita esemplare. Dimensione pubblica e privata negli scritti autobiografici di Hu Lanbo", Valentina Pedone tematizza il ruolo della sfera pubblica e sociale nella scrittura autobiografica di Lanbo, rivelando come tale ruolo sia causa, strumento e scopo del suo agire comunicativo attraverso la scrittura.

Autrice e giornalista di origine cinese trasferitasi in Italia dopo gli studi universitari, Lanbo delinea la propria etnicità nelle varie traiettorie tracciate dalla sua auto-narrazione. La collaborazione di Lanbo con la testata *La Nuova Cina* segna l'inizio del suo attivismo sociale, "finalizzato principalmente a mettere in discussione il pregiudizio etnico nei confronti dei migranti cinesi in Italia" (*infra*, 120). Questa tematica viene variamente affrontata nei quattro scritti autobiografici di Lanbo (due in italiano e due in cinese) analizzati da Pedone, nei quali la dimensione privata e quella pubblica si uniscono nel tentativo pedagogico-politico di risvegliare le coscienze sul valore del dialogo e dell'incontro tra culture, storie e soggettività liminali.

Dal diario di viaggio al *memoir* tra vita pubblica e privata, Pedone osserva come Lanbo moduli la propria scrittura secondo la nazionalità del lettore cui si rivolge, mantenendo sempre tangibile e costante il suo

ruolo di personalità pubblica con il compito “di migliorare la comunicazione tra cinesi e italiani” (*infra*, 126). Razza, etnia e senso di (non) appartenenza si mescolano al desiderio di produrre alternative politiche alle questioni della cittadinanza *mainstream* interne al nuovo ordine globale-occidentale.

In tale cornice di riferimento, Pedone mostra come l'autofinzione di Lanbo trascenda la realtà personale per diventare racconto edificante che supera la stigmatizzazione e paura dell'Altro attraverso un'identità autoriale forte. L'autobiografia acquisisce, sottolinea Pedone, “un carattere collettivo, perché nella propria autonarrazione, chi scrive si trova (spesso anche involontariamente) a raccontare non solo se stesso, ma ‘la sua gente’” (*infra*, 117). In questo nuovo *patto autobiografico* tra lettore, narratore e autore migrante, non solo al lettore viene richiesto di credere all'identità autoriale e narratoriale, ma di credere agli elementi culturali presentati nel testo autobiografico.

Ogni ricerca nelle scienze umane ... dovrebbe implicare una cautela archeologica, cioè regredire nel proprio percorso fino al punto in cui qualcosa è rimasto oscuro e non tematizzato. (Agamben 2008, 8)

Lungo un secondo *percorso* dal titolo “**Trauma del passato**”, si collocano quei contributi nei quali la memoria e la scrittura autobiografiche sono figlie di un passato difficile, e assumono un ruolo terapeutico nella costruzione del sé. La scrittura diviene espressione fenomenologica dell'io disintegrato all'interno dell'esperienza vissuta e dell'io ricostruito nell'elaborazione del ricordo di tale esperienza.

In “Scrivere per sopravvivere” Neri Binazzi non esplora le testimonianze lasciate da chi ha fatto della scrittura una pratica quotidiana e come tale acquisita e posseduta, ma le testimonianze “popolari” che offrono *in primis*, per lo stesso scrivente, una possibilità di crescita e comprensione di se stesso all'interno del contesto storico-sociale in cui si trova. Oggetto d'indagine del saggio di Binazzi è il diario che Elio Bartolozzi, contadino con istruzione elementare, scrive sulla propria esperienza di deportato nel campo di concentramento di Mauthausen-Gusen (dall'agosto 1944 al maggio 1945). Da una condizione di alfabetizzazione basilare, la scrittura risponde a un bisogno primario, quello di ricostruire ed elaborare il ricordo dell'esperienza drammatica, per ritrovare una propria collocazione nel mondo.

A livello linguistico, Binazzi osserva come nel diario la lingua parlata abbia sottoposto quella scritta a una tensione che si manifesta nella struttura paratattica e nel discorso diretto. La limitata confidenza che Bartolozzi mostra con la scrittura favorisce inoltre particolari sistemi di

organizzazione del testo, così come di gestione della pagina e degli elementi linguistici e paralinguistici; elementi che sono riconducibili, secondo Binazzi, ad una particolare soggettività che emerge dal “rapporto con un evento lacerante” (*infra*, 150).

Le testimonianze popolari di eventi drammatici diventano i luoghi linguistici per eccellenza in grado di validare l'esperienza vissuta oggettivandola su carta. “Scrivere”, spiega Binazzi “si lega così anche alla necessità di credere, lui [Bartolozzi] per primo, che la propria esperienza non sia stata solo una terribile allucinazione” (*infra*, 140) –, e di ricostruire e palesare, al lettore e prima ancora a se stesso, significato e coordinate del proprio stare al mondo.

Singolare in questo percorso quello che Binazzi definisce “il ritorno dell'io” e che avviene proprio nelle ultime pagine del quaderno nelle quali Elio, consapevole di aver portato a termine la propria narrazione e con essa l'elaborazione e registrazione del ricordo, manifesta, e quindi mostra di aver recuperato, un “senso di alterità (e, per quanto possibile, di integrità)” (*infra*, 164).

La biografia è sempre un'autoriflessione in cui passato, presente e anche il futuro si intrecciano secondo un ordine che non è mai semplicemente cronologico, anche quando la scrittura biografica assume i connotati della testimonianza storico-letteraria.

Scansione dei 900 giorni in cui Leningrado fu assediata dai militari nazisti durante la II Guerra Mondiale, “*Il diario dell'assedio* di Ol'ga Berggol'c (1941-1944). Possibilità ermeneutiche tra *ego document*, testimonianza letteraria e fonte storica”, di Claudia Pieralli, offre numerose possibilità di lettura e analisi come testo letterario ibrido che spazia dalla fonte storica al genere diaristico.

Poetessa, scrittrice e giornalista russa, accusata di cospirazione trockista e per questo espulsa, nel 1937, dall'Unione degli scrittori sovietici, quindi imprigionata per 6 mesi nel 1939, Ol'ga Berggol'c (1910-1975) narra i fatti dell'Assedio di Leningrado utilizzando il diario quale strumento clandestino di ribellione al controllo censorio.

In opposizione al proprio ruolo ufficiale di “voce del regime” per l'emittente Radio Leningrad, ruolo recuperato una volta reinserita “nell'establishment culturale” dopo la liberazione dal carcere (*infra*, 160), Berggol'c consegna alle pagine del diario la propria rielaborazione personale della realtà storica, riservandosi uno spazio in cui far transitare la propria verità e “vedersi attraverso”.

“Diario, dunque, come scrittura dell'io”, spiega Pieralli, “ma a differenza dell'autobiografia non necessariamente ispirata dal desiderio di ‘esporsi all'altro’, di scrivere ‘per essere letti e commentati’” (*infra*, 164), sebbene si noti in Berggol'c una prosa con tratti realistici che indulge volentieri ad una scansione ritmica e immaginifica propria della poesia: “La morte infuria nella città. La città comincia già a puzzare, come un cadavere” (Berggol'c 2013, 82-83; *infra*, 166).

Tra le pieghe della vita quotidiana in cui la morte fa da scenario in un'istantanea eterna, la scrittrice, spiega Pieralli, ci lascia una riflessione lucida e consapevole sul proprio vissuto, "un documento storico-diaristico fondamentale per la ricezione del totalitarismo sovietico da parte dell'intelligenza" (infra, 176). Intrecciando chiose di natura privata a considerazioni più generali sulla condizione del popolo russo durante il tragico momento dell'assedio, Berggol'c ricomponne pagina dopo pagina un quadro personale del momento storico e della sua vita *attraverso*.

A quest'impulso basilare dell'identità obbediscono tutte le possibili varianti della scrittura biografica ... Vite lette (scritte e vissute) a partire da un finale che era sempre stato lì e verso il quale muovevano forti di un'energia irriducibile, alimentata da sé stessa. A quest'anelito obbediscono anche le biografie esemplari per le quali le vite vissute (lette e scritte) sono casi di genere, incarnazioni di un gruppo più ampio, di un luogo, un'epoca, una comunità che trascende l'individuo e lo dota di un significato storico: di un significato *tout court*. (Burdieł 2012)

"**Vite esemplari**" è il titolo del terzo percorso che racchiude tre saggi su narrazioni biografiche che oscillano tra agiografia e testimonianze storiografiche.

Riflettendo sull'importanza, nella letteratura medievale, delle opere agiografiche che, alla narrazione biografica, affiancano la testimonianza storiografica e il valore didattico della presentazione di una vita esemplare, in "*Saint Erkenwald*. Biografia, agiografia o pamphlet?", Letizia Vezzosi offre una personale lettura del poemetto tardo-trecentesco.

La storia del ritrovamento della salma, perfettamente conservata, di un giudice sommamente retto ma non battezzato e dell'intercessione di Erkenwald, vescovo londinese, affinché la sua anima possa "godere della mensa eterna" (infra, 189), viene ricollocata da Vezzosi all'interno del dibattito su un "grande problema teologico", da cui hanno origine due diverse posizioni. La salvezza degli infedeli, ovvero "di coloro che sono morti senza battesimo" (infra, 194), conduce infatti ai diversi atteggiamenti assunti dalla chiesa eterodossa, che ravvisava in Cristo l'unico possibile intermediario tra Dio e l'uomo, e da quella ortodossa, che difendeva il valore dell'istituzione ecclesiastica e dei sacramenti.

In questo contesto di riferimento, Vezzosi ravvisa nel *Saint Erkenwald* la "risposta ortodossa" alla "teologia ed ecclesiologia eterodossa" (infra, 193) e ricerca quegli elementi in grado di condurre a una possibile definizione del suo genere letterario. In effetti, sebbene sia riconosciuto quale

exemplum peculiare “nel panorama della letteratura inglese media” (*infra*, 203), Vezzosi mette in evidenza come il poema rifugga da una precisa classificazione, oscillando tra biografia, agiografia e opera politica. Se la natura devozionale e l’elemento miracoloso lo possono accostare ad una agiografia, il tema del virtuoso pagano al quale viene concessa la salvezza eterna per l’intercessione di un uomo di chiesa ricorda invece le finalità proprie del pamphlet. La critica rileva ad esempio che la “non consapevolezza di Erkenwald di star celebrando il sacramento” del battesimo riduca l’intercessione a un gesto passivo, cosicché Erkenwald non appare *de facto* responsabile della salvezza del giudice. Ma il collegamento tra il *Saint Erkenwald* e le opere letterarie coeve, tra le quali i testi del manoscritto Cotton Nero A. x., in particolare per le affinità linguistiche e le costanti tematiche ricorrenti in entrambi, ne porta infine alla luce secondo Vezzosi la natura agiografica, “seppure risentendo della nuova sensibilità religiosa del tempo” (*infra*, 203).

Scrivere la biografia di un personaggio storico non è mai un’operazione innocente, poiché implicata l’imposizione di un punto di vista su una società, un’epoca, un contesto geografico, se non addirittura l’invenzione di un paradigma storiografico: è questo il caso di *The Life of Lorenzo de’ Medici Called the Magnificent* (1795) di William Roscoe, oggetto d’indagine del contributo di Luca Baratta dal titolo “La finzione della vita, la realtà del mito: una lettura della *Life of Lorenzo de’ Medici* (1795) di William Roscoe”.

Figura eminente di letterato, collezionista e antiquario nell’Inghilterra a cavallo dei secoli XVIII e XIX, Roscoe delinea un ritratto di Lorenzo de’ Medici che, con opportune strategie narrative e retoriche, si riverbera sulla Firenze di fine Quattrocento, di fatto facendole assumere, per la prima volta con così vasta risonanza europea, il ruolo di centro propulsore dell’Europa moderna, vera e propria “primavera del mondo”.

Ben più che come mera ricostruzione biografica, la vita di Lorenzo – poeta, intellettuale, mecenate, personaggio politico, ma anche uomo tra le mura domestiche – emerge come luogo di definizione di una più generale storia della civiltà italiana (ed europea) che trova il proprio baricentro nell’esperienza medicea. Dominata da un’appassionata immedesimazione tra il protagonista e l’autore della narrazione (una passione che non di rado acconsente all’eccesso, se non alla forzatura), *The Life of Lorenzo*, pubblicata a Liverpool nel 1795 dal tipografo John M’Creery, avrebbe posto le basi per lo sviluppo, nella seconda metà dell’Ottocento, del mito e della categoria storiografica del Rinascimento fiorentino.

Decostruendo questa “biografia profondamente idealizzata” (*infra*, 233) e collocandola nel momento transitorio della tradizione storiografica europea che assiste al crollo dell’Ancien Régime e alla successiva nascita dello stato liberale, Baratta individua nella *Life* il classicismo settecentesco che la anima e che “vede nella storia d’Europa un cammino ininterrotto e luminoso” (*infra*, 233) e quelle strutture narrative, quegli elementi

stilistici che la rendono “come (forse) ogni biografia ... opera intermedia tra storia e letteratura” (*infra*, 236).

Di autobiografia come intreccio a metà tra verità e fiction ma con uno sguardo maggiormente orientato sul paradosso della mistificazione autoriale nell'io virtuale autocreato(si), si parla nel saggio di Lucia Claudia Fiorella, “L'autofinzione delle celebrità letterarie. Philip Roth, J.M. Coetzee, Bret Easton Ellis”. Indagando quel particolare tipo di scrittura, definito finzione del sé o autofinzione, Fiorella descrive l'andamento narratologico che essa sviluppa in tre autori anglofoni contemporanei: Coetzee, Roth, e Ellis.

Dato uno dei presupposti principali dell'*autofiction*, quello di non poter prescindere dalla figura reale dello scrittore, Fiorella dimostra come la scrittura autofinzionale coinvolga soprattutto gli scrittori di sesso maschile, “bianchi, maturi, colti, celebri, privilegiati, e perciò in qualche modo compromessi, colpevoli, e consapevoli di esserlo” (*infra*, 253). Un senso di colpa che si palesa nella scrittura e assume le sembianze dell'autore stesso, trasportandolo in contesti irreali o surreali e dipingendolo con toni denigratori e svilenti.

Così in *The Facts* Fiorella mette in luce come l'autore-personaggio giochi con la finzione su due livelli: quello extratestuale e quello testuale. La ricostruzione autobiografica di Philip Roth che si dipana dalla propria infanzia fino al successo come romanziere risulta fittizia, mentre è la riflessione metatestuale condotta in una delle due lettere finali dal suo alter-ego, Nathan Zuckerman, ad apparire come veritiera. Si tratta della lettera con la quale Zuckerman, chiamato dallo stesso Roth ad esprimersi sul manoscritto, ne mette in discussione la sincerità e credibilità. La distorsione tra la vita dello scrittore e la materia del suo romanzo genera una conseguente distorsione nella percezione della verità da parte del lettore, che finisce per credere appunto alla controparte mistificatoria di Roth.

L'elemento saggistico è sempre presente nell'*autofiction* e spesso, spiega Fiorella, la parte biografica cede il passo al flusso di pensiero dell'autore che pone questioni importanti, come in *Elizabeth Costello* (2003) di Coetzee. Scandito dagli impegni letterari e mondani di una scrittrice australiana sessantaseienne, in questo romanzo Coetzee sembra voler esprimere le proprie opinioni personali su tematiche quali il realismo in letteratura, la storia del romanzo in Africa, o il senso del male nel mondo, tramite la voce della protagonista. Difficile resta tuttavia stabilire quanto il processo di identificazione dello scrittore con la sua creatura sia reale o fittizio.

In maniera per molti versi analoga, Fiorella rileva come anche in *Lunar Park* di Bret Easton Ellis assistiamo ad un copione in cui l'autore mette in scena una performance di se stesso, “gioca con la propria celebrità” contando sulla conoscenza extratestuale che il lettore può avere su di lui. L'autore, il narratore e il protagonista ancora una volta coincidono, ma l'elemento sovranaturale priva il testo delle proprie fondamenta di re-

altà per posizionarlo in una dimensione immaginaria e immaginifica. La manipolazione autoriale lucida e consapevole, degli eventi e fatti narrati, è il percorso d'eccellenza verso l'autocontraddizione e l'infondatezza.

Acta est fabula, plaudite!

Identity is always in part a narrative, always in part a kind of representation. It is always within representation. Identity is not something which is formed outside and then we tell stories about it. It is that which is narrated in one's own self. (Hall 1991, 49)

Il quarto percorso che abbiamo individuato è “**Performance dell'identità**”. Hanno ispirato il titolo di questa sezione due contributi in cui si dimostra come la messa in scena dell'identità attoriale e autoriale possa rispondere precisamente a un'esigenza di ricostruzione dell'identità “scenica” attraverso la prassi autobiografica, oppure favorire una riacquisizione dell'identità liminale (perché socialmente percepita o auto-percepita come marginale).

Molte delle narrazioni e degli eventi che scandiscono la vita di tutti i giorni sono performance rivolte a una particolare audience. Più rari sono i casi in cui la performance resta fedele alle proprie origini sceniche e il performer è veramente l'attore che, indossata la maschera, recita, non sul palcoscenico metaforico della propria vita ma su quello tangibile dello spazio teatrale (sebbene, come si sa, i due non sono mai a se stanti).

In “Senza maschera apparente. Intorno all'autobiografia di Antonio Petito, in arte Pulcinella”, Teresa Megale passa in rassegna la prassi autobiografica di attori e attrici che, soprattutto in epoca moderna e contemporanea, hanno ricostruito la loro “esistenza scenica” ottemperando a un bisogno di fissare nella scrittura un'intera carriera dedicata “a tradurre in voce gli scritti altrui o propri” (*infra*, 260).

Tra queste incursioni nella memorialistica, quella di Antonio Petito, “il principale Pulcinella dell'Ottocento italiano” (*ibidem*), nata dal desiderio di eternare la sua figura di attore e autore, sembra testimoniare un tentativo di emancipazione dall'ingombrante maschera, analogo a quello compiuto da altri grandi interpreti, anche novecenteschi (non ultimo, Antonio De Curtis). Le sue pagine, “prive quasi del tutto di segni di interpunzione, con un disinvolto uso scritto dell'italiano parlato” (*infra*, 261) e giunte a noi grazie a un fortuito ritrovamento a opera di Salvatore Di Giacomo, costituiscono quindi un accorto esercizio di auto-rappresentazione, in cui Petito omette le difficoltà degli esordi e minimizza sulla sua attività di autore per lasciare campo alla cronaca dei successi scenici e al resoconto delle frequentazioni con i grandi attori dell'Ottocento, quasi a voler rimarcare “l'appartenenza a quella stessa generazione” (*infra*, 270).

Il contributo di Megale indaga l'autobiografia in napoletano di Antonio Petito, analizzando come l'esistenza teatrale sia riflessa nelle memorie dell'attore-maschera e ricostruita in questo testo scritto come un "fermo-immagine". L'autobiografia si rivela essere "il mezzo per fissare una volta per sempre il ricordo di sé e sfuggire tanto alle informazioni delle pubblicazioni periodiche quanto a quelle dei giornali" e, continua Megale, "per rispondere al montaggio delle notizie sui quotidiani, specializzati o meno, o alle grida dei manifesti che punteggiavano la città, alle locandine affisse accanto ai teatri e nei maggiori punti di visibilità urbana" (*infra*, 271).

"Fare autobiografia" è anche un notevole strumento di cura del sé, non strettamente o necessariamente terapeutico ma indubbiamente favorevole al recupero dell'integrità della persona, specialmente in situazioni di disabilità o marginalità sociale. Su questo presupposto si fonda il contributo di Alessandro Melis, "'Appunti da un sogno'. Tra narrazione e messinscena di sé: un'esperienza", che si presenta, insieme, come racconto e come bilancio critico di un'esperienza di laboratorio autobiografico e teatrale, organizzato e realizzato da alcuni pazienti, medici, pittori e attori, tra maggio 2013 e settembre 2014, presso un Centro di Salute Mentale di Oristano.

Il saggio fornisce un resoconto della preparazione teorica e della realizzazione pratica di questa esperienza di auto-narrazione e auto-drammatizzazione, raccontando e insieme analizzando le diverse fasi del lavoro, dalla creazione del gruppo alla proposta delle attività laboratoriali, dalle fasi di scrittura a quelle di messinscena e di restituzione finale nella forma del teatro filmato. Con incontri a cadenza settimanale, il progetto prende avvio dai racconti autobiografici narrati, di volta in volta, dalle persone coinvolte nel progetto, agli altri collaboratori/uditori. Un canovaccio di narrazioni, di frammenti di esistenze diverse, che si intreccia e trasforma "in piccoli quadri drammaturgici, ... sequenze di teatro filmato" (*infra*, 278).

In questo resoconto, Alessandro Melis restituisce i momenti vissuti, gli eventi, le persone che hanno costruito quello che lui stesso definisce uno workshop creativo fra *self-narration*, *self-care* e *self-staging*. L'attenzione del contributo – scrittura ibrida a metà tra testo narrativo e saggio scientifico –, si focalizza in particolare su alcune consonanze e mutue corrispondenze tra pratiche della ricostruzione autobiografica e tecniche attoriali: la ricerca di memorie sensoriali ed emotive, i processi di risignificazione e manipolazione del ricordo dal piano descrittivo a quello simbolico, la centralità della dimensione relazionale e di gruppo nell'elaborazione dei frammenti memoriali. Melis dimostra come la loro relazione – che diviene tale nelle varie fasi attraverso le quali i partecipanti arrivano a scrivere i propri ricordi e poi a metterli in scena –, in contesti problematici come quello illustrato, possa rivelarsi uno strumento utile al recupero dell'integrità dell'identità, poiché la "rielaborazione consapevole della propria

memoria non si contenta nella ricerca di antichi (e, in fondo, ineffabili) significati, ma si dispone piuttosto a costruirne di nuovi” (*infra*, 283).

Studiare la narrazione significa avere un accesso, più o meno diretto, al funzionamento e alla struttura della mente umana, e con la mente anche alla coscienza e al Sé. (Cometa 2017, 25)

“**Esplorazioni sui linguaggi**” è il titolo dell’ultimo percorso che trova la propria ragion d’essere in questo volume grazie ai due saggi che seguono e che ci offrono un’indagine linguistica sulle scritture auto/biografiche oggetto delle rispettive indagini.

In “L’autobiografia come strumento di ricerca in linguistica” Irene d’Agostino esplora come la narrativa autobiografica sia adottata nella ricerca linguistica per valutare il ruolo della lingua parlata nella costituzione dell’io individuale. Analizzando le autobiografie, il linguista può studiare il modo in cui gli scriventi elaborano e narrano le loro esperienze private e sociali, come interpretano i significati, come utilizzano le risorse linguistiche, cosa producono linguisticamente, indagando così la tematica e problematica della loro identità.

Attraverso due interviste, la prima, un’inchiesta di dialettologia sociologica che D’Agostino ha effettuato in Calabria, nella comunità di Arena (Vibo Valentia), e la seconda che si è svolta a Firenze con persone qui immigrate tra il 1950 e il 1970, D’Agostino studia l’identità linguistica dei parlanti adottando come strumento primario “di escussione le storie di vita e la raccolta di parlato indotto a codice bloccato” (*infra*, 325). Obiettivo del saggio è quello di dimostrare come i processi “che si producono nei repertori linguistici individuali e nelle realizzazioni linguistiche dei parlanti” mostrino come ogni parlante, “che possiede una diversa varietà linguistica”, si serva del codice linguistico locale per ricostruire e completare la propria identità. Attraverso la produzione discorsiva realizzata nell’ambito della narrazione autobiografica, D’Agostino attesta come il soggetto riesce a ricomporre la propria esistenza e offrire un’immagine di se stesso e degli altri per ogni destinatario specifico.

Nella ricerca linguistica e, in particolare, nella sociolinguistica a matrice costruttivista, il racconto autobiografico si rivela uno strumento privilegiato di valutazione della lingua comune nella definizione del processo identitario del soggetto individuale e della sua relazione con i soggetti che fanno parte delle stesse comunità linguistiche, pur palesando diverse varietà linguistiche di provenienza.

Mentre D’Agostino ci pone dinanzi a una analisi linguistica che opera nel discorso autobiografico come luogo di confronto cognitivo e riflessivo del soggetto con il suo ricordare, che non si palesa come sé monologi-

co bensì dialogico e recupera la propria integrità identitaria attraverso le relazioni con gli altri, nell'ultimo saggio di questa sezione vediamo invece come le strutture della lingua offrano uno strumento fondamentale ai fini di un'indagine interpretativa del testo letterario. Nel saggio "Il connettivo *aber* in *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler, una novella tra vita e realtà altra", Sabrina Ballestracci osserva come l'analisi linguistica possa offrire interessanti spunti critico-interpretativi del testo letterario e non solo dei fenomeni linguistici.

Confrontando *Traumnovelle* con la *Traumdeutung* di Freud, la critica si è spesso concentrata sul rapporto tra vita reale e rappresentazione fittizia della realtà attraverso la proiezione onirica. L'analisi di Ballestracci traduce in materiale linguistico questo binomio conflittuale che emerge a livello immaginifico e simbolico dal testo narrativo. In particolare, Ballestracci individua nei comportamenti sintattici e semantici del connettivo tedesco *aber* il suo ruolo di congiunzione coordinante, che non ha pertanto un valore avversativo bensì concessivo. Questa funzione di *aber* si fa particolarmente evidente nei passi narrativi che sottendono al passaggio tra vita e sogno, o "tra realtà prima e realtà altra" (*infra*, 356).

Traumnovelle rappresenta dunque, conclude Ballestracci, una fonte di dati utile per una indagine empirico-descrittiva di tipo linguistico, soprattutto per quanto attiene allo studio di fenomeni polifunzionali come i connettivi. Una loro analisi linguistica costituisce inoltre un processo utile per comprendere la visione autoriale sul binomio realtà-finzione. "Il motivo del doppio non andrebbe tanto riferito al fatto che viene narrata la storia di due coniugi ognuno dei quali vive la crisi di coppia da una propria prospettiva", chiarisce Ballestracci, "quanto piuttosto alla duplicità interiore dei singoli personaggi stessi, una duplicità che non è fatta tanto di opposti, ..., quanto piuttosto di sfumature, ..., ovvero: *aber*" (*infra*, 356).

4.3 Dell'arte e della vita

Con "uno sguardo autoriflessivo" sulla sua "figura di artista e insieme sull'arte" (*infra*, 373) a cui si è dedicato, indagando la relazione, "tanto evidente quanto inaccessibile, tanto necessaria quanto indecifrabile" (*infra*, 372-373) tra la biografia e le opere di un autore, ben consapevole che per l'artista ogni opera è "un evento di vita" (*infra*, 377), a Enrico Frattaroli abbiamo lasciato l'ultima parola in questo volume.

Dell'arte e della vita è dunque la sezione conclusiva che accoglie l'"(Auto)ritratto d'artista" di Enrico Frattaroli, scrittore, regista, attore e autore di opere teatrali, acustiche, plastiche e audiovisive, artista dalle molte voci e, se possibile, poliedriche identità. "ARS TUA VITA MEA. Opere che riscrivono la vita", titola Frattaroli, prendendo spunto dalle

“Opere che [hanno riscritto] la vita”, la sua come uomo e artista²⁰. Ed è a partire da tale prospettiva che Frattaroli guarda al Marchese De Sade e al conflitto tra una mente votata alla libertà e un corpo recluso, alle sue “idee più audaci nelle opere più esiliate” (*infra*, 366); per poi passare quindi a Louis-Ferdinand Céline, con la sua “petite musique” innervata tanto dai suoi “cataclismi” biografici quanto dai suoi “errori” (su tutti, la deriva antisemita dei suoi tristemente noti *pamphlet*); e infine a Sarah Kane e al suo *4.48 Psychosis*, un testo che non solo anticipa il suicidio dell’autrice ma “lo travalica e, paradossalmente, lo fonda”, chiamando lo spettatore a essere testimone, e in parte fautore, di una morte che non avviene “finché non ne prendiamo nota, finché non la registriamo, finché non la inscriviamo nell’ordine simbolico, in una rete simbolica di senso” (*infra*, 370).

Autori, dunque, tra loro diversissimi, ma per i quali “le vicende biografiche non solo determinarono l’esistenza e lo stile della loro scrittura, ma fu la stessa scrittura a determinare le loro vite” (*infra*, 372). Autori, soprattutto, parlando dei quali Frattaroli non può che parlare, inevitabilmente, anche di sé. Così Sade, Céline, Kane, ma anche Joyce e d’Arrigo, prediletti, studiati, inscenati, dicono (e non dicono) della sua “costituzione”, delle sue necessarie inclinazioni e dei loro rinvii a “una natura imperscrutabile”, di un carattere che lo ha condotto a essere, com’egli stesso si definisce, “un outsider di eccellenza” (*infra*, 380) del teatro contemporaneo.

5. Coda: “Over the rainbow”

L’arcobaleno è la sciarpa del cielo.
(de la Serna 2002, 33)

In chiusa: uno stralcio di vita. Uno squarcio nella vita. Una memoria che intesse emozioni e affetti, trattenuti in parole, perché siano preservati, perché restino. Un testo a colori, delicato come i fili di trama e ordito annodati nei tessuti cui s’ispira. Un ricordo di Michela Masci, sua autrice²¹.

²⁰ “A tal punto legata alla sua vita è la sua scrittura, a tal punto legata alla singolarità del lettore è la lettura della sua opera. Poiché un diverso rapporto tra opera e autore implica anche un diverso rapporto tra lettore ed opera... Ogni opera chiede al lettore di essere parte dell’opera stessa, di continuarla nei modi in cui l’opera stessa richiede” (Frattaroli, *infra*, 363, 372)

²¹ A Pelham Gore e a Michael Masci-Gore va la nostra gratitudine per avere acconsentito che lo scritto di Michela Masci fosse parte di questa premessa. A Michela, grazie.

Le sette sciarpe

Ho sette sciarpe nuove.

Una pashmina rosa cipria, delicata e discreta come Albarosa, che me l'ha data quasi di soppiatto un giorno di settembre in cui si poteva ancora andare al mare, in previsione dei giorni freddi in cui saremmo state lontane. Albarosa dei grembiuli e delle presine fatti a mano. Albarosa attenta e disponibile, sempre positiva.

La seconda ha avuto una lunga gestazione. Helen mi ha chiesto timorosa il permesso di farmi una sciarpa coi ferri, proprio lei che non confeziona mai nulla per nessuno! Quando ho accettato con entusiasmo, mi ha detto che però avremmo dovuto scegliere insieme la lana. Su quella non ci son stati dubbi: ho voluto tutti i colori dell'arcobaleno. Poi mi ha misurato e rimisurato, preoccupata di azzeccare le giuste dimensioni: non troppo lunga, ma abbastanza da avvolgersi due volte; non troppo larga, per non ingoffarmi. E poi i dubbi e i timori e le verifiche mentre la sciarpa era in fieri. E finalmente la consegna, un paio di mesi dopo, non senza titubanza e apprensione, con tanto di foto ricordo, torta e caffè. Helen dei gatti, Helen degli abbracci.

A novembre la sorpresa per posta, per il mio compleanno: una caldissima e sofficissima sciarpa panna di cachemire per coccolarmi a distanza nelle rigide brume invernali, da parte di tre mie compagne di liceo, rimaste amiche negli anni attraverso le vicende della vita, tra cenate, chiacchierate e messaggi. Paola, Tiziana e Valeria, che non mi perdono mai di vista, nonostante la lontananza.

Poco prima di Natale, puntualissima come sempre, Ailhlín mi ha inviato il suo dono dalla Scozia: una sciarpa di un blu scuro avvolgente come la notte, con fiori argentati a rischiararla, avvolta da una busta di velo viola leggerissimo. Ailhlín che ama l'Italia e l'italiano, Ailhlín che è partita, ma non mi dimentica.

Gennaio mi ha portato altre tre sciarpe, a segnare il bello di rivedersi, di un incontro quasi insperato.

Ampia come uno scialle, avvolgente e versatile, la sciarpa di morbidissimo panno del mio colore preferito, senape, da un lato, e oliva dall'altro, che si adatta agli umori e alle diverse esigenze. Così come Elisa, che me l'ha donata: l'amica storica, la sorella, la complice, da sempre partecipe di tutto.

Un sacchettino scuro conteneva la sciarpa azzurra e bianca e rossa, con mille disegni, che spiegata è un pareo e già sa di mare e di sole, per me essenza di vita. L'ha scelta proprio per questo Bebè, che mi scrive delle sue passeggiate sulla spiaggia e dei suoi pensieri e dei suoi ricordi. Nei nostri discorsi nominiamo spesso mio padre, ritrovando l'una nell'altra echi dei tratti di lui che abbiamo amato.

Seta e lana insieme, motivi azzurri, verdi, rossi tra il floreale e l'astratto, nella sciarpa leggera e calda di Donatella. Ha organizzato di corsa un viaggio

apposta perché ci potessimo finalmente incontrare dopo tanti anni di programmi mai realizzati. Donatella sempre affettuosa, col suo sorriso dolce e lo sguardo un po' triste.

Ho sette scarpe, anzi di più. Ho sette persone che mi vogliono bene, anzi tante di più, che desiderano avvolgermi col loro affetto, proteggere, coccolare. Da sette mesi so di avere il cancro.

Se può diventare scrittura, la vita non finisce²². Continuiamo ancora a essere “episodi nella narrazione dell'altro”²³. Per ancorarci nel tempo. Per resistere al tempo.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2008), *Signatura Rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Anderson Benedict (1991 [1983]), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso (un'edizione ulteriormente riveduta è apparsa nel 2006).
- Arnesano Gabriele (2005), “Il ruolo sociale e la biografia degli oggetti”, *Palaver* 5, n.s., 1, 125-136; <<http://siba-ese.unisalento.it>> (10/2019).
- Berger John (1991 [1972]), “Paul Strand”, in Id., *About Looking*, New York, Vintage, 45-51.
- Burdiel Isabel (2012), *Il perché delle biografie*, trad. it. di Davide Orecchio, <<https://www.nazioneindiana.com/2012/10/24/il-perche-delle-biografie/>> (10/2019; ed. orig. “El porqué de las biografías”, *Babelia*, inserto culturale di *El País*, 19 agosto 2006).
- Cavarero Adriana (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli.
- Chansky R.A. (2016), “General Introduction”, in R.A. Chansky, Emily Hipchen (eds), *The Routledge Auto|Biography Studies Reader*, London-New York, Routledge, xx-xxii.
- Cometa Michele (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Demetrio Duccio (1995), *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Milano, Raffaello Cortina.
- Eakin P.J. (1985), *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton UP.
- (1998), “Relational Selves, Relational Lives: The Story of a Story”, in G.T. Couser, Joseph Fichtelberg (eds), *True Relations. Essays on Autobiography and the Postmodern*, Westport, Conn., Greenwood Press, 63-81.

²² Le parole sono di Duccio Demetrio (2003, xi) ma il loro ordine è stato qui modificato.

²³ “episodes in someone else's narrative” (Steedman 1987, 122).

- (1999), *How Our Lives Become Stories. Making Selves*, Ithaca, N.Y., Cornell UP.
- (2008), *Living Autobiographically. How We Create Identity in Narrative*, Ithaca-London, Cornell UP.
- Friedman S.S. (1988) “Women’s Autobiographical Selves: Theory and Practice”, in Shari Benstock (ed.), *The Private Self: Theory and Practice of Women’s Autobiographical Writings*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 34-62.
- Ginzburg Carlo (1994), “Microstoria. Due o tre cose che so di lei”, *Quaderni storici*, 86, 511-539.
- Grendi Edoardo (1976), “A proposito di famiglia e comunità”, *Quaderni Storici*, 11, 881-891.
- Gusdorf Georges (1956), “Conditions et limites de l’autobiographie”, in Erich Haase, Günter Reichenkron (Hrsgg.), *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des Selbstportraits*, Berlin, Duncker und Humblot, 105-123.
- Hall Stuart (1991), “Old and New Identities, Old and New Ethnicities”, in A.D. King (ed.), *Culture, Globalization and the World-System*, London, Macmillan, 41-68.
- Helzel Paola (2016), “Il fondamento dell’identità nella dialettica tra memoria e ricordo”, *Bollettino filosofico*, 31, 176-194; doi: 10.6093/1593-7178/4048.
- Herbe Sarah, Novak Julia (2019), “Life Writing Research Past and Present: Interview with Sidonie Smith and Julia Watson”, *The European Journal of Life Writing*, 8, 8-20.
- Lee Hermione (1996), *Virginia Woolf*, London, Vintage.
- Lejeune Philippe (2015), “Europe’s Treasure Hunters. The Founding of a Network of European Diary Archives and Collections”, *The European Journal of Life Writing*, 4, 16-18.
- Miller N.K. (1994), “Representing Others: Gender and Subjects of Autobiography”, *difference: A Journal of Feminist Cultural Studies*, VI, 1, 1-27.
- Neruda Pablo (2003), *Il libro delle domande*, a cura di Giuseppe Bellini, Firenze, Passigli.
- Phelan James (2017), “Fictionality”, *a|b: Auto|Biography Studies*, XXXII, 2, 235-238.
- Ryan Derek (2013), *Virginia Woolf and the Materiality of Theory. Sex, Animal, Life*, Edinburgh, Edinburgh UP.
- de la Serna Ramón Gómez (2002), *Mille e una greguería*, a cura di Danilo Manera, Roma, Robin Edizioni.
- Smith Sidonie, Watson Julia (1998), “Introduction: Situating Subjectivity in Women’s Autobiographical Practice”, in Idd. (eds), *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, Madison, University of Wisconsin Press, 3-52.
- (2010 [2001]), *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- (2016), “A Personal Introduction to *Life Writing in the Long Run*”, in Idd. (eds), *Life Writing in the Long Run*, Ann Arbor; Michigan Publishing, University of Michigan Library, xix-li; <<https://quod.lib.umich.edu/m/maize/mpub9739969/1:4/--life-writing-in-the-long-run-a-smith-watson-autobiography?rgn=div1;view=fulltext>> (10/2019).
- Stanley Liz (1992), *The Auto/Biographical I. The Theory and Practice of Feminist Auto/biography*, Manchester, Manchester UP.
- Steedman C.K. (1987 [1986]), *Landscape for a Good Woman*, London, Virago.
- Woolf Virginia (1927), “The Art of Biography”, *New York Herald Tribune*, 30 October.

- (1958), *Granite and Rainbow*, New York, Harcourt and Brace, 149-155.
- (1980 [1938]), *The Letters of Virginia Woolf*, vol. VI, ed. by Nigel Nicolson, Joanne Trautmann, London, The Hogarth Press.

TRACCE TEORICHE



Fig. 1 – Enrico Frattaroli, *Arcobaleno fossile* (2019).
Cartoncino Bristol e matita (cm 59x59). Particolare.
Per gentile concessione dell'autore

Scrivere la vita tra storia e fiction

PLURALE/SINGOLARE.
STORIA, MICROSTORIA, BIOGRAFIA

Paola Pugliatti

Università degli Studi di Firenze (<paola.pugliatti@gmail.com>)

Abstract

Owing to its uncertain position between history and fiction, biography has always been considered a hybrid form. The article discusses this issue first by addressing the ways in which, during the second half of the twentieth century, certain historians contributed to a definition of biography as an independent historical genre; then by illustrating the recent suggestion, made by a group of Dutch historians, that biography should adopt the methods of “microhistory”, a historiographical experience developed by a group of Italian historians between the 1970s and the 1980s. Finally, it examines the progress of Shakespearean biography and, in particular, the recent attention being devoted to fragments of Shakespeare’s life, an attitude that has been described as “disintegrationist”, and which seems to confirm that, at least as far as Shakespeare is concerned, biography is embracing the methods of microhistory.

Keywords: biography, history, microhistory, serialization/singularization, Shakespeare

1. *Biografia e storia*

Nel 1971 la Harvard University Press pubblicò un libro dal titolo *The Development of Greek Biography* (Momigliano 1971). Il libro conteneva quattro lezioni che Arnaldo Momigliano aveva tenuto presso l’Università di Harvard nel 1968. Il testo veniva poi tradotto e pubblicato in italiano (Momigliano 1974).

Le parole conclusive di quest’opera, per molti versi anticipatrice, le considero un’epigrafe per questo mio articolo:

I greci e i romani si accorsero che scrivere sulla vita di un altro uomo non è proprio lo stesso che scrivere storia. Forse noi possiamo fare di più. Forse possiamo fare sì che la storia assorba la biografia senza lasciare residui. Ma

non dobbiamo affrettarci troppo. Tenendo separata la biografia dalla storia, Greci e Romani poterono apprezzare che cosa costituisca un poeta, un filosofo, un martire, un santo. Poterono anche apprezzare che cosa rimanga di umano in un re o in un politico. Quella figura vaga, Scilace di Carianda, l'esploratore delle coste indiane e il primo biografo, ci ha lasciato un problema. (1974, 110)

Scilace di Carianda visse fra la fine del sesto e l'inizio del quinto secolo avanti Cristo. Sappiamo dei suoi scritti (il resoconto di un periplo della costa indiana e una biografia di Eraclide, re di Milasa) da menzioni successive in Erodoto e in Aristotele. Momigliano, probabilmente il primo storico che abbia illuminato ed esemplificato su un corpus storico di testi il rapporto problematico che lega, e divide, biografia e storia, scelse la "figura vaga" di Scilace come emblema di quella incertezza. Il primo biografo ci ha lasciato un problema, dice lo storico; e aggiunge che quel problema non deve essere risolto assimilando, senza residui, biografia e storia; ma piuttosto cercando di definire che cosa ci sia, nella biografia, che ci consente di apprezzare i caratteri umani singolari di un poeta, di un filosofo, di un martire, di un santo. In altre parole, il problema che ci ha lasciato Scilace è quello di definire lo statuto della biografia come genere (storico) indipendente dalla storia, poiché scrivere della vita di una persona non è la stessa cosa che scrivere della vita di una formazione collettiva.

E tuttavia, sia come strumento di conoscenza storica sia come forma letteraria, la biografia ha continuato ad essere definita e descritta come genere ambiguo, incerto, misto, ibrido e, per di più, incapace di risolvere le proprie contraddizioni.

Il filosofo inglese R.G. Collingwood ha affermato che:

una biografia ... per quanta storia possa contenere, è costruita su principi che sono non solo non-storici, ma addirittura anti-storici. I suoi limiti sono eventi biologici, nascita e morte di un organismo umano: e, dunque, si colloca entro un perimetro che non è quello del pensiero, ma quello dei processi naturali.¹

Gli stessi sviluppi del pensiero storiografico del XX secolo hanno validato e diffuso una visione fortemente ostile alla biografia. Alludo naturalmente all'avversione, teorizzata e praticata dalla influente scuola delle *Annales*, nei confronti dell'idea che la storia sia appannaggio di certe figure che emergono come capaci di determinarla; nonché alla cancellazione

¹ "a biography ... however much history it contains, is constructed on principles that are not only non-historical but anti-historical. Its limits are biological events, the birth and death of a human organism: its framework is thus a framework not of thought but of natural process" (1961, 304). Se non altrimenti specificato, qua e altrove le traduzioni sono mie.

dell'idea di "evento" della storia tradizionale, nelle parole di Braudel, "del tempo breve, a misura dell'individuo, della vita quotidiana, delle nostre illusioni, delle nostre rapide prese di coscienza – il tempo per eccellenza del cronista, del giornalista"², in favore delle oscillazioni cicliche visibili nella lunga durata³. Questo influente paradigma ha sempre più messo ai margini la biografia, costretta dal suo stesso oggetto a ripetere la tradizione della storia dei re e degli eroi. Dice Daniel Madelénat:

Le forme contemporanee post-positivistiche della storia (sociale, economica, culturale), illustrate dalla *École des Annales* e dai suoi prolungamenti ... sono ... ostili alla biografia ... il loro studio si richiama a metodi quantitativi, seriali, statistici, in cui non possono avere spazio né l'intuizione, né la simpatia per un certo individuo ... La biografia viene dunque relegata allo statuto di fossile vivente ('la storia dei grandi uomini'), o, al più, asservita come riserva di fatti che danno accesso al collettivo.⁴

Non diverso, su questo punto, il commento della storica Sabina Loriga che, a proposito di certe prese di posizione che liquidano la biografia come strumento modesto, utile, al più, ad illustrare le strutture di lunga durata, osserva: "In questa prospettiva, la storia di vita ha semplicemente una funzione suggestiva (di esplorazione preliminare del problema) o illustrativa (le ipotesi teoriche vengono stabilite attraverso altre procedure di ricerca e l'aneddoto personale è usato come un ornamento, la ciliegina sulla torta)" (2012, 186-187).

Ma inadeguate sono ritenute anche le pretese letterarie della biografia, poiché la scrittura biografica è costretta a ignorare la rivoluzione che l'arte narrativa ha compiuto fin dai primi decenni del ventesimo secolo, con la decostruzione delle categorie di "personaggio" e di "tempo". La biografia non può utilizzare gli esiti di quella rivoluzione perché va alla

² "le temps court, à la mesure des individus, de la vie quotidienne, de nos illusions, de nos prises rapides de conscience, - le temps par excellence du chroniqueur, du journaliste" (1958, 728).

³ Fra i principi che informavano la storiografia della *longue durée*, Revel nota l'interesse per "l'evento ripetibile e le sue variazioni, le regolarità osservabili a partire dalle quali sarebbe possibile inferire delle leggi", e ancora: "il privilegio conferito allo studio di aggregati il più possibile massicci; la priorità data alla quantificazione nell'analisi dei fenomeni sociali; la scelta di una durata sufficientemente lunga da rendere osservabili trasformazioni globali" (1994, 551).

⁴ "Les formes contemporaines de l'histoire (sociale, économique, culturelle), post-positivistes, illustrées par l'*École des Annales* et ses prolongements ... sont ... hostiles à la biographie ... leur étude fait appel à des méthodes quantitatives, sérielles, statistiques, où ni l'intuition, ni la sympathie pour un sujet n'ont leur part ... La biographie se trouve ainsi renvoyée au statut de fossile vivant (l'"histoire grands hommes"), ou, au mieux, vassalisée comme réservoir de faits donnant accès au collectif" (1984, 110).

ricerca di tracce di coerenza nel personaggio che descrive e perché è vincolata alla ricostruzione di un tempo lineare nello svolgimento della vita che racconta; inoltre, quando si confronta con l'altro paradigma forte del ventesimo secolo, la psicanalisi, lo fa con sguardo dilettantesco e con strumenti approssimativi⁵. In breve, inconsapevole dei mutamenti drammatici che hanno investito tutti i campi del pensiero nel ventesimo secolo, la biografia ha continuato a ispirarsi alle forme del romanzo realistico⁶.

Ma, per quanto svalutata o addirittura disprezzata, la biografia non ha mai smesso di esercitare attrazione sui lettori, e non ha mai smesso di suscitare in loro l'impressione di trovarsi di fronte alla "persona vera". Come dice James Clifford,

È davvero un mistero che tante biografie riescano a mettere insieme una personalità coerente. E il fatto è tanto più notevole in un tempo e in una cultura in cui filosofi, psicologi, sociologi e poeti non riescono a concordare su quali strutture e quali pratiche costituiscano una "persona". La biografia, che può contare su una quantità minima di sofisticazione teorica, ma avvalendosi della capacità narrativa di chi racconta, riesce, con sorprendente coerenza, a farci credere nell'esistenza di un sé.

Questo apparente paradosso è spiegato, secondo Clifford, precisamente dal fatto che "Il biografo tende ad essere scettico sulle teorie astratte"⁷.

⁵ Giovanni Levi commenta la crisi prodotta, in tutti i campi scientifici, e non solo, dall'emergere di nuovi paradigmi: "crisi della concezione meccanicistica in fisica, nascita della psicanalisi, nuovi orientamenti della letteratura – ci si può limitare a citare i nomi di Proust, Joyce, Musil. Non sono più le proprietà, ma le probabilità che costituiscono l'oggetto della descrizione" (1989, 1328-1329: "crise de la conception mécaniste en physique, naissance de la psychanalyse, nouvelles orientations de la littérature – on peut se contenter de citer les noms de Proust, Joyce, Musil. Ce ne sont plus les propriétés, mais les probabilités qui constituent l'objet de la description").

⁶ Jacques Revel osserva che la scrittura storica tradizionale copiava, senza esserne consapevole, le forme del romanzo (con narratore onnisciente); aggiunge che "dopo Proust, Musil o Joyce, la scrittura [storica] non ha smesso di sperimentare forme nuove"; e cita la modalità narrativa de *La Méditerranée* di Braudel, libro del quale "è stata subito sottolineata l'originale utilizzazione di una triplice temporalità che organizza le tre grandi sezioni dell'opera" (1994, 569-570). Vedi anche, su tendenze nuove nei modi della narrazione come, ad esempio l'uso di "analessi, prolessi, narratori fittizi, punti di vista multipli e altro" (Hamilton 2017, 17: "flashback, foreshadownig, invented narrators, multiple points of view and more").

⁷ "It is something of a mystery that so many biographies do in fact succeed in uniting a coherent personality. And the feat is particularly remarkable in a time and culture whose philosophers, psychologists, sociologists, and poets cannot come to any real agreement as to what structures and practices add up to a 'person.' Biography, relying on little theoretical sophistication but placing its faith in the storyteller's arts, manages with surprising consistency to make us believe in the existence of a self"; "The biographer tends to be skeptical of abstract theories" (Clifford 1978, 44, 47).

Così, nella sua pretesa, forse ingenua, di raccontare la vita di una persona, la biografia è rimasta fedele a se stessa, ignorando i mutati paradigmi di discipline prossime (la storia in primo luogo, ma anche la sociologia e l'antropologia), mai dubitando della giustificazione culturale del gesto di scrivere la storia dei re e degli eroi.

Ma se la biografia sembra indifferente all'idea di giustificare su un piano teorico la propria esistenza, alla fine sono stati gli storici e i sociologi a farlo, sostenendo – come Momigliano ci dice che fecero gli storici antichi – che la biografia non debba dissolversi né nella storia né nella narrativa, ma che debba rimanere e caratterizzarsi come forma indipendente di conoscenza storica, con la propria autonomia di metodo e con le sue proprie regole compositive e, sopra tutto, con la sua propria missione⁸: se gli storici non hanno la capacità di comprendere e trasmettere le complessità della vita umana, i biografi possono farlo in vece loro.

E infatti, a partire dalla metà del ventesimo secolo, il graduale abbandono della storia quantitativa che aveva dominato la storiografia dei decenni precedenti ha portato gli storici a rivolgere l'attenzione verso lo studio qualitativo di individui ed eventi in quanto componente necessaria allo studio delle formazioni collettive, e a rivolgere quindi l'attenzione verso la biografia⁹. Sentivano, in altre parole, che la storiografia, nella prospettiva dei processi di lunga durata, non riusciva a trasmettere le complessità e la ricchezza della vita degli individui nel loro contesto sociale e politico. “Saranno mai gli storici capaci di numerare gli innumerevoli aspetti della vita?” si domandava Momigliano (1974, 8)¹⁰.

⁸ Occorre ricordare alcune opere di biografi che hanno proposto riflessioni sulla pratica della biografia. Vedi, ad esempio, le considerazioni di Leon Edel, il grande biografo di Henry James (Edel 1984); ma vedi anche quelle di I.B. Nadel, biografo di Leonard Cohen e di Leon Uris (Nadel 1984). Fra i biografi di Shakespeare (un tema del quale mi occuperò nella seconda parte di questo articolo), Park Honan è uno dei pochissimi ad aver riflettuto sulla scrittura biografica (Honan 1990, 2009); vedi anche Benton (2009), uno studio della biografia letteraria che dedica un capitolo alle biografie di Shakespeare.

⁹ È possibile vedere una svolta nel senso di una ridefinizione dei metodi e degli oggetti della ricerca storica e di una maggiore apertura alla interdisciplinarietà nell'editoriale dal titolo “Tentons l'expérience” nel numero 6, 1989, di *Annales* (Les Annales 1989), nel quale è riconosciuto il lavoro della storiografia recente “su dei cantieri ristretti, sui quali ci si impegna a rendere più complessa, più ricca, la realtà oggetto dell'analisi” (*Les Annales* 1989, 1322: “sur des chantiers restraints sur lesquels on s'emploie à rendre plus complexe, plus riche, la réalité qui fait l'objet de l'analyse”). Il passaggio dallo studio dei processi di lunga durata allo studio dei “casi” e dei contesti particolari che vedremo nella prospettiva dei microstorici (vedi *infra*, ...) è avvenuto con il tramite della cosiddetta *histoire des mentalités*, maturata all'interno della stessa scuola delle *Annales*. Fra altri, nomi di rilievo di questa tendenza sono quelli di Jacques Le Goff e Georges Duby.

¹⁰ Parlando di autobiografia e, in particolare, della *Biographia literaria* di Coleridge, Giuseppe Martella ne discute la “vulnerabilità” come uno dei problemi strutturali dell'opera,

Il tipo di biografia alla quale guardavano era una sorta di biografia sociale, o sociologica, consapevole del fatto che, come ha suggerito Franco Ferrarotti, se è vero che “non c’è società senza individui”, è altrettanto vero che “non ci possono essere individui senza una società”¹¹. E, citando ancora Momigliano, si può aggiungere che “Nessuna storia, per quanto decisa a dare più peso alle decisioni collettive, può trovare il modo di sbarazzarsi degli individui che la incomodano” (1974, 40). Biografia, dunque, come strumento particolare della ricerca sociologica e della ricerca storica; poiché la vita di una persona, come dice Jean Sagnes, può “rivelare un’intera società” (2011)¹². La “differenza” della biografia, dunque, il “residuo” che, come ci ricorda il primo biografo greco, non deve essere dissolto, è la sua capacità di trasmettere il significato storico di una vita individuale entro un contesto sociale¹³.

Ma anche in un’altra direzione la biografia è diventata, per gli storici, uno strumento necessario. Insieme ad altri (e occorre ricordare soprattutto lo Hayden White di *Metahistory*, 1973), Jacques Le Goff esprime certe preoccupazioni degli storici riguardo allo stile:

Volente o nolente, lo storico occidentale ritrova oggi, in parte, l’immagine che aveva nel secolo XIX, quella di intellettuale, di scrittore, di personaggio nazionale o europeo. Questo prestigio, che fu di un Carlyle o di un Michelet, lo doveva in parte alla qualità del suo stile. Malgrado una crescente tecnicità della disciplina storica, lo stile dello storico riacquista oggi importanza. La biografia gli offre, meglio di altri generi storici, la possibilità di sfruttare le risorse della *écriture historique*.¹⁴

con osservazioni che possono estendersi alla biografia: “la sua pretesa di mostrare il valore di una vita individuale mettendola per iscritto sulla carta” (2001, 101: “its pretension of showing the worth of an individual life by writing it down on paper”); più in generale, questa particolare opera di Coleridge costituisce, secondo Martella, “un documento critico dei limiti della consapevolezza morale e storica europea e della sua fondamentale inadeguatezza di fronte alla varietà proteiforme della vita” (*ibidem*: “a critical document of the limits of European moral and historical consciousness, and of its basic inadequacy in the face of the protean variety of life”).

¹¹ “there are no individuals without a society ... there is no society without individuals” (Ferrarotti 2003, xviii). In un articolo molto influente, Pierre Bourdieu (1986) sostiene l’illusorietà della biografia raccontata fuori dal contesto sociale.

¹² “peut être considérée comme un révélateur de société”.

¹³ È chiaro che, come ricorda Loriga nel suo libro (2012), questo ritorno alla biografia ha alle spalle le teorie della storiografia che occupano il campo a partire dal sec. XVIII, con la svolta importante realizzata dalla nascita della sociologia (a partire da Durkheim); Loriga tratteggia due diversi ritorni dell’individuo in storiografia: l’individuo che fa la grande storia e l’individuo nella dimensione sociale del singolo; due soggetti storiografici diversi che, in fin dei conti, marcano la distinzione fra storia politica e storia sociale.

¹⁴ “Bon gré mal gré l’historien occidental aujourd’hui retrouve en partie la fonction, l’image qu’il avait au XIX siècle, celle d’un intellectuel, d’un écrivain, d’un personnage national ou européen. Ce prestige, celui d’un Carlyle ou d’un Michelet, il le devait en

Sembrava, dunque, che il riscatto della biografia fosse affidato agli storici, che tuttavia, necessariamente, vedevano, nel lavoro biografico, un ausilio al loro lavoro nei termini di quella “singolarizzazione” o “personalizzazione” delle fonti dalla quale gli storici si erano allontanati per guardare ai grandi cicli e alle grandi serialità¹⁵. Al contrario, non sembrava che la biografia fosse disposta, o interessata, ad avviare un percorso indipendente di autoriflessione.

2. La svolta biografica

A partire dall’inizio degli anni ottanta del Novecento, tuttavia, un interesse non sporadico per la biografia inizia a manifestarsi sopra tutto da parte di studiosi francesi di letteratura che concentrano l’attenzione sulla *biographie littéraire*, cioè la biografia di uno scrittore scritta da un altro scrittore. Questi studiosi riprendono la tradizione che, a partire da Virginia Woolfe del suo circolo (sopra tutto l’amico Lytton Strachey), si è posta il problema dei valori letterari di una forma che coniuga storia e scrittura narrativa. Più interessati ai valori letterari che all’aspetto storico della biografia, prendono in esame testi biografici che trascurano “almeno in parte ... il rigore della ricerca per privilegiare la ricreazione dell’esistenza del loro modello a partire dalle possibilità offerte dalla narrativa di finzione”. Si tratta di un punto di vista che, ancora una volta – ma, in questo caso, con un impianto teorico che mostra notevole impegno – considera marginale il valore storico della scrittura biografica, per privilegiare

partie à la qualité de son style. Malgré une technicité croissante de la discipline historique, le style de l’historien reprend de l’importance. La biographie lui offre, mieux que d’autres genres historiques, la possibilité d’exploiter les ressources de l’écriture historique” (Le Goff 1989, 5). Come vedremo in seguito, anche i microstorici si porranno il problema della scrittura, ma in termini del tutto diversi (vedi *infra*, ...). Il dibattito sullo stile in storiografia e sulla retorica storiografica fu attivo negli anni 70 del secolo scorso. I contributi più noti di quel periodo sono Veyne (1971) e White (1973). A proposito della strategia narrativa adottata in *Il formaggio e i vermi*, Ginzburg dice di non aver nascosto gli ostacoli e i vuoti incontrati nella ricerca al solo scopo di costruire artificiosamente una superficie narrativa levigata. Anzi, “Gli ostacoli posti alla ricerca erano elementi costitutivi della documentazione, e quindi dovevano diventare parte del racconto; così come le esitazioni e i silenzi del protagonista di fronte alle domande dei suoi persecutori – o alle mie” (1994, 523).

¹⁵ Uso il termine “singolarizzazione” alludendo semplicemente all’orientamento sul singolo individuo e alla prospettiva storica che privilegia la particolarizzazione rispetto alla generalizzazione. Un uso teoricamente più cogente del termine è suggerito da Sigurdur Gylfi Magnússon (2003) e Magnússon, Szijártó (2013).

la conoscenza del soggetto biografato *in quanto autore di testi letterari*; e, dunque, anche la comprensione della sua opera¹⁶.

Ma, ancora una volta, le proposte più interessanti vengono dagli storici e, in particolare, dagli storici sociali¹⁷.

Torno a Momigliano, e al testo di una sua conferenza sulla biografia greca tenuta nel 1971 presso l'Accademia Reale olandese che l'aveva eletto socio straniero. Il testo dell'intervento è intitolato "Seconde riflessioni sulla biografia greca", e si apre con un riconoscimento dell'opera che gli storici olandesi hanno dedicato alla biografia. Momigliano cita un libro di Jan Romein del 1946 (*La biografia*), e uno di Samuel Dresden (*Struttura della biografia*), del 1956. E commenta dicendo che "Dietro di essi c'è la grande tradizione olandese dell'esame delle forme del pensiero storico, tradizione che si può riassumere nel nobile e caro nome di Jan Huizinga" (Momigliano 1974, 113)¹⁸.

¹⁶ "au moins partiellement à la rigueur de l'enquête au profit d'une récréation de l'existence de leur modèle à partir des possibilités qu'offre la fiction" (Dion, Regard 2013, 18, 17). Si veda, per questa prospettiva, per citare solo alcuni contributi, Madélnat (1984); Regard (1999); Dion, Fortier (2010); Dion, Regard (2013). Una certa attenzione alla biografia, in una prospettiva più generale, si riscontra, negli anni 80 e 90 anche negli Stati Uniti. Si vedano, ad esempio, i già citati Nadel (1984); Edel (1984); Honan (1990). Si veda anche Schabert (1990).

¹⁷ Quello della biografia e dell'autobiografia è, oggi, un campo esteso e variegato di studi. Si moltiplicano le riviste, le associazioni, i siti internet, i convegni, le reti di contatto fra studiosi, i Dipartimenti universitari, i Centri di ricerca; e si moltiplica anche la nomenclatura (accanto ai tradizionali "biography" e "autobiography", sempre più spesso troviamo i termini "life-writing" e "ego documents", variamente definiti e riempiti con contenuti diversi). Naturalmente, non pretendo di percorrere, in questa sede, l'intero spettro delle tendenze che compongono la ricerca su questi temi e, più in generale, sul tema del "self". Ho scelto, invece, di seguire una delle linee di intervento, quella sviluppata soprattutto da alcuni storici dell'Università di Groningen, per due motivi: perché mi pare basata su serie considerazioni storiche e perché richiama in causa una tradizione prettamente italiana, quella della microstoria, sviluppatasi negli anni 70 e 80 del secolo scorso, alla quale, fra l'altro, lo studio delle biografie sta aggiungendo un nuovo capitolo e nuove prospettive. È singolare, comunque, che gli interventi sui temi della biografia e dell'autobiografia siano a tutt'oggi, nel nostro paese, sporadici e sconnessi rispetto ad esperienze attive in altri contesti. Il convegno fiorentino svoltosi nel gennaio del 2017, "Forme ed espressioni della biografia e dell'autobiografia tra cultura popolare e cultura d'élite", è stato un'opportuna iniziativa.

¹⁸ Hans Renders ricorda che Huizinga prese una posizione decisa nei confronti della cosiddetta *vie romancée*, un genere apparso intorno agli anni venti e trenta del Novecento, e che condannò la pratica di inventare situazioni o eventi nella vita dell'oggetto della biografia come "un'indegna concessione alla pigrizia e un'indecorosa vittoria del sensazionalismo" (Renders 2014a, 30: "an unworthy concession to laziness, and a shameful victory for sensation"). Il testo di Huizinga citato è *Cultuurhistorische verkenningen* (1929, 46).

Ed è proprio all'interno della tradizione del pensiero storico olandese che avviene oggi la cosiddetta "svolta biografica", un punto di vista inedito che propone un interessante rovesciamento di prospettiva: Hans Renders, ad esempio, suggerisce che "La biografia è stata usata troppo spesso per confermare il quadro generale della storia"¹⁹. In altre parole, se apprezzamenti come quello di Sagnes sulla biografia come "rivelatrice di una società" apparivano come concessioni a un genere che si sottintendeva comunque marginale e che veniva relegato, come dice Madelénat, allo stato di "riserva di fatti che danno accesso al collettivo" (Madelénat 1984, 110, n. 10), il nuovo paradigma dell'autoconsapevolezza biografica ha indicato la storia (o almeno una certa tendenza storiografica) come pratica al servizio della biografia. Come dice Sabina Loriga,

Questo significa che la biografia, oltre a essere parte della storia, è anche un punto di vista della storia, una dissonanza, una controparola. In tale prospettiva, è importante evitare qualunque logica di sottomissione o di dominio (tra la storia e la biografia o viceversa) e conservare la tensione, l'ambiguità, pensare il singolo individuo, *nello stesso tempo*, come un caso particolare e una totalità. (2012, 195-196)

Per altra via, siamo tornati alla prospettiva che Momigliano attribuisce al pensiero dei greci e dei romani su storia e biografia come discipline o punti di vista da non assimilare e, si può ora aggiungere, da non gerarchizzare.

Il riferimento obbligato, per comprendere la svolta biografica di cui dicevo, è in due raccolte di saggi curati da Hans Renders e Binne de Haan, il primo docente di storia e teoria della biografia e direttore del Biography Institute dell'Università di Groningen, e il secondo dottore di ricerca presso lo stesso Istituto. Il primo dei due volumi, intitolato *Theoretical Discussions of Biography*, è stato pubblicato nel 2013²⁰; metà del libro ripubblica saggi apparsi a partire dagli anni 60 e fino al 2012; gli altri saggi (una ventina in tutto) sono interventi dei curatori e di altri autori: per lo più testi letti a convegni o pubblicati in altra sede e riveduti. Il secondo volume collettaneo, pubblicato nel 2017 e curato dagli stessi con Jonne Harmsma, è intitolato *The Biographical Turn* e ha come sottotitolo *Lives in History*. Molti degli autori di questo secondo volume sono docenti nelle università olandesi di Utrecht, Leiden, Groningen, ma anche la Francia, la Germania, gli Stati Uniti, la Finlandia e l'Australia vi sono rappresentate. Ma l'influenza più diretta e importante, in entrambi i volumi, è quella del gruppo di storici

¹⁹ "Biography too often has been used to confirm the general picture of history" (Renders 2014b, 131).

²⁰ La mia edizione di riferimento è quella del 2014 indicata in bibliografia.

italiani di solito definiti “microstorici”²¹. Nel primo dei due volumi, infatti, non solo vengono riproposti un saggio di Giovanni Levi e uno di Carlo Ginzburg (pubblicati rispettivamente nel 1989 e nel 1994); ma una intera sezione, intitolata “Biografia e microstoria”, è dedicata ad una riflessione sulla prospettiva di ricerca storiografica elaborata e sperimentata nel nostro Paese fra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso; una prospettiva che metteva in discussione (o integrava) la vulgata, allora ancora dominante, della storia quantitativa e seriale e dei processi di lunga durata.

I motivi dell’opposizione della microstoria alla storia seriale sono espressi in modo chiaro da Carlo Ginzburg nel saggio “Microstoria: due o tre cose che so di lei” (1994), ripubblicato nel primo dei due volumi di Renders e de Haan (2014, 139-166). Il limite più serio individuato da Ginzburg è nel fatto che la prospettiva seriale “annulla le particolarità della documentazione esistente a profitto di ciò che è omogeneo e comparabile”; in altri termini, “Selezionare come oggetto di conoscenza solo ciò che è ripetitivo, e perciò passibile di serializzazione, significa pagare un prezzo, in termini conoscitivi, molto alto”. La proposta dei microstorici, che rappresentava una scelta sia intellettuale sia politica, andava nella direzione opposta: quella della “analisi ravvicinata di una documentazione circoscritta, legata a un individuo altrimenti ignoto” (1994, 520)²².

Ecco riapparire, nella storia e nella storiografia, la categoria di “persona”: non la persona miracolosa dalla quale si fa dipendere il corso della grande storia, ma la persona che rimarrebbe sconosciuta se uno storico non decidesse di portarla alla luce. Ciò che appare prezioso, della prospettiva microstorica, per una rifondazione del lavoro biografico è, dunque, in primo luogo, la drastica riduzione di scala, che ci consente di concentrare l’attenzione sulla piccola persona storica, nel contesto di una real-

²¹ Le opere monografiche più importanti e più frequentemente citate dei microstorici sono: Ginzburg (1976) e Levi (1985). La rivista *Quaderni storici*, fondata nel 1966, raccolse i contributi più rilevanti e un acceso dibattito internazionale sviluppatosi in quegli anni sugli esiti e sulle prospettive del lavoro dei microstorici. Dal 1981 al 1991, Einaudi pubblicò, in una collana di monografie intitolata “Microstorie”, alcuni contributi significativi anche di storici non italiani vicini alle idee dei microstorici (vedi, ad esempio, *Il ritorno di Martin Guerre* di N. Zemon Davis, 1984). La collana, diretta da Carlo Ginzburg e Giovanni Levi, pubblicò 22 monografie.

²² Diverso, rispetto al progetto di scrutare al microscopio un individuo che altrimenti rimarrebbe sconosciuto, il programma prosopografico. Loriga cita, ad esempio, l’opera di Lewis Namier e parla di “concezione *pointilliste*”. Namier, dice Loriga, “ritiene che i fatti sociali possano essere spiegati solo esplorando scientificamente le radici del comportamento individuale... Il suo metodo microscopico prevede la fissione dei fatti sociali in una miriade d’esistenze particolari, da integrare in insiemi più vasti” (2012, 44, 45). Ginzburg ha più volte sottolineato che “micro”, nell’espressione “microstoria”, si riferisce più al metodo di indagine che all’oggetto studiato. E, a riprova di questa affermazione, cita il suo libro su Piero della Francesca (1982).

tà ravvicinata e scrutata al microscopio. Nel pensiero dei microstorici, si potrebbe dire, anche il piccolo individuo “fa la storia”.

Ma basta questa prospettiva a risolvere il rapporto problematico fra biografia e storia? La vita di un singolo può illuminare il passato? E la concentrazione sulla persona, anche se spiegata e definita nel suo contesto molecolare, non ci propone una visione frammentata della vita? Commentando l'idea di “illusione biografica” in Carlyle, ma come premessa alla discussione del rapporto problematico fra biografia e storia, Loriga vede il rischio rappresentato da “una visione atomica, frammentata della vita, fondata su singole istantanee. L'esperienza individuale viene fatta a pezzetti, come se la famiglia, la fabbrica, la scuola, etc. fossero dei compartimenti stagni e come se l'io non avesse alcuna durata temporale” (2012, 192). E si pone anche un problema contiguo, quello della rappresentatività della vita di un singolo, ricordando l'epigrafe posta da Ginzburg a *Il formaggio e i vermi*, e cioè la domanda che si pone il lettore operaio di Brecht: “Chi costruì Tebe dalle sette porte?”. Loriga commenta gli obiettivi della microstoria scrivendo che:

Dall'incrocio tra passione politica e impegno metodologico è scaturita l'idea di utilizzare i materiali biografici in modo aggressivo, per incrinare delle omogeneità fittizie (come l'istituzione, la comunità o il gruppo sociale) e quindi riflettere sulla capacità di azione dell'individuo. Frugando negli interstizi dei sistemi normativi, la microstoria ha messo in luce come il contesto storico assomigli, più che a un insieme compatto e coerente, a un tessuto connettivo con campi elettrici di diversa densità. È stato un passo estremamente importante ... che ha svelato tutta la povertà del concetto di *appartenenza*: l'individuo, ogni individuo, è apparso come un *bastardo*, un punto di incrocio di diverse esperienze sociali. (2012, 193)

Il bastardo della microstoria, tuttavia, ha un “nome”. Ed è sul nome che insiste un saggio di Carlo Ginzburg e Carlo Poni dal titolo “Il nome e il come: scambio ineguale e mercato storiografico”. Semplificando l'argomentazione, si può dire che, pur affermando l'importanza, anche per la microstoria, della ricerca quantitativa, Ginzburg e Poni sostengono che “la ricerca quantitativa di lungo periodo può anche oscurare e distorcere i fatti” (1979, 182) e che, nella prospettiva di lungo periodo, “Il vissuto viene largamente emarginato” (ivi, 183); la frammentazione che deriva dallo studio quantitativo delle fonti archivistiche rischia di far perdere “la complessità dei rapporti che legano un individuo a una società determinata” (*ibidem*). Il problema è, ancora una volta, quello di recuperare il vissuto dell'individuo nei rapporti complessi che lo legano al suo contesto sociale; in questa indagine, “Il filo d'Arianna che guida il ricercatore nel labirinto archivistico è ciò che contraddistingue un individuo da un altro in tutte le società a noi note: il nome” (ivi, 185). Il metodo nominativo non riguarda solo l'individuo a partire dal

quale la ricerca si espande, e “può essere esteso ben al di là delle fonti strettamente demografiche”:

Negli stati delle anime delle parrocchie rurali in area mezzadrile ... accanto al nome e al cognome del “reggitore” e dei membri della sua famiglia c’è anche il nome della casa colonica e del podere coltivato ... Prendendo quest’ultimo come guida, non è difficile trovare nei registri del catasto ... un dato importante: quello dell’estensione del podere. Ma accanto al nome e all’estensione del podere nel catasto si trova il nome del proprietario terriero. Di qui, da questo nome, si può risalire all’archivio privato della proprietà, dove ... possiamo trovare ... i conti colonici annuali, e quindi insieme al nome del mezzadro, e del podere che esso coltiva, anche l’andamento della produzione agricola ... distinta per ciascun tipo di pianta coltivata. (*Ibidem*)²³

Ma come avviene la scelta del nome, e del caso significativo che è possibile costruire a partire dal nome? Ginzburg e Poni fanno qua riferimento ad un ossimoro creato da un altro microstorico, Edoardo Grendi: quello di “eccezionale normale” (1977, 512)²⁴, che lo stesso Grendi scioglie, in un articolo successivo, dicendo che “la testimonianza/documento è eccezionale in quanto riflette una normalità, tanto normale da risultare più spesso sottaciuta” (1994, 544). In altri termini, ciò che appare normale, e dunque non meritevole di attenzione, si rivela, sotto la lente della microstoria, eccezionale, e dunque meritevole di attenzione. È chiaro che sempre più, con la valorizzazione del “nome”, la microstoria si configura come modello per la biografia.

L’altra suggestione metodologica ripresa dagli storici della svolta biografica è nel saggio di Ginzburg “Spie: radici di un paradigma indiziario” (1986). Come è noto, in questo lungo saggio Ginzburg paragona il lavoro microstorico a quello di tre “analisti” di fine Ottocento: lo storico dell’arte Giovanni Morelli, che teorizzò un metodo di attribuzione di opere d’arte basato sullo studio minuzioso dei particolari anatomici rappresentati; Sigmund Freud, con il suo metodo interpretativo basato su scarti e dati apparentemente insignificanti considerati sintomatici; e Sherlock Holmes, la creatura di Arthur Conan Doyle, che, nel suo lavoro investigativo, considerava rivelatori certi indizi marginali che sfuggivano ai più.

²³ Loriga commenta sul metodo: “Se il contesto è formato da una serie di cerchi sovrapposti (per cui il centro di uno sta nella periferia di un altro e così via), il lavoro di comprensione storica appare inesauribile: potremmo dire che ogni spazio e ogni tempo rimandano a un altro spazio e a un altro tempo” (2012, 193-194).

²⁴ In un saggio successivo, Grendi dirà che l’ossimoro da lui proposto “è stato certamente sopravvalutato” (1994, 549, n. 14), e parla di microstoria come di un’esperienza in un certo senso esaurita, giudicata *trendy* negli anni 70-90. Per “eccezionale normale” vedi de Certeau, “significant deviation” (deviazione significativa), citato in Peltonen (2013, 111). Il testo citato da Peltonen è de Certeau (1988, 77).

Gli storici della “svolta biografica” si sono chiesti in che modo la prospettiva e i metodi della microstoria possano giovare a una rifondazione della biografia, ma anche in che modo la microstoria possa trarre spunti dal lavoro biografico.

Nella Introduzione al secondo dei libri da loro curati, Renders, de Haan e Harmsma dicono che “la biografia ha contribuito a inaugurare una ‘terza fase’ della microstoria”; dichiarano centrale “il passaggio dagli approcci astratti e strutturali al passato verso l’individuazione dell’esperienza umana come punto di partenza dell’interpretazione storica” e proseguono dicendo che “Usando la vita degli individui come lente o microscopio, la metodologia di ricerca della biografia funziona da contrappeso alla storia delle cause astratte e alla storia concettuale, attraverso l’uso di fonti primarie e della prospettiva personale per esplorare, relativizzare, confermare o correggere idee esistenti e interpretazioni del passato”²⁵.

Lo storico Matti Peltonen osserva una differenza sostanziale negli obiettivi di microstoria e biografia: le monografie dei microstorici, scrive, “non sono biografie di individui, ma investigazioni che tentano di interpretare un certo comportamento peculiare o inatteso fra gli abitanti dei villaggi che descrivono ... Queste opere non ci ricordano la letteratura biografica perché in esse vivono ipotesi o teorie molto più generali”²⁶. Ma, se è possibile sostenere che il punto di vista è diverso, è anche utile vedere se non ci siano dei punti di contatto; Peltonen suggerisce, dunque, che l’influenza della microstoria si è già fatta sentire in certe modalità emerse recentemente nel racconto e nel lavoro biografico, visibili nello scardinamento della sequenza narrativa ordinata e nella tendenza a scrivere biografie “sideways”, cioè oblique, trasversali e non-sequenziali, e che utilizzano una molteplicità di punti di vista (2014, 116).

²⁵ “the biographical turn contributed to the inauguration of the ‘third phase’ of microhistory ... Central to this development is the shift from the abstract and structural approaches of the past to the situating of human experience as the starting point of historical interpretation ... Using the individual life as a lens or microscope, the research methodology of biography functions as a counterweight to abstract causation and ‘conceptual’ history, using primary sources and the personal perspective to explore, relativise, confirm or correct existing understandings and interpretations of the past” (Renders, de Haan, Harmsma 2017b, 5-6). È possibile parlare, oggi, di un ritorno di attenzione nei confronti della microstoria e dei suoi metodi, e non solo come modello storicamente fondato per la biografia. Vedi, per citare solo alcuni interventi, il lavoro dello storico finlandese Matti Peltonen (2001, 2014) e il volume di Magnússon e Szijártó (2013).

²⁶ “are not biographies of individual persons but investigations that seek interpretations of certain unexpected or peculiar behavior among the people in the villages that they are concerned with ... These works are not reminiscent of biographical literature, because much more general hypotheses or theories are sought in them” (Peltonen 2014, 115).

3. *Un caso particolare: le biografie di William Shakespeare*

Le valutazioni di Peltonen mi danno modo di avvicinare lo sguardo al caso particolare al quale vorrei dedicare l'ultima parte di questo articolo, un caso che mi pare possa mostrare (anche se, per così dire, all'insaputa degli stessi autori) una certa evoluzione della biografia verso i metodi della microstoria. Il caso è quello, piuttosto singolare, delle biografie di William Shakespeare.

Sulla vita di Shakespeare ci è pervenuta una settantina di testimonianze; e, tuttavia, è possibile affermare che le moltissime biografie di Shakespeare scritte a partire dall'inizio del diciottesimo secolo sono biografie senza archivi: molte delle testimonianze, infatti, sono postume di almeno un cinquantennio, sono basate per lo più su notizie impossibili da verificare, e dunque da considerare come poco più che aneddoti. Questi aneddoti, per di più, sono raccontati in maniera discordante da varie fonti, e dunque suscitano più dubbi che certezze. Le testimonianze affidabili riguardano la data di nascita ricavata dai registri della parrocchia di Trinity a Stratford-upon-Avon (per altro con qualche incertezza sul giorno esatto), la data del matrimonio e l'identità della moglie, la data della morte e notizie su alcune transazioni economiche (l'acquisto di due case, di appezzamenti di terreno, un ruolo non marginale da lui giocato nel progetto di privatizzazione di certi terreni vicino a Stratford, che si cercò di realizzare, ma che fallì anche per via delle proteste dei mezzadri), ecc. L'ultimo documento che Shakespeare firmò è un problematico testamento, riveduto pochi giorni prima della morte. Quello che manca del tutto è invece ciò che ci interessa di più: il perché, il come e il quando della decisione fatale di lasciare la famiglia e la città natale per tentare l'avventura a Londra; sono del tutto vuoti gli anni dal 1578 al 1592 (indicati dalla critica come gli "anni perduti"), e dunque non sappiamo in che anno egli arrivò a Londra, né quali attività svolse prima di diventare attore e drammaturgo per una delle due compagnie principali della capitale; e, soprattutto, mentre lo Shakespeare uomo d'affari e accumulatore di proprietà è passabilmente documentato, nulla sappiamo dello Shakespeare scrittore. Così, il fatto che nel suo testamento non si faccia allusione a libri, carte o a qualsiasi elemento che ne comprovi l'attività intellettuale ha alimentato gli argomenti degli scettici, che sostengono la presenza di due persone distinte: un William Shakespeare di Stratford-upon-Avon del quale è documentata l'attività di attore, ma non di scrittore; e un'altra persona, la cui identità è stata variamente individuata, che avrebbe scritto le sue opere prendendo a prestito il nome dell'uomo di Stratford²⁷.

²⁷ Il monumento funebre che si trova nella Trinity Church di Stratford-upon-Avon ritrae Shakespeare con nella mano destra una penna e la sinistra appoggiata ad un foglio

Ma, nonostante la situazione poco incoraggiante, le biografie si sono accumulate nei secoli, e si sono notevolmente infittite negli ultimi venti anni.

Le prime (quella di Nicholas Rowe è del 1709) sono sopra tutto basate su aneddoti non documentati e nella maggior parte apocriefi, che tuttavia si sono tramandati fino a noi in pressoché tutte le biografie. La prima biografia in un certo senso documentaria fu scritta da un certo Nathan Drake, e risale al 1817. La tendenza a contare di più sul documento è proseguita fino agli anni 70 del Novecento, con la pubblicazione di un importante libro di Samuel Schoenbaum: *William Shakespeare: A Documentary Life* (1975). E poiché sembrò che nulla potesse essere aggiunto a quell'opera monumentale, per qualche decennio la voga biografica si spense, per riprendere all'inizio di questo secolo con una lunga serie di biografie romanzate che tentano di riempire i vuoti con inferenze e supposizioni²⁸; così, le biografie si riempiono di imbarazzanti espressioni del tipo "deve aver pensato che", "può aver intuito che", "è plausibile che abbia", "venne probabilmente a conoscenza del fatto che", fino ai più arditi "ha certamente ricordato", "non vi è dubbio che si sia reso conto che", ecc.²⁹

A partire dal 2005, poi, si è manifestata un'altra tendenza: quella di frammentare temporalmente i pochi fatti biografici noti, sostanzinandoli con l'inserimento in un contesto che risulta ovviamente ingigantito. Titoli come *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*, o *1606: Shakespeare and the Year of Lear*, entrambi di James Shapiro, pubblicati rispettivamente nel 2005 e nel 2015, inducono ingannevolmente il lettore a pensare che ciò che viene raccontato è passo per passo quello che Shakespeare fece in quegli anni; e invece si tratta di libri nei quali frammenti più o meno significativi e più o meno immaginari della vita di Shakespeare sono incuneati all'interno degli eventi politici, sociali e cronachistici di quel determinato anno. David Ellis ha commentato il primo dei libri di Shapiro notando che ciò che esso offre, piuttosto che avvenimenti della vita di

di carta. Questa configurazione è considerata la sola prova della sua attività di scrittore. Il monumento fu probabilmente installato un paio di decenni dopo la sua morte, ma la sua configurazione originale è stata contestata sulla base di alcuni disegni che lo raffigurano senza gli strumenti di lavoro. L'ipotesi avanzata (sopra tutto da parte degli scettici "anti-Stratfordiani") è che quei due elementi siano stati aggiunti in un secondo momento, proprio per sottolineare che l'omaggio era rivolto, non solo a un eminente cittadino, ma anche e sopra tutto allo scrittore. Per un trattamento esteso del problema, vedi Price (2012, 161-175).

²⁸ Vedi, ad esempio: Duncan Jones (2001); Wells (2002); Wood (2003); Greenblatt (2004); Ackroyd (2005); Shapiro (2005, 2015); Nicholl (2007); Bryson (2007); Weis (2007); Greer (2007); Bate (2008); Edmonson, Wells (2015a); Bearman (2016).

²⁹ Nei primi anni del nuovo secolo, il ritorno del bisogno di stabilire l'identità di Shakespeare in modo indiscutibile (anche per via dell'infittirsi del lavoro degli scettici), produsse anche l'identificazione di Shakespeare in un ritratto d'uomo dei primi del Seicento, il cosiddetto "Cobbe portrait", identificazione poi rivelatasi errata.

Shakespeare, non è altro che “una narrazione di vari eventi importanti accaduti nel 1599, uno degli anni in cui Shakespeare era in vita”³⁰.

Occorre precisare che l’enorme massa delle biografie di Shakespeare è cresciuta nell’assenza quasi totale di ogni riflessione: semplicemente, esaurite le vecchie strade (dall’aneddotica alla memorialistica, al rispetto del documento alla sua lettura tendenziosa, all’invenzione romanzesca, alla biografia di contesto che quasi ignora il soggetto biografato), se ne tentava un’altra, che potesse rispondere alle richieste del mercato.

E tuttavia, in due recenti opere, i biografi di Shakespeare hanno praticato nuove modalità nella scrittura biografica (“sideways”, come suggerisce Peltonen), che si avvalgono inconsapevolmente dei metodi della microstoria.

Il primo dei due libri sui quali vorrei soffermarmi brevemente è il più recente *The Shakespeare Circle* (Edmonson, Wells 2015a). Si tratta di una raccolta di 25 saggi affidati sia a letterati che a storici. Nell’Introduzione, i curatori spiegano che l’idea del libro proposta agli autori dei saggi è stata “invece che mettere Shakespeare al centro, di considerare membri del suo circolo – o piuttosto, dei circoli intersecantisi di persone che egli incontrò in vari periodi della sua vita –, considerandoli sia come individui a pieno titolo, sia in relazione ai modi in cui la loro vita incise sulla sua, e la sua su quella di loro”³¹. L’altra novità è che fra i collaboratori del volume figurano non solo studiosi di letteratura, ma anche storici. Le persone di questo circolo, o dei circoli intersecantisi, vanno dai componenti della famiglia, agli amici e vicini di Stratford, agli attori con i quali Shakespeare recitò, ai drammaturghi con i quali collaborò nella scrittura di drammi, agli impresari dei teatri per i quali lavorò, agli stampatori delle sue opere, ai due attori che, sette anni dopo la sua morte, curarono la prima edizione completa delle sue opere teatrali.

Vorrei commentare quest’opera con le parole di uno dei microstorici, Giovanni Levi, in un saggio del 1989 intitolato “Les usages de la biographie”: “in modo rivelatore, la stessa complessità dell’identità, la sua formazione progressiva e non lineare, le sue contraddizioni, sono diventate protagoniste dei problemi biografici che si pone la storia”. Levi parla di nuovo approccio allo studio delle strutture sociali, e dice:

la rimessa in causa delle analisi e dei concetti relativi alla stratificazione e alla solidarietà sociale ... invita a presentare in modo meno schematico i meccanismi attraverso i quali si costituiscono reti di relazioni, strati e gruppi socia-

³⁰ “a narrative of various important happenings in 1599, one of the years in which Shakespeare happened to be alive” (Ellis 2015, 39).

³¹ “instead of taking Shakespeare at the centre, to consider members of his circle – or rather of the intersecting circles of persons he encountered at various periods of his life – in their own right, as well as in relation to the ways in which their lives impinged on his and his on theirs” (Edmonson, Wells 2015b, 1).

li. La misura della loro solidità e l'analisi del modo in cui si fanno e disfano le configurazioni sociali sollevano una domanda essenziale: in che modo gli individui si determinano (consapevolmente o meno) in rapporto al gruppo o si riconoscono all'interno di una classe?³²

Anche se formulate in un contesto del tutto diverso, le valutazioni di Levi sono quanto mai appropriate ad un libro come *The Shakespeare Circle*; in particolare, il suo pensiero commenta bene l'intreccio delle configurazioni sociali che emerge da quel libro e che sicuramente ebbe un ruolo nel plasmare l'individuo William Shakespeare.

Il secondo testo, e forse il più interessante, di cui vorrei parlare, *The Lodger Shakespeare* di Charles Nicholl, va introdotto brevemente.

L'ultima scoperta documentaria sulla vita di Shakespeare è stata fatta intorno al 1909 da Charles William Wallace, professore associato di inglese nell'Università del Nebraska, durante una delle visite che egli fece con la moglie al Public Record Office di Londra. I Wallace scoprirono i documenti relativi a una causa civile, la controversia familiare Mountjoy *versus* Belott nella quale Shakespeare era stato chiamato a testimoniare. Il processo si svolse nel 1612, ma i fatti risalgono al 1604, quando Shakespeare alloggiava presso la famiglia Mountjoy. Il verbale riferisce il contenuto della deposizione di Shakespeare, ma non le sue esatte parole: gli fu chiesto se, al tempo dei fatti, era stato sollecitato dalla moglie di Mountjoy a facilitare il fidanzamento della figlia Mary con Stephen Belott, apprendista del padre; a questa domanda aveva risposto in modo affermativo; gli fu chiesto, quindi, se ricordava che il Mountjoy avesse promesso in dote alla figlia una certa somma di denaro, che ora rifiutava di darle, e quale ne fosse l'ammontare. A questa domanda, Shakespeare aveva risposto di non ricordare i fatti. Il verbale reca la firma di William Shakespeare, che si aggiunge alle cinque allora possedute³³.

³² "de façon révélatrice, la complexité même de l'identité, sa formation progressive et non linéaire, ses contradictions sont devenues les protagonistes des problèmes qui se posent aux historiens ... la remise en cause des analyses et des concepts relatifs à la stratification et à la solidarité sociales ... incite à présenter de façon moins schématique les mécanismes à travers lesquels se constituent réseaux de relation, strates et groupes sociaux. La mesure de leur solidité et l'analyse de la manière dont se font et se défont les configurations sociales soulèvent une question essentielle: comment les individus se déterminent-ils (consciemment ou non) par rapport au groupe ou se reconnaissent-ils dans une classe?" (Levi 1989, 1329).

³³ Del testo di Nicholl trovo la citazione, con un misto di soddisfazione e delusione, in un saggio di Matti Peltonen dedicato ai rapporti fra microstoria e biografia: soddisfazione perché la citazione è per me una conferma autorevole; delusione perché credevo di essere la prima ad aver pensato all'accostamento.

Questi i fatti che hanno ispirato a Charles Nicholl il volume intitolato *The Lodger Shakespeare: His Life on Silver Street* (2007).

Nicholl prende le mosse dal fatto, documentato, che Shakespeare alloggiò nella casa di Silver Street fra il 1603 e il 1605; scava nei rapporti familiari e nelle relazioni esterne del padrone di casa, Christopher Mountjoy, un ugonotto trasferitosi dalla Francia, e della moglie Marie; trova i luoghi e le date di nascita dei Mountjoy nei *régistres d'état civil* di Crécy-en-Pontieu, e segue la coppia nei primi anni della sua residenza a Londra, ospite di un sarto olandese; ricostruisce il contesto fisico e sociale della casa nella quale Shakespeare abitò, che colloca a nord del Tamigi, all'angolo fra Silver Street e Muggle Street, e la identifica in una antica mappa, con di fronte la chiesa di St Olave³⁴; allarga lo sguardo verso le case e le attività commerciali vicine; esamina il registro delle nascite e delle morti di quegli anni, i resoconti dell'esattore delle tasse (pagate e non pagate); ricostruisce le relazioni commerciali di Mountjoy e della moglie Marie; lui faceva parrucche e lei era una modista, e dunque avevano una clientela raffinata e benestante; scava nei personaggi di Christopher e Marie e scopre quest'ultima presente nei diari del celebre dott. Forman, medico e astrologo soprannominato da Ben Jonson "oracle Forman", una delle cui capacità si diceva fosse quella di recuperare oggetti smarriti o rubati, presso il quale Marie si recò più volte per chiedergli aiuto a proposito di un anello e di un borsellino che le erano stati sottratti; e, dai diari di Forman, scopre le molte relazioni di Marie con persone di

³⁴ La mappa, assai particolareggiata, della *Civitas Londinium* usata da Nicholl è consultabile all'indirizzo: <<https://mapoflondon.univ.ca>> (06/2019). Fu stampata nel 1561, ma la copia che possediamo è una versione modificata del 1633. La casa di Mountjoy, nel quartiere di Cripplegate, è stata identificata all'angolo fra Silver Street e Muggle Street. La casa di Silver Street è evocata da James Joyce nel nono episodio di *Ulysses*, dove Joyce immagina di seguire Shakespeare dalla casa dell'ugonotto fino al Globe, dove impersonerà lo spettro nel suo *Hamlet*. In un articolo pubblicato nel giugno del 2016, insieme un omaggio a Joyce e a Shakespeare, il *James Joyce Broadsheet* ha pubblicato, in un foglio volante, la mappa della *Civitas Londinium* e un articolo nel quale Richard Brown ci informa dello stato attuale del sito: "Nei 400 anni che ci separano da Shakespeare, lo spazio conoscibile della città storica è cambiato radicalmente. Non rimangono oggi né la casa dove Shakespeare alloggiò né il tracciato originale di Silver Street. Ironicamente, grazie al fatto che, in seguito al Blitz, è tornata alla luce una parte del muro romano, il sito è visitabile, immaginabile e percorribile. Una piccola lapide, poco visitata e appena leggibile, indica la posizione di St Olave, la chiesa parrocchiale di Shakespeare" (Brown 2016, 1: "In the 400 years since Shakespeare, the knowable space of the historic city has radically changed. Neither Shakespeare's lodging-house nor even the original course of Silver Street remain. Thanks, ironically, to the exposure of a remaining section of the Roman wall as a result of the Blitz, the site is at least visitable, imaginable, and walkable still. A small, rarely visited and barely-legible plaque commemorates the location of Shakespeare's local St Olave's parish church").

varie classi sociali, i suoi appuntamenti amorosi e quelli commerciali (su Forman, vedi Rowse 1976); e ricostruisce il contesto della solidale comunità ugonotta nella Londra di quegli anni, con la quale Shakespeare venne a contatto, almeno attraverso la famiglia Mountjoy. Naturalmente, si sofferma sugli eventi che sfociarono nella controversia nella quale anni dopo Shakespeare fu coinvolto, esaminandone gli atti. In tutto questo Shakespeare non è dimenticato: le vicende di cui sappiamo sono intrecciate senza invenzioni con la scrittura delle opere alle quali il poeta si dedicò in quegli anni, con le vicende dei teatri nei quali lavorò, con eventi della vita di altri drammaturghi (come, ad esempio, Ben Jonson), con quello che al tempo stesso avveniva a sud del Tamigi, nella zona dei teatri, e con quello che avveniva a corte, con Giacomo I Stuart, succeduto a Elisabetta nel 1603.

Mi preme di annotare alcune caratteristiche di quest'opera: il metodo non assertivo, l'esposizione delle falle nella documentazione, la quasi totale assenza di inferenze che non siano esplicitate come tali; e, non da ultimo, la ricorrenza, nel testo, della parola "clue", il termine adottato dalla traduzione inglese del saggio di Ginzburg sugli "indizi" (1986) per la parola italiana "spie". Altri punti di contatto con i microstorici riguardano certe strategie narrative. Dice Ginzburg, sul rapporto fra ipotesi di ricerca e strategie narrative e sulla sua decisione, a proposito de *Il formaggio e i vermi*, di non nascondere le lacune della documentazione al solo scopo di creare una coerenza fittizia:

Gli ostacoli frapposti alla ricerca erano elementi costitutivi della documentazione, e quindi dovevano diventare parte del racconto; così come le esitazioni e i silenzi del protagonista di fronte alle domande dei suoi persecutori – o alle mie. In questo modo, le ipotesi, i dubbi, le incertezze diventavano parte della narrazione; la ricerca della verità diventava parte della (necessariamente incompleta) verità raggiunta. (Ginzburg 1994, 523)

Sulla medesima linea, Levi parla di "includere nel corpo principale della narrazione lo stesso processo di ricerca, i limiti della documentazione, le tecniche di persuasione e le costruzioni interpretative"³⁵.

Jacques Revel commenta, a sua volta, dicendo che per i microstorici la ricerca di una forma non dipende da considerazioni estetiche, ma è una scelta euristica, "perché invita il lettore a partecipare alla costruzione di un oggetto di ricerca e perché lo associa all'elaborazione di un'interpretazione" (1994, 568-569).

Vale, inoltre, pure per il libro di Nicholl, il brano di Levi sulla ricostruzione delle reti sociali citato sopra, e vale anche, forse a maggior ragione,

³⁵ "incorporating into the main body of the narrative the procedures of research itself, the documentary limitations, techniques of persuasion and interpretive constructions" (Levi 1991, 106).

un brano di Jacques Revel che discute, dei microstorici, il rifiuto della procedura normale, quella di prendere le mosse da un contesto globale che viene descritto come omogeneo,

all'interno del quale gli attori definirebbero le loro scelte ... Ciò che viene proposto [dai microstorici] è, al contrario, la ricostruzione della pluralità dei contesti necessari nello stesso tempo all'identificazione e alla comprensione dei comportamenti osservati ... Il lavoro di contestualizzazione multipla praticata dai microstorici ... afferma innanzitutto che ogni attore storico partecipa ... a processi – e dunque si iscrive in contesti – di dimensioni e di livelli differenti, dal più locale al più globale. (Ivi, 560-561)

Biografia o microstoria quella di Nicholl? Non è facile, ma forse non è neanche utile, rispondere. Quello che è certo è che il suo lavoro biografico ravvicinato e molecolare risulta, quasi certamente all'insaputa dell'autore, un modello di biografia microstorica; un effetto raggiunto adottando molte delle scelte dei microstorici: la riduzione di scala, la peculiarità delle fonti usate, la ricerca di "clues" o "spie" in quelle fonti, la costruzione di un contesto plurale, le incertezze e le lacune che diventano parte della narrazione.

È possibile, e auspicabile, che altre biografie microstoriche basate sulla riduzione di scala e sul paradigma indiziario vedano la luce? Tutto sommato, la svolta biografica e le sue proposte sono eventi troppo recenti perché se ne possano trarre previsioni sensate.

Ma, almeno per quanto riguarda il piccolo spazio-tempo della vita di Shakespeare, i due lavori biografici "sideways" che ho provato a descrivere chiudono il passo a un certo numero di tentativi a lungo perseguiti, e in primo luogo quello di cercare la persona nelle sue opere. La biografia documentaria, poi, rimane cristallizzata nel suo ruolo indispensabile di opera di riferimento, ma può difficilmente essere ritenuta, in mancanza di altri documenti di archivio; ma anche le biografie romanzate, per quanto attraenti, sembrano oggi superate, e dunque poco capaci di attirare altri lettori. Altri modi per accedere ai "fatti" personali di una biografia cominciano ad affermare un certo diritto di cittadinanza; e sono modi che danno accesso al collettivo, e che possono dare una mano agli storici nel loro tentativo di comprendere la vita plurale a partire dal singolare.

Riferimenti bibliografici

- Ackroyd Peter (2005), *Shakespeare: The Biography*, London, Chatto and Windus.
 Aron Daniel, ed. (1978), *Studies in Biography*, Cambridge-London, Harvard UP.
 Bate Jonathan (2008), *Soul of the Age: A Biography of the Mind of William Shakespeare*, London, Viking.

- Bearman Robert (2016), *Shakespeare's Money: How Much Did He Make and What Did This Mean?*, Oxford, Oxford UP.
- Benton Michael (2009), *Literary Biography: An Introduction*, Chichester, Wiley-Blackwell.
- Bourdieu Pierre (1986), "L'illusion biographique", *Actes de la recherche en sciences sociales* 62-63, 69-72.
- Braudel François (1958), "Histoire et sciences sociales. La longue durée", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* XIII, 4, 725-753.
- Brown Richard (2016), "The Ghost Walks in London", *James Joyce Broadsheet* 104, 1.
- Bryson Bill (2007), *Shakespeare: The World as a Stage*, London-New York, Harper.
- Clifford James (1978), "Hanging up Looking Glasses at Odd Corners': Ethno-biographical Prospects", in D. Aron, ed. (1978), 41-56.
- Collingwood, R.G. (1961 [1946]), *The Idea of History*, Oxford, Oxford UP.
- de Certeau Michel (1988 [1975]), *The Writing of History*, New York, Columbia UP.
- Dion Robert, Fortier François, sous la direction de (2010), *Ecrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Dion Robert, Regard Frédéric, sous la direction de (2013), *Les nouvelles écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, Lyon, ENS Éditions.
- Drake Nathan (1817), *Shakespeare and His Times: Including the Biography of the Poet; Criticisms on His Genius and Writings; A New Chronology of His Plays; A Disquisition on the Object of His Sonnets; And a History of the Manners, Customs, and Amusements, Superstitions, Poetry, and Elegant Literature of His Age. In Two Volumes*, London, Printed for T. Cadell and W. Davies, in the Strand.
- Dresden Samuel (1956), *De structur van de biografie*, Den Haag, Bert Bekker/Daamen.
- Duncan-Jones Katherine (2001), *Ungentle Shakespeare. Scenes from His Life*, London, The Arden Shakespeare.
- Edel Leon (1984), *Writing Lives. Principia Biographica*, New York, W.W. Norton & Company.
- Edmonson Paul, Wells Stanley, eds (2015a), *The Shakespeare Circle. An Alternative Biography*, Cambridge, Cambridge UP.
- Edmonson Paul, Wells Stanley (2015b), "General Introduction", in Edmonson, Wells, eds (2015), 1-7.
- Ellis David (2015), "How to Write a Biography of Shakespeare", *Memoria di Shakespeare. A Journal of Shakespearean Studies* 2, 25-44, <<https://ojs.uniroma1.it/index.php/MemShakespeare/issue/view/1077>> (06/2019).
- Ferrarotti Franco (2003), *On the Science of Uncertainty. The Biographical Method in Social Research*, Lanham-Boulder-London-Oxford, Lexicon Books.
- Ginzburg Carlo (1976), *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi.
- (1982), *Indagini su Piero. Il Battesimo. Il ciclo di Arezzo. La Flagellazione di Urbino*, Torino, Einaudi.
- (1986), "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 158-209.
- (1994), "Microstoria: due o tre cose che so di lei", *Quaderni storici* XXIX, 86 (2), 511-539, <www.jstor.org/stable/43778719> (06/2019).
- Ginzburg Carlo, Poni Carlo (1979), "Il nome e il come: scambio ineguale e mercato storiografico", *Quaderni storici* XIV, 40, 1, 181-190.

- Greenblatt Stephen (2004), *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, New York, W.W. Norton.
- Greer Germaine (2007), *Shakespeare's Wife*, London, Bloomsbury.
- Grendi Edoardo (1977), "Microanalisi e storia sociale", *Quaderni storici* XII, 35, 2, 506-520.
- (1994), "Ripensare la microstoria?", *Quaderni storici* XXIX, 86, 1, 539-549.
- Hamilton Nigel (2017), "Biography as Corrective", in Hans Renders, Binne de Haan, Jonne Harmsma, eds (2017), 15-30.
- Honan Park (1990), *Authors' Lives: On Literary Biography and the Arts of Language*, New York, St Martins.
- (1998), *Shakespeare: A Life*, Oxford, Oxford UP.
- (2009), "To Change the Picture of Shakespeare Biography", *Critical Survey* XXI, 3, 103-106.
- Huizinga Jan (1929), *Cultuurhistorische verkenningen*, Haarlem, H.D. Tjeenk Willink & Zoon.
- Le Goff Jacques (1989), "Comment écrire une biographie historique aujourd'hui?", *Le Débat* LIV, 2, 48-53.
- Les Annales (1989), "Tentons l'expérience", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* XLIV, 6, 1317-1323.
- Levi Giovanni (1985), *L'eredità immateriale. Carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento*, Torino, Einaudi.
- (1991), "On Microhistory", in Peter Burke, ed., *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, Polity Press, 93-113.
- (1999), "Usi e abusi della biografia in storia", trad. it. di Olivier Christin, *I viaggi di Erodoto XXXVIII-XXXIX*, 92-105. Ed. orig. (1989), "Les usages de la biographie", *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations* XLIV, 6, 1325-1336.
- Loriga Sabina (2012), *La piccola x, Dalla biografia alla storia*, trad. it. di Sabina Loriga, Palermo, Sellerio. Ed. orig. (2010), *Le petit x. De la biographie à l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil.
- Madelénat Daniel (1984), *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Magnússon S.G., ed. (2003), "The Singularization of History: Social History and Microhistory within the Postmodern State of Knowledge", *Journal of Social History* XXXVI, 3, 701-735.
- Magnússon S.G, Sziójártó I.M. (2013), *What is Microhistory? Theory and Practice*, London-New York, Routledge.
- Martella Giuseppe (2001), "Vico and Coleridge: Autobiography and Ideal Eternal History", *La questione romantica* X, 1, 95-103.
- Momigliano Arnaldo (1971), *The Development of Greek Biography*, Harvard, Harvard UP.
- (1974), *Lo sviluppo della biografia greca*, Torino, Einaudi.
- Nadel I.B. (1984), *Biography: Fiction, Fact and Form*, London, Palgrave Macmillan.
- Nicholl Charles (2007), *The Lodger Shakespeare: His Life on Silver Street*, London, Allen Lane.
- Peltonen Matti (2001), "Clues, Margins and Monads: The Micro-Macro Link in Historical Research", *History and Theory* XL, 3, 347-359.
- (2014), "What is Micro in Microhistory?", in Renders, de Haan, eds (2014), 105-118.

- Price Diana (2012 [2001]), *Shakespeare's Unorthodox Biography. New Evidence of an Authorship Problem*, London, Greenwood Press.
- Regard François (1999), *La biographie littéraire en Angleterre (XVIIe-XXe siècles). Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Renders Hans (2014a), "Roots of Biography: From Journalism to Pulp to Scholarly Based Non-Fiction", in Renders, de Haan, eds (2014), 24-42.
- (2014b), "The Limits of Representativeness: Biography, Life Writing, and Microhistory", in Renders, de Haan, eds (2014), 129-138.
- Renders Hans, de Haan Binne, eds (2014 [2013]), *Theoretical Discussions of Biography. Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*, Leiden-Boston, Brill.
- Renders Hans, de Haan Binne, Harmsma Jonne, eds (2017a), *The Biographical Turn. Lives in History*, London-New York, Routledge.
- Renders Hans, de Haan Binne, Harmsma Jonne (2017b), "Introduction", in Id., eds (2017a), 3-11.
- Revel Jacques (1994), "Microanalisi e costruzione del sociale", trad. it di Marco Battistoni, *Quaderni storici* XXIX, 86, 2, 549-575. Ed. fr. (1996), "Microanalyse et construction du social", in Jacques Revel, *Jeux d'échelles. La microanalyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, 15-36.
- Romein Jan (1946), *De biografie, een inleiding*, Amsterdam, Uitgeverij Ploegsma.
- Rowe Nicholas (1709), "Some Account of the Life, &c. of Mr. William Shakespear", in Id., *The Works of Mr. William Shakespear*, vol. I, London.
- Rowse A.L., ed. (1976), *The Case Books of Simon Forman: Sex and Society in Shakespeare's Age*, London, Pan Books.
- Sagnes Jean (2011), "Écrire un biographie, pourquoi, comment? L'exemple de Napoléon III", *Historiens et géographes. Revue de l'Association des professeurs d'histoire et de géographie* CDXIII, 4, 235-241, <http://www.urbi-beziers.fr/articles/ecrire_une_biographie_pourquoi_comment_exemple_napoleon_III.pdf> (06/2019).
- Schabert Ina (1990), *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography*, Lewiston, Edwin Mellen.
- Schoenbaum Samuel (1975), *William Shakespeare: A Documentary Life*, New York, Oxford UP-The Scholar Press.
- Shapiro James (2005), *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*, London, Faber.
- (2015), *1606: Shakespeare and the Year of Lear*, London, Faber.
- Veyne Paul (1971), *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil.
- Weis René (2007), *Shakespeare Revealed: A Biography*, London, John Murray.
- Wells Stanley (2002), *Shakespeare: For All Time*, London, Macmillan.
- White Hayden (1973), *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore-London, The Johns Hopkins UP.
- Wood Michael (2003), *Shakespeare*, New York, Basic Books.

PERCORSI E TRAIETTORIE



Fig. 2 – Enrico Frattaroli, *Arcobaleno fossile* (2019).
Cartoncino Bristol e matita (cm 59x59). Particolare.
Per gentile concessione dell'autore

Memoria collettiva, identità culturale
e costruzione del sé

“IE ME SUIS LE PREMIER EFFORCÉ DE ROMPRE LA GLACE”.
GABRIEL NAUDÉ E LA SCRITTURA DI SÉ
TRA ORDINE LIBRARIO E CRISI POLITICA

Igor Melani

Università degli Studi di Firenze (<igor.melani@unifi.it>)

Abstract

During the final season of French Renaissance – the decades leading from Montaigne to Descartes – the relationship between scholars and written knowledge (books) changes from an a-systematic to a more systematic form: this fact is evident to those comparing Chapter II, 10 of the *Essais (About Books)* by Michel de Montaigne (1592) with the *Advis pour dresser une bibliothèque* by Gabriel Naudé (1627). Nonetheless, the assumption that writing about books and libraries (as a system of organization of knowledge) is for a man of the Renaissance nothing more than writing about himself, remains the same. The article aims to show how the humanistic principle of a correspondence between the single Scholar and Culture is based on the same general principle of Renaissance anthropology: the single man is a reduced-scale model of the entire world. Organizing a library means, to these men, writing an auto-biography and giving to others the opportunity of obtaining examples and instructions about life-managing.

Keywords: Auto-Biography, History of the Book, Late French Renaissance, Montaigne, Naudé

1. Stando a uno dei massimi specialisti del tema, la principale differenza tra autobiografia e saggio autobiografico (o autoritratto) non consiste tanto nel contenuto quanto nella “*structure principale*”: la prima (autobiografia) essendo di natura narrativa e consistente nella successione cronologica degli eventi della vita di un individuo di cui segue pertanto “*le temps de l’histoire d’un individu*”; il secondo (saggio autobiografico) essendo di natura logica e dando vita a “*des tentatives de synthèse, dans lesquelles le texte s’ordonne logiquement ... et non pas chronologiquement*” (Lejeune 2010 [1971], 24-25)¹. È questo, secondo Philippe Lejeune-

¹ Trad. it.: *Struttura principale*; Tempo della *storia* individuale; Tentativi di sintesi in cui il testo si ordina logicamente ... e non cronologicamente. (Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono dell’autore; corsivi dell’autore).

ne, il motivo per cui “est impossible de classer dans l’autobiographie les *Essais* de Montaigne, malgré l’ampleur des éléments autobiographiques rassemblés, la pratique et le goût de l’introspection, et le projet explicitement formulé dans l’avis ‘Au lecteur’ de se peindre lui-même”² (*ibidem*).

Ancora piuttosto recentemente la figura di Michel de Montaigne è stata posta al centro di importanti indagini biografiche (tra cui spiccano quelle di Philippe Desan, 2014; e di Arlette Jouanna, 2017), e non meno di acute ipotesi di lettura che individuano, nella disomogeneità e discontinuità di “fantasie ... chimere e ... mostri fantastici” degli *Essais*, non tanto la negazione o negabilità di una narrazione autobiografica, o un semplice “compiaciuto autobiografismo”, quanto piuttosto la difficoltà e sprezza del tentativo di parlare di sé per comprendere dall’interno le reazioni di un individuo di fronte ad un tempo, come quello da lui vissuto, in cui “si riflette la fine di un mondo di conoscenze e di valori tradizionali, messi in crisi dall’emergere di realtà nuove e diverse”. Un mondo in cui dominano “diversità” e “varietà”, non solo “nella storia passata, nei costumi civili e religiosi dei popoli antichi, nelle scuole e nelle opinioni dei filosofi, ma soprattutto nel suo secolo, quello che aveva già segnato la rottura di un antico, organico e ordinato sistema cosmologico e spirituale” (Gregory 2016, 5-7).

In che misura l’esperienza vissuta e scritta da Montaigne possono essere considerate rappresentative del modo in cui gli intellettuali francesi del tardo Rinascimento (su cui cfr. Mandrou 1975) concepirono non solo la propria identità emotiva e culturale, ma anche il rapporto tra le due principali componenti della loro *psiche*, vale a dire il rapporto tra i due poli emozionali costituiti da vita e cultura?

Possono le scelte più radicali di Montaigne – ovvero: la lettura come sostituto dell’azione, la predilezione per una vita ritirata rispetto ad una vita attiva – essere risalite nella loro trama traendo un filo che, negli *Essais*, è tessuto proprio dal motore della scelta dei propri libri e dei propri autori? Cercheremo di trovare una risposta a questo interrogativo, osservando non solo come il suo rapporto con i libri e con la lettura può intendersi come uno degli elementi che meglio conduce alla comprensione della figura nel suo complesso; ma, anche, come il richiamo da lui compiuto ai libri e agli autori letti e prediletti può essere utilizzato in quanto insieme di tracce per ricostruire il suo percorso (auto-)biografico.

Nel saggio dedicato a *I Libri* (*Essais*, II, 10), Montaigne afferma infatti che il suo discorso consiste in “mes fantaisies, par lesquelles je ne tâche point à donner à connaître les choses, mais moi” (Montaigne 2012

² Trad. it.: È impossibile classificare come autobiografia gli *Essais* di Montaigne, malgrado l’ampiezza degli elementi autobiografici raccolti, la pratica e il gusto dell’introspezione, e il progetto esplicitamente formulato nell’*Avis ‘au lecteur’* di dipingervisi.

[1592], 724)³: non un insieme di informazioni sui testi e gli autori da lui prediletti, ma la possibilità “de faire connaître jusques à quel point monte, pour cette heure, la connaissance que j’en ai” (*ibidem*)⁴. Studiare, leggere, appropriarsi delle parole degli autori più amati e farle proprie persino citandole, infatti, è a suo avviso un espediente, consistente nel far “dire aux autres ce que je ne puis si bien dire: Tantôt par faiblesse de mon langage, tantôt par faiblesse de mon sens” (*ibidem*)⁵.

Nella guerra della vita, l’esercito dei suoi libri non ha lo schieramento ordinato di una biblioteca ma compie le scorribande di una guerra di corsa grazie all’andamento oscillante e frammentario dei suoi appunti di lettura:

Je n’ai point d’autre sergent de bande à ranger mes pièces, que la fortune. A même que mes rêveries se présentent, je les entasse : tantôt elles se pressent en foule, tantôt elles se traînent à la file. Je veux qu’on voie mon pas naturel et ordinaire ainsi détraqué qu’il est. (Ivi, 726)⁶

La prospettiva auto-biografica si fa dunque duplice, e speculare: leggere per conoscere se stesso significa non solo lasciarsi guidare dall’intenzione di conoscersi e progredire in quel percorso di autoconsapevolezza, ma anche selezionare di volta in volta (e via via che la conoscenza di se stesso aumenta) ciò che meglio aiuta a comprendere quella stessa natura che guida le scelte: “Je ne cherche aux livres qu’à m’y donner du plaisir par un honnête amusement – ou si j’étudie, je n’y cherche que la science qui traite de la connaissance de moi-même, et qui m’instruit à bien mourir et à bien vivre” (*ibidem*)⁷.

La volutamente disordinata biblioteca di letture auto-dirette di Montaigne segna dunque la ragione di un percorso intellettuale che è anche personale: lettura e biografia sono legate inscindibilmente, e a doppio filo. Ciò che si legge lo si legge per meglio comprendere cioè che si è, e che determina ciò che si ama leggere. La prospettiva è senz’altro guidata da gusti personali che rispecchiano l’atmosfera culturale del tempo, il supe-

³ “Le mie fantasie, con le quali non cerco affatto di far conoscere le cose, ma me stesso” (Montaigne 2012 [1592], 725, trad. it. di Garavini).

⁴ “Far conoscere fino a che punto arriva, per il momento, la conoscenza che ne ho io” (trad. it. *ibidem*).

⁵ “Dire agli altri quello che non posso dire altrettanto bene, sia per insufficienza di linguaggio, sia per insufficienza di senno” (trad. it. *ibidem*).

⁶ “Non ho altro sergente di truppa per schierare i miei pezzi, se non il caso. Via via che le mie fantasticherie mi si presentano, le accumulo: a volte si accalcano in folla, a volte si trascinano in fila. Voglio che si veda la mia andatura normale e consueta, irregolare com’è” (trad. it. ivi, 727).

⁷ “Nei libri cerco solo di procurarmi un po’ di piacere con un onesto passatempo; o se studio, vi cerco solo la scienza che tratti della conoscenza di me stesso e che mi insegna a morir bene e a viver bene” (trad. it. *ibidem*).

ramento dell'umanesimo erudito del primo Rinascimento e, nella persistente preminenza di predilezione per gli antichi, la perdita di vigore delle aspirazioni alla comprensione filologica dei testi dei filosofi greci: "Je ne me prends guère aux nouveaux, pource que les anciens me semblent plus pleins et plus roides : ni aux Grecs, parce que mon jugement ne sait pas faire ses besognes d'une puérile et apprentisse intelligence" (ivi, 728)⁸.

Si delinea una strana e curiosa specularità evolutiva, nella differenza, tra i gusti di Montaigne e quella stagione del primo umanesimo civile italiano in cui a guidare gli interessi degli umanisti era stata la storiografia latina, soprattutto liviana, luogo per eccellenza dell'attenzione per la dimensione collettiva dell'appartenenza politica propria dei cancellieri degli antichi comuni italiani. Ora, nel crudele autunno del Rinascimento europeo di cui le *Guerres civiles* francesi rappresentano il tragico apogeo, Montaigne declina l'interesse per la storiografia dei tempi di Roma al modello fondante dell'interesse per il singolo, la scrittura biografica:

Les Historiens sont ma droite balle: ils sont plaisants et aisés – et quant et quant l'homme en général, de qui je cherche la connaissance, y paraît plus vif et plus entier qu'en nul autre lieu: la diversité et vérité de ses conditions internes, en gros et en détail: la variété des moyens de son assemblage et des accidents qui le menacent. Or ceux qui écrivent les vies, d'autant qu'ils s'amuse plus aux conseils qu'aux événements, plus à ce qui part du dedans qu'à ce qui arrive au dehors, ceux-là me sont plus propres. Voilà pourquoi, en toutes sortes, c'est mon homme que Plutarque. (Ivi, 740)⁹

Una costruzione a castone, in cui la pietra della biografia storica (Plutarco) è montata sull'intelaiatura del saggio autobiografico (*Essais*), dando vita ad un gioiello che rifulge e pare specchiarsi nella simmetria di un meccanismo che rende possibile osservare gli altri attraverso sé, e sé attraverso gli altri.

Al di là dell'acume e della finezza intellettuale dell'autore, che fanno del suo percorso di auto-biografia libresca un *unicum* difficilmente ripetibile, non è però difficile riscontrare nelle scelte di Montaigne il segno di gusti e predilezioni che, in una certa misura, lo accomunano a quelli della sua epoca: si

⁸ "Non mi occupo dei nuovi, poiché gli antichi mi sembrano più succosi e vigorosi; né dei greci, poiché il mio giudizio non si sa accontentare di una comprensione puerile e da principiante" (trad. it. ivi, 729).

⁹ "Gli storici sono quelli che mi vanno più a genio: sono piacevoli e facili; e al tempo stesso l'uomo in generale, che io cerco di conoscere, vi appare più vivo e più completo che in ogni altro luogo: la varietà e verità delle sue tendenze interiori all'ingrosso e al minuto; la diversità dei modi della sua complessione e degli accidenti che lo minacciano. Ora, quelli che scrivono le vite, poiché si occupano più dei pensieri che dei fatti, più di quello che procede dall'intimo che di quello che accade all'esterno, mi si confanno di più. Ecco perché, in ogni modo, Plutarco è il mio uomo" (trad. it. ivi, 741).

pensi anche a questa predilezione per Plutarco, la cui fortuna moderna, prima volgare toscana poi latina poi greca, aveva serpeggiato nella cultura italiana e successivamente europea degli ultimi due secoli e mezzo, a partire almeno dall'esperienza di Francesco Petrarca e Coluccio Salutati (Resta 1962, 9-11).

Scrittura, e scrittura di libri, e scrittura di sé attraverso i libri sono dunque potenzialmente, per gli uomini colti del Cinquecento, se non forme di autobiografia intellettuale certamente saggi di un'introspezione che è anche individuazione di un momento di transito di sé dalla lettura alla cultura, dal semplice apprendimento al volontario o involontario, diretto o mediato passaggio all'insegnamento inteso come forma di comunicazione del sapere. Per cultori e appassionati di libri, il percorso discorsivo costituito dalla descrizione della propria biblioteca (o del proprio tentativo di pensarne, od organizzarne una), è dunque un discorso auto-biografico, che narra la propria mente e il proprio corpo. Esiste infatti, come in Montaigne così più in generale tra gli intellettuali francesi del pieno e tardo Rinascimento, questa compenetrazione quasi fisica tra discorso *di* libri e *sui* libri e discorso *del sé* e *sul sé* attraverso i libri. Nell'epistola con cui Henri Estienne dedicava nel 1569 ad Henri I De Mesmes la seconda edizione del suo *Traicté de la conformité du langage François avec le Grec* (*A monsieur, Monsieur Henri de Mesmes, Seigneur de Malassise, Conseiller du Roy, & Maistre de requestes ordinaire de son Hostel*), la malattia del corpo diveniva malattia *della mente* conformandosi, quasi, alla sintomatologia di una malattia *di libri*:

Monsieur, ie vous diray rondement & priveement comme il en va. Le meis desia trouvé trois fois malade d'une sorte de maladie, dont les medecins n'ont faict aucune mention: c'est d'un degoustement de mes actions accoustumees, quoi m'a constraint de chercher appetit en des nouvelles ... La premier fois m'estant despité contre tous mes livres generalement, l'espace de dix ou douze iours, ie pris plaisir à contrefaire force beaux traits hardis de la calligraphie Grecque ... La seconde fois qui estoit lors que les fiebvres tierce & quarte m'assailirent & s'opiniastrent sur moy ... ie ne me despitay pas ainsi generalement contre tous mes livres, mais seulement contre ceux qui estoient ordinairement à l'Entour de moy: & mettait ceux-la arriere, au contraire fei approcher des autres apportez nouvellement des bibliotheques d'Italie, que i'avois tousiours depuis (fualte de loisir) reculez loing de moy. (Estienne 1569 [1565], *ij r-v)¹⁰

¹⁰ Trad. it.: Signore, vi dirò chiaramente e in privato come vanno le cose. Già tre volte mi sono ammalato di una sorta di malattia di cui i medici non fanno alcuna menzione: è un disgusto per le mie azioni abituali, che mi ha costretto a cercare il gusto in cose nuove ... La prima volta, indispettito contro tutti i miei libri senza distinzione, per dieci o dodici giorni ho tratto piacere nel contraffare diversi caratteri ostici della calligrafia greca ... La seconda volta, che è stato quando le febbri terzana e quartana mi hanno assalito e si sono ostinate su di me ... io non mi sono disgustato altrettanto indistintamente per tutti i miei libri, ma soltanto verso quelli che erano abitualmente intorno a me: e spo-

Se osservata da questa prospettiva della fisicità biografica e quasi biologica dell'osmosi con i propri libri, l'azione di ordinamento e orientamento di una biblioteca da parte di questi uomini di cultura del tardo Rinascimento francese lascia l'incontrovertibile traccia non solo del loro modo di concepire i propri interessi per uno o più temi di ricerca, ma anche e più in generale della propria vita intellettuale testimoniata dai propri gusti e dalle proprie predilezioni. I libri, il loro possesso e il loro ordinamento costituiscono, di fatto, la cifra auto-biografica di chi li concepisce non come immagini singole, ma come singoli tratti di un'immagine più ampia e significativa: la propria biografia intellettuale.

2. L'idea che dietro i criteri che ordinano una biblioteca costruita o anche solo pensata possano esserci (più o meno sublimata) le ragioni del disordine emotivo di chi la pensa o concepisce, che quella costituisca un *discorso* fatto di libri invece che di semplici parole, può esserci di particolare utilità per provare a leggere e comprendere quale componente biografica attribuire al primo manuale moderno per bibliotecari, l'*Advis pour dresser une bibliothèque* di Gabriel Naudé (1627), che germogliò e vide la luce in luoghi contigui ed omogenei, e in tempi di poco successivi a quelli in cui nacquero gli *Essais* di Michel de Montaigne, risentendo però rispetto ad essi almeno in parte del nuovo afflato di pace che per un momento, durante l'infanzia dell'autore, sfiorò la Francia appena uscita dai conflitti religiosi che tanto avevano angustiato l'età di Montaigne. Forse anche per questo a Naudé sarebbe stato possibile ciò a cui Montaigne non pareva neppure voler aspirare: concepire se non realizzare un contesto in cui l'ordine ragionato e auspicato di una biblioteca prendessero il posto del disordine rassegnato per quanto creativo di un anti-sistema di letture sparse.

Facciamo anzitutto un po' di chiarezza sui tratti salienti della personalità dell'autore dell'*Advis*. Gabriel Naudé era, prima ancora che un francese, un parigino: nato a Parigi il 3 febbraio 1600, pare infatti che fosse orgoglioso della sua origine, stante il piglio (parrebbe di poter dire municipalistico più che nazionalistico) con cui nel frontespizio del libello si firmava "G. Naudé P.", ovvero *Parisiensis*, parigino (Naudé 1627, <1>). Del resto, c'è da comprenderlo: la sua Parigi aveva, conveniamone, il corpo martoriato dalle ferite delle Guerre civili. Ce lo testimonia tra gli altri l'ambasciatore veneziano Francesco Vendramin, che la visitò in quegli anni osservando che

i francesi, per ambizione e per avarizia, sedotti ed ingannati con vane speranze, sono concorsi precipitosamente alla propria rovina, avendo patito tra

standoli più indietro, al contrario ne ho fatti avvicinare altri portatimi di recente dalle biblioteche d'Italia, che avevo sempre (per mancanza di interesse) tenuti lontani da me.

gli altri mali quel notevole assedio di Parigi equiparato al famoso assedio di Gerusalemme. E sebbene è stata la Francia in concetto di ristorarsi presto e facilmente, come più volte è occorso nello spazio di mille e più anni, le converrà però star molto tempo a risanarsi di queste ultime percosse; poiché le case si vedono distrutte, i villaggi arsi e desolati, tutte le città, e specialmente Parigi, piene di mendicanti, e le stesse persone civili avvilita e cadute nell'estremo grado di povertà, i contadini spogliati da' soldati, molte campagne incolte, pochi vecchi, molte vedove e pupilli. (Vendramin 1860 [1600], 453-454)

D'altra parte, però, la Parigi in cui Naudé aveva vissuto gli anni della propria infanzia era pur sempre la Parigi (seppur brevemente) rinascante e quasi abbacinante della luce della recentissima pacificazione da quel cinquantennio di sanguinosi conflitti religiosi che nel 1598 il sovrano Enrico IV di Borbone aveva finalmente chiuso con l'Editto di Tolleranza di Nantes (Cottret 1997): una città che mostrava quel desiderio di rinascere in un nuovo clima di tanto agognata pace, come colui ("il re più di tutti desidera la pace, e prima di romperla procederà con circospezione", Vendramin 1860 [1600], 464) che le stava dando nuova forma di capitale attraverso una serie di progetti che la sottoposero in quegli anni ad una "vast reconfiguration of the public space" (Newman 2000, 64-65)¹¹. Chissà con quale orgoglioso stupore gli occhi fanciulli di Naudé assistettero alla realizzazione del progetto della nuova reggia nata dal completamento del collegamento tra il palazzo del Louvre e quello delle Tuileries, alla costruzione dell'Hôpital Saint-Louis e del Palais Royal, all'apertura, nel vecchio Marais, della meravigliosa Place Royale, poi rinominata Place des Vosges, dal noto impianto architettonico ispirato al Rinascimento italiano, e su cui affacciava l'*Hôtel particulier* del più stretto e fidato collaboratore di Enrico IV, Maximilien de Béthune, duca di Sully (Fierro, 1996, 507-509).

Una Parigi, quella in cui Gabriel Naudé nacque e crebbe, che come la Francia di cui si apprestava a divenire capitale viveva il momento di transito da una lunga crisi ad un progetto di nuova espansione e grandezza: i cannoni e le artiglierie e le suppellettili militari ancora negli scantinati, nelle case, dietro gli angoli delle strade; i molti militari disoccupati ora in cerca di impiego e di nuove occasioni di conflitto in mezzo alla popolazione civile stremata e agognante la pace. Lo osserva, ancora una volta, l'acuto sguardo dell'ambasciatore veneziano Francesco Vendramin: "vi è

¹¹ Trad. it.: vasta riconfigurazione dello spazio pubblico.

La studiosa si affida però (ivi, 65) ad un noto falso cartografico: la *Lutetia 1600 vulgo Paris* attribuita a Jacques Defrevaux che, come noto ormai anche ai più, è opera del falsario novecentesco Daniel Derveaux (1914-2010), di cui si dà notizia anche all'URL <<http://www.maphistory.info/fakesintro.html>> (06/2019).

gran bisogno di monizioni; vi si lavora in diverse parti, e io ho veduto 70 pezzi nuovi in Parigi, e qui si riferisce un ragionamento tenuto dal re in materia di fabbriche, il quale ha trovato nell'ingresso tutte le cose in disordine, ma con singular prudenza le va riordinando" (Vendramin 1860 [1600], 458-459).

Ma, per l'appunto, si trattava di una (vera) crisi di (supposta) crescita, del breve bagliore di un lampo fulgido come l'auspicio di un futuro migliore dopo le sofferenze di un passato di crisi, come quello mostratoci dal cosiddetto *Grand Dessein*, il progetto politico del nuovo sovrano Enrico IV, di cui il fedele Sully dette testimonianza nei suoi *Mémoires* datandolo proprio al 1609: una confederazione cristianissima (ovvero interconfessionale) di Inghilterra, Paesi Bassi e Francia, denominata "republique universelle" o "republique tres-chrestienne" (Sully 1821 [1638-1664], 204-205; 233-282), in cui sarebbero state accolte le tre principali confessioni della Cristianità, e volta a isolare il potere asburgico limitandolo alla sola Spagna cattolica e ad un Impero vieppiù depotenziato.

Un incanto, solo progettato, di nuova armonia e antica potenza che di lì a poco si sarebbe bruscamente infranto, sul nascere, sulla lama del pugnale dell'assassino François Ravailac (Mousnier 2008 [1964]; Melani 2017, 117-120), che nel maggio 1610 uccise il sovrano facendo ripiombare la Francia nella paura del caos e del vuoto di potere, senza più la guida di un uomo che "attende per arte e per natura a conservarsi la benevolenza degli uomini e l'affezione dei sudditi", e del quale "gli spagnuoli dicono che ... combatte come un diavolo e perdona come un Dio" (Vendramin 1860 [1600], 462); che "più di tutti desidera la pace", e che solo "in fine, violentato, vorrà mantenere la riputazione sua" (ivi, 464). La fine dell'idea, ricca di futuro, di trasformare la Francia, gigante ferito, in un regno in cui l'ipotesi di gestire la conflittualità sociale derivata dalle lunghe guerre e per la quale "il popolo afflitto non cura la guerra, e i principi istessi rimarrebbero volentieri in pace; ma la gran copia de' soldati è molto pericolosa" (*ibidem*), da auspicio poteva divenire rinuncia, sarebbe andata di pari passo con la prospettata ricerca da parte del sovrano di uno sfogo bellico esterno ai propri confini. Il riversamento all'esterno della conflittualità intestina che aveva dilaniato il corpo del regno sarebbe stato niente meno che una necessità: perché tra i doni che "la guerra ha apportato ... alla Francia", quello più subdolo consisteva nel fatto che "vi si sono fatti soldati e capitani, dei quali però si deve temere che sia maggiore il pericolo che esercitino l'armi fra loro, di quel che siano per fare grandi acquisti sopra altri" (ivi, 463-464). E invece, la morte di Enrico IV e la rapida fine di quella nuova progettualità politica, aprì una voragine che, in poco più di un cinquantennio, portò prima all'ascesa di Richelieu e Mazzarino, poi alla Fronda, infine alla svolta assolutistica di Luigi XIV.

Figlio di un piccolo funzionario delle Finanze regie, che con la Giustizia costituivano le due diramazioni in cui il funzionario Charles Fignon nel 1579 aveva suddiviso il tronco dell'*Arbre des Etats et des Offices de France*

(Le Roy Ladurie 1988, 169-176; Id. 1999, 247-260), Gabriel Naudé compì studi prestigiosi ma variegati e discontinui, di lettere, retorica, e filosofia, studiando presso i colleghi parigini del Cardinal-Lemoine, di Navarre, di Montaigu, Royal, fino al 1618 quando ottenne il titolo di *Maitre ès art.* Tra gli altri, durante questa prima fase del suo percorso formativo incontrò Claude Belurgey, del quale frequentò lo studio privato e che lo avviò allo studio dei greci e alla corrente filosofica dello scetticismo (sulla quale cfr. Moreau 2001), e Jean-Cécile Frey, poeta e medico. A partire dal 1620 studiò poi, con poca soddisfazione e conseguente scarsa applicazione, alla Facoltà medica della Sorbona, frequentando insieme all'amico Guy Patin le lezioni di René Moreau al Collège Royal: era, questi, fisiologo e chirurgo, ma anche grande bibliofilo e possessore di una prestigiosa biblioteca di argomento medico (Piazzini 2015 [1992], 227-230; Cochetti 2012, 144).

Nel 1622¹², dopo soli due anni di studio della medicina, spinto dalle ristrettezze economiche dovute alla modestia delle sue origini familiari, Naudé accettò dietro compenso l'incarico di bibliotecario al servizio di Henry II De Mesmes, che gli era stato presentato dall'amico Moreau. De Mesmes era figlio del Consigliere di Stato Jean Jacques, e ricopriva la carica di *Président à mortier* del Parlamento di Parigi, che nella Francia di antico regime era la suprema corte regia di giustizia: un onore accompagnato dal titolo nobiliare minore della nobiltà di toga, che l'ancora diffuso sistema della *venalité des offices* (Mastellone 1972) gli aveva peraltro trasmesso per via del padre e del nonno, Henri I, già Consigliere del Re, grande erudito e appassionato bibliomane, da cui Henri II aveva ereditato la splendida biblioteca di famiglia (Bibliotheca Memmiana): oltre 8.000 volumi a stampa e rari e preziosi manoscritti latini e greci (non a caso, come osservato, Henri Estienne gli aveva dedicato la seconda edizione del suo *Traicté de la conformité du langage François avec le Grec*) (Cochetti 2012, 144; Piazzini 2015 [1992], 232).

Dopo alcuni anni di peregrinazioni – in Italia dall'autunno 1626 (quando si trasferì a Padova per studiare presso la Facoltà di medicina), poi di nuovo a Parigi dal 1627 (quando rientrò al servizio di De Mesmes, a cui quello stesso anno dedicò l'*Advis pour dresser une bibliothèque*), poi girovagando dall'inizio degli anni '30 (quando entrò al servizio del Nunzio apostolico in Francia, cardinale Giovanni Francesco Guidi di Bagno) tra Francia, e di nuovo Italia dove rimase (tra Roma e le varie sedi vescovili del cardinale) fino alla morte del nuovo protettore – rientrò finalmente a Parigi nel 1641 e qui, a partire dall'ottobre 1642, lo troviamo a far parte della "famiglia" del cardinale Mazzarino. Da questi ricevette l'incarico di allestire la *Bibliothèque Mazarine*, aperta al pubblico a partire dal 1643

¹² Come afferma giustamente anche Lacchini in Naudé 1992 [1627], 9n.; e non nel 1625, come erroneamente sostiene in Lacchini 1992, xv.

e ampliata grazie a continui viaggi e acquisti librari da parte di Naudé fino al 1649-1650, quando i torbidi della Fronda segnarono la sconfitta di Mazzarino e lo smembramento della biblioteca (Cochetti 2012, 145-150; solo brevi cenni alle vicende della biblioteca in Tabacchi 2015, 126-127).

Dopo aver elaborato nel 1627 l'*Advis pour dresser une bibliothèque*, il suo primo progetto (inascoltato) per l'istituzione della biblioteca di un personaggio pubblico quale Henry II De Mesmes, che ricopriva una delle più importanti cariche di funzionario del regno, Naudé avrebbe terminato i suoi giorni, nel 1653, da funzionario bibliotecario al servizio del cardinale Mazzarino, una delle ultime figure a resistere al progetto "modernizzatore" dello Stato assoluto. La sua azione di uomo di cultura e bibliofilo, prima solo teorica e successivamente anche pratica, volta a costituire grandi biblioteche di pubblica consultazione con il patrimonio di opulenti uomini politici, testimonia di una concezione della cultura che risente del potente influsso che la visione accentratrice del potere da parte della classe dirigente francese del suo tempo poté avere sul figlio di un piccolo funzionario regio. Anche in questo come in molti altri casi (Mandrou 1975), evidentemente, contesto politico e ambiente sociale dialogano e contribuiscono a definire il percorso biografico di un uomo di cultura.

Segnando dunque il confine tra le presenti aspirazioni e le future esperienze dell'autore, l'*Advis* assume particolare rilievo semantico grazie alla sua valenza *meta-* (oggi diremmo *iper-*) testuale: esso apre un ventaglio straordinario di opportunità conoscitive in quanto non è un semplice libro, bensì una sorta di libro-di-libri. Attraverso la sua lettura si opera un salto di livello: le pagine non contengono parole, ma libri; i temi trattati non sono concetti, ma generi, ambiti, serie di testi. L'*Advis* è la struttura, lo scheletro di un corpo, di un organismo la cui anatomia ha valore esponenziale e la cui forma, come il disegno di un corpo le cui parti (a differenza dei frutti e ortaggi che compongono i volti dei dipinti di un Giuseppe Arcimboldo) sono uomini (autori e lettori), si manifesta in un'epidermide di letture percorsa da vene e arterie di pagine scritte. Un'auto-biografia intellettuale traslata e stratificata su più livelli, l'*Advis*: che non casualmente racchiude in sé diversi elementi di analisi e spunti di riflessione, diversi livelli di lettura e, allo stesso tempo, più tipologie di destinatari e conseguentemente più funzioni testuali.

Ascoltiamo, dunque, cosa esso ha da dire al committente dell'impresa e destinatario del testo, ai lettori e futuri visitatori e utenti della Biblioteca De Mesmes, all'autore presente e bibliotecario futuro.

3. Nei confronti del protettore Henri II De Mesmes lo scritto rappresenta, oltretutto l'adempimento di un compito, uno scritto encomiastico. Il suo rapporto con Naudé nella realtà non fu molto soddisfacente né per l'uno, il quale non trovò "del tutto soddisfacente l'incarico affidatogli dal Presidente De Mesmes" (Lacchini 1992, xv), né per l'altro, il

quale accolse “molto tiepidamente gli ambiziosi propositi del suo bibliotecario” (ivi, xvi). Rivolgendosi a lui, Naudé toccava il piano personale (fatti e azioni della vita) e quello biografico (loro *narrazione*), e conseguentemente sfiorava i livelli discorsivi che potremmo definire filosofico (valori etici di riferimento della propria vita) e storico (significato che la vita vissuta, una volta narrata, poteva o doveva assumere, per ottenere memoria e fama). Non è un caso. Oltreché tema fondamentale del discorso politico controriformistico della “ragion di Stato” (Melani 2017, 77-80), quello della fama dell’uomo pubblico era stata infatti una preoccupazione del principale teorico cinquecentesco francese della disciplina storica, Jean Bodin, che nella sua *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (1572), avvalendosi del giudizio dell’amatissimo Cornelio Tacito, elevava la storia a giudice supremo della fama degli uomini (Melani 2006, 36-37).

Di fronte all’ipotesi di istituire un raffronto tra la sua e le più famose biblioteche del tempo, Naudé è piuttosto generoso nei confronti di De Mesmes:

Si vous n’avez dessein d’égaler la Bibliothèque Vaticane ou l’Ambrosienne du Cardinal Borromée, vous avez de quoy mettre vostre esprit en repos, vous satisfaire & contenter d’avoir une telle quantité de Livres, & si bien choisis, que demeurant hors de ces termes elle est plus que suffisante non seulement de servir à vostre contentement particulier, & à la curiosité de vos amis; mais aussi de se conserver le nom d’une des meilleures & mieux fournies Bibliothèques de France. (Naudé 1627, 12)¹³

Oltreché all’oggettiva magnificenza del lascito familiare, la motivazione dell’apprezzamento di Naudé è dovuta ai meccanismi con i quali secondo lui De Mesmes aveva operato le proprie scelte di implementazione: “vous avez tous les principaux [livres] és Facultez principales, & un tres-grand nombre d’autres qui peuvent servir aux diverses rencontres des sujets particuliers & non communs” (ivi, 12-13)¹⁴. Il metodo che l’autore dimostra di apprezzare maggiormente è evidentemente quello della preminenza del generale sul particolare.

¹³ “Se non è vostra intenzione eguagliare la Biblioteca Vaticana o l’Ambrosiana del cardinal Borromeo, avete comunque di che mettervi tranquillo, di che ritenervi soddisfatto e contento di possedere una tal quantità di libri, e così ben scelti, che – ad esclusione di quei modelli – essa è più che sufficiente non solo per servire al vostro personale soddisfacimento e alla curiosità dei vostri amici, ma anche a tramandare il nome di una delle migliori e meglio fornite biblioteche di Francia” (Naudé 1992 [1627], 11, trad. it. di Lacchini).

¹⁴ “Possedete tutti i testi principali nell’ambito delle principali discipline, nonché un grandissimo numero di altri che possono tornare utili nel caso ci si imbatta in soggetti particolari e non comuni” (trad. it. *ibidem*).

Certamente, però (e in questo passaggio sta la ragione stessa della composizione dell'*Advis*), trasformare questa lodevole biblioteca in un'impresa in grado di aumentare la fama del suo possessore necessita di un percorso di crescita: un percorso che si basa, se così si può dire, su un doppio livello di espansione del suo percorso esistenziale. Oltre i confini della vita terrena, e della morte, l'allestimento di una biblioteca "sans pair, sans egale; & autant belle, parfaicte & accomplie qu'il se peut faire, par l'industrie de ceux qui ne font iamais rien sans quelque manque ou defaut" (ivi, 14)¹⁵ è una forma di rispecchiamento ("aussi bien que vostre esprit", *ibidem*¹⁶) e di completamento della propria biografia intellettuale, in quanto "faire eclater vostre Nom par celuy de vostre Bibliotheque" (ivi, 13)¹⁷ è un mezzo di glorificazione che si unisce "à ceux que vous pratiquez en toutes les occasions par l'eloquence de vos discours, la solidité de vostre iugement, & l'esclat des plus belles Charges & Magistratures que vous avez si heureusement exercees" (*ibidem*)¹⁸. E che passa, per l'appunto, per il superamento, attraverso la memoria, dell'oblio che il tempo fa ricadere sulla vita interrotta dalla morte, così da "donner un lustre perdurable à vostre memoire, & vous assurer pendant vostre vie de pouvoir facilement vous desvelopper des divers replis & roulemens des siecles, pour vivre & dominer dans le souvenir des hommes" (*ibidem*)¹⁹.

Il percorso di crescita attraverso la memoria si espande – dicevamo – su due livelli: la fondazione di una biblioteca che completi l'eccellenza intellettuale e politica di De Mesmes è infatti giocata (per così dire) sulla sfida della memoria contro il tempo, foriero di oblio; contemporaneamente, però, tale sfida per la memoria di sé si rispecchia nell'azione di fondare una biblioteca che conservi (e dunque: salvi) la memoria degli autori i cui libri vi saranno contenuti. "Une enterprise" che è "tout à fait louable, genereuse & digne d'un courage qui ne respire que l'immortalité" (ivi, 15)²⁰ in quanto, a sua volta, intesa a "tirer de l'oubly, conserver & re-

¹⁵ "Senza pari, senza eguali e tanto bella, perfetta e compiuta quanto è possibile all'operosità di coloro che non fanno mai niente senza qualche errore o difetto" (trad. it. ivi, 12).

¹⁶ "Proprio come il vostro animo" (trad. it. *ibidem*).

¹⁷ "Far rifulgere il vostro nome mediante quello della vostra Biblioteca" (trad. it. ivi, 11)".

¹⁸ "A quelli che praticate in ogni occasione con l'eloquenza dei vostri discorsi, la solidità del vostro giudizio, e lo smalto delle più belle cariche e magistrature che avete così felicemente esercitato..." (trad. it. *ibidem*).

¹⁹ "Conferire un lustro duraturo alla vostra memoria e assicurarvi nel corso della vita di potervi facilmente sciogliere dalle molteplici spire e volute dei secoli, per vivere e dominare nel ricordo degli uomini" (trad. it. *ibidem*).

²⁰ Una "impresa" che è "affatto lodevole, generosa e degna di un coraggio che spira immortalità" (trad. it. ivi, 13).

dresser comme un autre Pompee toutes ces images, non des corps, mais des esprits de tant de galands [*sic*] hommes qui n'ont espargné ny leur temps ny leurs veilles pour nous laisser les plus vifs traicts de ce qui estoit le plus excellent en eux" (*ibidem*)²¹.

La fama come mezzo di estrinsecazione di un rapporto tra biografia, autobiografia e pensiero della morte non era soltanto una questione religiosa, come secondo il paradigma individuato da Aron Ja. Gurevic a proposito della nascita del concetto di "individuo", e ruotante, già a partire dal VI-VIII secolo, attorno al nodo della compresenza di un Giudizio universale e di un Giudizio universale individuale (piccola e grande escatologia; Gurevič 1996, 117-127); era anche, come messo in luce già nel 1860 da Jacob Burckhardt nella sua *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Kristeller 1978b [1965], 31-32), un paradigma di riferimento per la cultura umanistica del Rinascimento: veicolo e punto di contatto tra la natura mortale e quella immortale dell'uomo (ad esempio secondo Pietro Pomponazzi: Kristeller 1978a [1965], 23-24). Attraverso il meccanismo dell'individuazione di modelli gloriosi e loro imitazione, teorici della storia quali Francesco Patrizi da Cherso²², storici e politologi come Machiavelli²³, più o meno ortodossi sostenitori del processo polibiano di *anakuklosis*, ciclicità dei tempi e degli eventi storici, individuavano nella storia non solo il nutrimento, l'ispirazione dei modelli comportamentali di uomini politici e principi, ma anche il mezzo per tramandare ai posteri la gloria del proprio nome e delle proprie virtù. Era quanto suggeriva l'umanista e filologo Guillaume Budé al giovane sovrano Francesco I di Francia:

les exemples, & faitz memorables sont excitatifz des vertus, dont les scintilles sont par nature engendrées es nobles coeurs par aptitude, & inclination a choses honnestes ensuivre. Parquoy si votre plaisir s'addonne a oyr ceste maistresse avec ce qu'elle vous donnera passe temps, quand vous serez ennuyé de la presse, encores elle vous monstrera la facon de grand honneur, & hault renom acquerire, & garder en vostre vie par toute la Chrestienté, & si loing, que la renommée de France s'estend, sera moyen apres la mort de laisser de vostre nom & de vostre regne memoire ioyeuse, & recommandable. (Budé 1548 [1519], 28r-v)²⁴

²¹ "Trarre dall'oblio, conservare e rimettere in piedi, come un novello Pompeo, tutte queste immagini non dei corpi, ma degli spiriti di tanti degni uomini che non hanno risparmiato né il loro tempo né le loro veglie pur di lasciarci la testimonianza più viva di ciò che in essi v'era di più eccellente" (trad. it. *ibidem*).

²² Cfr. Patrizi da Cherso 1560, 49r: "gli huomini tutti portano seco dal nascimento loro, lo studio della imitatione" (corsivo nostro).

²³ Cfr. Machiavelli 1999 [1515], XIV, 4, 158: "quanto allo esercizio della mente, debbe el principe leggere le istorie e in quelle ... fare come ha fatto per lo adretto qualche uomo eccellente che ha preso a imitare se alcuno, innanzi a lui, è stato laudato e gloriato".

²⁴ Trad. it.: Gli esempi, e i fatti memorabili stimolano le virtù, le cui scintille sono naturalmente generate negli animi nobili per attitudine e inclinazione a perseguire le

4. Nei confronti dei lettori l'*Advis* scritto aveva, si potrebbe dire, uno scopo pedagogico, e andava a surrogare una mancanza che fino ad allora si era manifestata nel campo della bibliosofia, testimoniando al tempo stesso il passaggio dalla sfera della scrittura privata (di servizio) a quella pubblica (manualistica). Nell'epistola *Al lettore*, Naudé manifestava il doppio livello delle sue intenzioni. Da una parte, egli affermava che l'occasione della scrittura del testo era stata di natura privata²⁵, e che la decisione di darlo alle stampe era germogliata anch'essa come necessità di dare esito all'allargarsi del gradimento e del consenso al testo entro una cerchia più ampia di "amis" che per "curiosité ... m'en demandoient des copies" seguendo la propria naturale propensione alla scrittura pubblica²⁶. Dall'altra, però, la propria capziosa modestia, consueta nel tono di *captatio benevolentiae* proprio del genere dedicatorio, oltre ad affermare l'importanza del proprio opuscolo²⁷, serviva anche a delineare il grado di profondità del solco in cui esso si inseriva. Seppure insufficiente, esisteva infatti il precedente di Juan Bautista Cardona, bibliotecario di Filippo II, e del suo libello sulla biblioteca di San Lorenzo all'Escorial²⁸: seppure "il a si legerement passé sur ce sujet, ... si on ne le compte pour nul, au moins ne doit-il point retarder le bon dessein de ceux qui veulent bien entreprendre d'en donner quelque plus grande lumiere & esclaircissement aux autres" (Naudé 1627, 8-9)²⁹. È evidente, qui, che il modello di

cose dabbene. Per cui, se il vostro piacere si applica ad ascoltare questa maestra insieme a ciò che essa vi darà nel tempo libero, quando sarete infastidito dalla moltitudine, essa vi mostrerà anche il modo di acquistare grandi onori e alta rinomanza, e di conservarla in vita nel mondo cristiano tanto latamente quanto si estende la fama di Francia permettendovi dopo la morte di lasciare del vostro nome e del vostro regno memoria gioiosa e degna di imitazione.

²⁵ Cfr. Naudé 1627, A ij r: "cet Advis n'ayant esté dressé que par occasion d'une dispute qui fut agitée il y a quelques mois dans la Bibliotheque de celui qui me fit dés lors la faveur de l'avoir pour agreable" (Naudé 1992 [1627], 3, trad. it di Lacchini: "queste Avvertenze sono state composte unicamente per l'occasione di una disputa che ebbe luogo alcuni mesi fa nella Biblioteca di colui che mi fece allora l'onore di trovarle di suo gradimento").

²⁶ Trad. it.: amici che per curiosità me ne chiedevano copie. Cfr. ivi, A ij r-v: "pour estre naturellement porté à obliger le public" (Naudé 1992 [1627], 3, trad. it di Lacchini: "sono naturalmente portato a venire incontro al pubblico").

²⁷ Cfr. ivi, A ij r-v: "auquel si cet Advis n'est digne de satisfaire, au moins pourra-il servir de guide à ceux qui luy en voudront donner de meilleurs, afin qu'il ne demeure si long temps privé d'une piece qui semble manquer à sa felicité" (Naudé 1992 [1627], 3, trad. it di Lacchini: "se queste Avvertenze non sono degne di soddisfarlo, almeno potranno servire da guida per coloro che vorranno fornirgliene di migliori, affinché il pubblico stesso non resti troppo a lungo privo di un'opera che sembra mancare alla sua felicità").

²⁸ Juan Bautista Cardona (1587), *De regia Sancti Laurentii Scorialensis bibliotheca libellus, sive consilium cogendi omnis generis utiles libros*, Apud Philippum Mey, Tarragona.

²⁹ "Egli ha sempre trattato l'argomento con tanta superficialità ..., se proprio non consideriamo le sue indicazioni di nessun valore, quantomeno esse non devono esse-

riferimento, inteso non tanto sul piano della composizione manualistica quanto su quello dell'allestimento di una biblioteca, è costituito per così dire da un oggetto reale e definito, o meglio da una tipologia oggettuale: la biblioteca che, laddove aperta alla *pubblica* consultazione, glorifichi il ruolo *pubblico* del suo istitutore.

5. Sullo sfondo di questo percorso di lettura e di lettori affiora, pur soggiacente, la connotazione intima e personale che il testo almeno in parte assume per l'autore. *Eh... si!* Nei confronti del terzo dei suoi tre destinatari (l'autore stesso), l'*Advis* può essere considerato (stando almeno ai parametri stabiliti in apertura di questo saggio sulla base delle classificazioni di Philippe Lejeune) se non uno scritto pienamente autobiografico quantomeno uno scritto di natura saggistica a forte impronta autobiografica. *Advis* opera al centro di una vita, e *Advis* opera di una vita, in cui l'autore "per solito così misurato, lascia trapelare un entusiasmo genuino per un'impresa alla quale, nel corso di tutta la vita, dedicherà le sue migliori energie" (Lacchini 1992, xv). Opera volta a "costruire una biblioteca universale", ma anche "identificazione di una biblioteca ideale in netta relazione con la costituzione di una biblioteca reale" (*ibidem*).

Non prodigio ("monstrum"), elemento interpretativo dei fenomeni che ad esempio Montaigne (Céard 1996, 392-398) rifiutava prediligendo il postulato dell'inconoscibilità della natura secondo una matrice di pensiero scettico comune a Naudé, né creazione divina ("divinae fabrica mentis", "opera della mente divina") come definita dall'amico Jean-Cécile Frey nel suo *Lusus* premesso all'*Advis*, ma, secondo la risposta dell'autore, arte: arte *umana*³⁰ che secondo gli specialisti di scienze del libro può identificarsi nell'"insieme teorico-progettuale di conoscenze, regole, norme e procedure, volte tutte alla concreta realizzazione, nella situazione data, di una vivente biblioteca, e non a delineare in pura linea di astrazione il profilo vertiginoso della Biblioteca ideale" (Lacchini 1992, x).

Il progetto teorico, dunque, costituisce l'anticamera universale di un percorso di azione che è prima intellettuale e poi (potenzialmente) fisica, volto all'allestimento di un organismo *vivente* di libri: ed è agito come percorso biografico consistente (verrebbe da dire) in un atto generativo. Non è un caso, dunque, se parlando del proprio testo Naudé usa la metafora gestazionale del *venire alla luce*: "Je n'avois point songé à le tirer de

re tali da ritardare il buon proposito di coloro i quali volessero accingersi all'impresa di fornire in merito qualche maggior lume e schiarimento agli altri" (Naudé 1992 [1627], 9-10, trad. it. di Lacchini).

³⁰ Cfr. Naudé 1627, <A iij r>: "monstrum esse negas ... / ergo divinae fabrica mentis erit. / Non divum est, inquis, humana conditum ab arte" (trad. it.: neghi che sia un prodigio di natura ... / Allora sarà prodotto di una mente divina. / Non è divino, dici, ciò che è fatto dall'opera umana).

la poudre de mon Estude pour le mettre au iour” (Naudé 1627, A ij r)³¹. È così che egli descrive l'*Advis*, dato alle stampe – come egli stesso racconta nell'epistola *Al Lettore* – per il piacere di soddisfare un desiderio affettuoso, per “*satisfaire à la curiosité de beaucoup de mes amis, qui m'en demandoient des copies*” (Naudé 1627, A ij r-v; corsivi dell'autore)³².

Passando al nuovo *status* di opera a stampa – veicolo di sapere che la cultura cinquecentesca aveva ormai assunto come conquista di progresso di contro alle invettive dei vecchi umanisti a favore dei codici manoscritti³³ – come in un passaggio dalla polvere alla luce, l'*Advis* viveva una nascita che aveva la misura e la forma di un'uscita dallo spazio chiuso di un dentro (anzi di un duplice dentro: dentro la biblioteca in cui si era discusso, e dentro lo studio in cui si era scritto), sorta di ventre e luogo di gestazione, a quello aperto di un fuori, il fuori del giorno, dunque del chiaro, ma per l'appunto anche della nascita (il giorno che nasce). La pubblicazione del testo viene così presentata come nascita governata da un gesto d'amore. Anzi, anche in questo caso, da un duplice gesto d'amore: la benevolenza del protettore che aveva ascolta-

³¹ “Non mi ero mai sognato di estrarle [queste pagine] dalla polvere del mio Studio per darle in luce” (Naudé 2012 [1627], 65-66, trad. it. di Serrai).

³² “Soddisfare la curiosità di molti miei amici, che me ne chiedevano copia” (trad. it. ivi, 66).

³³ Per le polemiche quattrocentesche contro la stampa si veda Pierno (ed.) 2011. Già poco più di un secolo dopo l'invenzione di Gutenberg, nella sua *Methodus ad facilem historiaram cognitionem* Jean Bodin affermava invece che “una typographia cum omnibus omnium veterum inventis certare potest” (per cui si veda Bodin 1951 [1572], 228A, 35-37; trad. it.: una sola tipografia può competere da sola con tutte le scoperte degli antichi); Francis Bacon, non più di mezzo secolo dopo, avrebbe sostenuto che la stampa, insieme alla bussola e alla polvere da sparo, fu una delle tre invenzioni “che avevano cambiato l'aspetto del mondo intero” (Kamen 1987, 228). Nella III Parte dell'*Instauratio Magna (Parasceve ad Historiam naturalem et experimentalem)*, all'interno del *Catalogus historiaram particularium secundum capita (Catalogo delle storie particolari, per titoli)*, lo stesso Bacon inseriva, al numero 110, la “Historia typographica, libraria, scriptoria, sigillatoria; atramenti, calami, papyri membranae, etc.” (Bacon 1803 [1620], 242; Bacon 1992 [1620], 320, trad. it. di De Mas: “Storia dell'arte tipografica, libraria, scrittoria sigillatoria; dell'inchiostro, della penna, della carta, delle membrane, etc.”). Il punto 110 del *Catalogus* corrisponde all'*Aphorismus* 110 del Libro I della Parte II dell'*Instauratio magna (Novum Organum)*, in cui ci si rammarica di come gli uomini abbiano tardato a sfruttare appieno le potenzialità dell'invenzione: “Homines ... hoc pulcherrimo invento (quod ad doctrinarum propagationem tantum facit) per tot saecula caruerunt” (cfr. Bacon 1878 [1620], 308-309; Bacon 1992 [1620], 115, trad. it. di De Mas: “Gli uomini ... hanno perduto per tanto tempo i frutti di questa mirabile invenzione, che tanto serve alla diffusione del sapere”). La pubblicazione a stampa dell'*Advis* rappresentava infatti per Naudé anzitutto uno strumento di evoluzione tecnologica, grazie al quale “me deliver des frais & de l'incommodité des Copistes” (Naudé 1627, A ij v; trad. it.: liberarmi della spesa e dell'incomodo dei copisti).

to il progetto iniziale³⁴, e l'amicizia (già rammentata) di coloro che lo avevano discusso. *L'Advis pour dresser une bibliothèque* appare così sotto forma di opera/creazione: esso costituisce, tutto sommato, un atto di procreazione attraverso il quale iniziare un percorso. Metafore e significati, questi, che riconducono senz'altro alla vita.

D'altra parte l'opuscolo, che non era stato concepito né era nato come un'imposizione ma come un *advis*, ovvero un parere (*opinion*), un avvertimento (*advertissement*) o un consiglio (*conseil*)³⁵, con la pubblicazione a stampa perdeva il suo tenore di confidenza divenendo proclama. E lo faceva grazie ad un'operazione di piccola ma fondamentale carpenteria stradale: nel caso che non fosse piaciuto al pubblico, concludeva la sua lettera *Al Lettore* Naudé, perlomeno l'*Advis* sarebbe servito come punto di partenza per chi avrebbe voluto fare meglio di lui: "ie me suis le premier efforcé de rompre la glace & tracer le chemin en courant à ceux qui le voudront rebatre plus à loisir" (Naudé 1627, A Ij v)³⁶. Si era così rotto non un ghiaccio che cristallizza una trasparenza, un ghiaccio attraverso il quale si possa vedere, bensì un ghiaccio che impaccia e impedisce, negazione, divieto, impossibilità. Un'immagine settentrionale, da grande nord (Davidson 2005), che allontana dalle grandi biblioteche mediterranee, da Alessandria all'Escorial, a Roma alla Milano borromaica, alle cui sedi, pure, Naudé e la sua esperienza italiana si riferivano con spirito comparativo. Era piuttosto, quello rotto dall'*Advis*, un ghiaccio che blocca e impedisce le strade come quello evocato nel 1555 (al 1561 risale la prima traduzione toscana ad opera di Remigio Nannini) per la nativa Svezia dal vescovo di Uppsala, primate di Svezia e delegato al Concilio di Trento:

tanta est plerunque in Aquilonaribus terris vis pruinae, & casus nivium ... ut viatores proximum quemque obvium, etiam si amicus, vel inimicus sit, agnoscere, vel evitare non possint. Quod omnimodam parit difficultatem, eo quod in utroque latere, vel alta praecipitia imminet, vel condensatae nives tam elevatae sint, ut ferentes sarcinas dextrorsum, vel sinistrorsum vix sese extricare possint. Attamen quia contra praecipita raro conceditur optabile remedium, pro statione iumentorum mutuo labore nives exolvunt, plaustaque super eas evertunt, ut institutum iter absolvant: hocque ea

³⁴ Cfr. ancora Naudé 1627, A ij r: "une dispute qui fut agitée il y a quelque mois dans la bibliothèque de celui qui me fit dès lors la faveur de l'avoir pour agréable (Naudé 1992 [1627], 3, trad. it. di Lacchini: "una disputa che ebbe luogo alcuni mesi fa nella Biblioteca di colui che mi fece allora l'onore di trovarle di suo gradimento").

³⁵ Si veda, per la lista dei sinonimi, la prima edizione de *Le dictionnaire de l'Académie Française* (1694, 13, *ad vocem*).

³⁶ Trad. it.: mi sono sforzato per primo a rompere il ghiaccio e a tracciare di corsa il cammino per coloro che vorranno ripercorrerlo con maggior agio.

celeritate faciunt, quasi rapido incendio, molestissimoque periculo celerime avertendo urgentur. (Olaus Magnus 1555, I, xx, 34)³⁷

Come ci spiegano gli storici del clima (Le Roy Ladurie 1982, 317-321), che parlano di “piccola era glaciale” per l’Europa a partire dalla metà del XVI secolo, durante gli anni in cui Naudé scriveva non doveva essere difficile per uno che viveva alle sue latitudini, soprattutto in inverno, trovarsi il cammino impedito da una strada ghiacciata che costringesse a rimanere al chiuso (e al buio) del proprio studiolo o della propria biblioteca a leggere, pensare, scrivere senza la possibilità uscire e dare alla luce i frutti del proprio lavoro.

L’*Advis*, presentato dall’autore sotto forma di opera-creazione, è dunque un atto di procreazione attraverso il quale iniziare un percorso: metafore e significati che come detto riconducono alla vita e che – sebbene la sua principale esperienza come bibliotecario, quella di funzionario della Bibliothèque Mazarine, non fosse stata ancora intrapresa – fanno sì che si possa collocare già al 1627, per Naudé, l’esistenza di una dialettica tra testimonianza autobiografica e argomentazione biblioteconomica, la compresenza nel suo orizzonte mentale di elementi di scrittura professionale (reale) e aspirazione ideale. Egli sostiene infatti, pur definendo il testo una “chose inouye” (Naudé 1627, 7)³⁸, di non averlo composto per troppa “bonne estime de mon iugement” o per “Philautie” (Naudé 1627, 10)³⁹; bensì perché, spinto dall’“affection que l’ay de faire chose qui vous soit agreable” (ivi, 11)⁴⁰ e da “autant d’affection que vostre bienveillance & le service que ie vous dois m’obligent” (ivi, 7-8)⁴¹, si è arrischiato a far ciò che nessuno

³⁷ “Egli è qualche volta nelle parti Aquilonari tanta la gran forza delle brine, e delle nevi, che cascano ..., che due uomini, ò amici, ò nimici che’ siano, non possono ne veder-si, ne conoscersi l’un l’altro. Questa cosa, partorisce una gran difficoltà à viandanti, perche da tutte due le parti della strada, ò sono precipitij grandissimi, ò le nevi son tanto alte, e tanto spesse, che coloro, che portano le some, ò vadano da man destra, ò da man sinistra, non si possono distrigare, ò con gran fatica. Ma perché contra i precipitij, rade volte si trova rimedio, però l’osterie dove si alloggia, fanno la spianata e con carri rompano la via, accio che i bestiami andando per la rotta, possino piu facilmente arrivare a salvamento, e fanno questo con quella prestezza, con la quale si suol soccorrere à uno incendio, ò a qualche altro pericolo vicino” (Olaus Magnus 1558 [1561], I, VIII, 6, trad. it. di Nannini).

³⁸ “Cosa mai udita” (Naudé 1992 [1627], 9, trad. it. di Lacchini).

³⁹ “Buona stima della mia capacità di giudizio”; “amor proprio” (Naudé 1992 [1627], 10-11, trad. it. di Lacchini). La traduzione non accenna però al chiaro accento di sarcasmo erasmiano che il concetto di *philautia*, male comune a tutti i sapienti che, pur pazzi, si ritengono savi, e in generale a tutti gli uomini e popoli, esprime (per cui cfr. Erasmo da Rotterdam 1964 [1509], 72-74).

⁴⁰ “Desiderio che ho di fare cosa a voi gradita” (Naudé 1992 [1627], 11, trad. it. di Lacchini).

⁴¹ “Sentimento di affetto pari a quello cui la vostra benevolenza e il servizio che vi devo mi obbligano” (trad. it. ivi, 9).

fino ad allora aveva fatto: occuparsi di come “on se puisse regler au choix des Livres, au moyen de les recouvrer, & à la disposition qu’il faut leur donner pour les faire paroistre avec profit & honneur dans une belle & somptueuse Bibliotheque” (ivi, 8)⁴². È così evidente che l’*Advis* rappresenta lo specchio del percorso biografico dell’autore, il risultato di un processo di studio, di acquisizione di informazioni teoriche generali sulla strutturazione dei saperi e sulle connessioni tra temi, autori e discipline, tale da far fronte alla propria scarsa esperienza di bibliotecario, altrimenti necessaria all’adempimento dell’incarico assegnatogli: ecco spiegata

la seule cause qui m’excite à ioindre les sentimens communs de beaucoup de personnes sçachantes & verseees en la cognoissance des Livres, & les moyens divers pratiquez par les plus fameux Bibliothecaires, à ce que le peu d’industrie & d’experience que j’ay me pourra fournir pour vous représenter en cet Advis les preceptes & moyens sur lesquels il est à propos de se regler afin d’avoir un heureux succez de cette belle & genereuse entreprise. (Ivi, 11)⁴³

6. Nel momento stesso in cui il testo dell’*Advis* assume per l’autore un significato autobiografico non solo reale (testimonianza della propria esperienza professionale) ma anche ideale (sbocco naturale e risultato visivo del proprio percorso formativo), esso assume per il lettore una doppia valenza biografica. L’opera, non casualmente definita nelle prime pagine paratestuali (quelle dell’epistolola dedicatoria *Au lecteur* e della ‘*Presentation*’ al committente e destinatario) dall’oscillante definizione del genere scritto di appartenenza, alternativamente come “*Advis*”, “*Discours*”, “*Memoires & Instructions*” (Naudé 1627, A ij r-v; 7, 10, 11), testimonia, da un lato, la costruzione di una biografia reale (la vicissitudine biografia della memoria dell’ispiratore e dedicatario Henry II De Mesmes), e dall’altro quella di una sorta di biografia intellettuale dell’uomo ideale (presentando come plausibili – e dunque potenzialmente corretti – i criteri che l’autore ha messo in atto per organizzare il sapere). Non è dunque casuale che gli insegnamenti impartiti nell’*Advis* siano incentrati principalmente quando non esclusivamente su principi di formazione/educazione dell’uomo: non solo del soggetto agente che esprime se stesso attraverso la propria biblioteca, come se essa fosse la forma esteriore della propria cultura (ed

⁴² “Come ci si possa regolare nella scelta dei libri, nel modo di reperirli, nella disposizione in cui occorre metterli per farli apparire con profitto e onore in una bella e sontuosa biblioteca” (trad. it. *ibidem*).

⁴³ “Il solo motivo che mi sollecita a mettere insieme le opinioni correnti di molti dotti personaggi versati nella conoscenza dei libri, e le diverse procedure messe in pratica dai più famosi bibliotecari acciocché la scarsa competenza ed esperienza che possiedo possa darmi agio di mostrarvi, nelle presenti *Avvertenze*, le norme e i mezzi sui quali è opportuno regolarsi per conseguire un buon risultato in questa bella e generosa impresa” (trad. it. ivi, 11).

evidentemente, in un senso antropologicamente vicino a Lévi Strauss 1969 [1948], anche della propria natura); ma anche del soggetto agito, il lettore, che vi può intravedere un modo per scrivere la propria biografia ideale di uomo colto e onorabile.

E non casuale sembra il fatto che il valore-guida, la ragione stessa per cui costruire una biblioteca è considerata opera lodevole e meritoria, sia legato ad una dote dell' intelletto dai profondi connotati culturali e morali in quanto veicolo di fama e di gloria: la memoria. Citando Valerio Flacco (*Argonautica*, I, 76-77), Naudé definisce infatti i destinatari ideali del testo come "coloro ai quali soltanto la gloria accende la mente e gli animi" ("quibus sola mentem animosque perurit gloria", cit. in Naudé 1627, 20). Riprendendo temi parzialmente già toccati in apertura, Naudé addentrandosi nell'*Advis* raccomanda la "estime ... de ceux ... croyans & iugeans bien qu' il n'y avoit aucun moyen plus honneste & assure pour s'acquerir une grande renommee parmy les peuples, que de dresser de belles & magnifiques Bibliothèques, pour puis apres les vouer & consacrer à l'usage du public" (ivi, 17-18)⁴⁴. Non è possibile dirlo con certezza, ma certo non si può escludere che la visione che Naudé ha della biblioteca come spazio fisico oltreché culturale, e del dovere per chi la allestisce di pensare anche alla struttura dell'edificio che ospiterà la raccolta libraria in quanto parte integrante del processo di allestimento, giunga fino ad inficiare il bagaglio metaforico del suo linguaggio, che è incentrato su immagini di ambito architettonico:

cette entreprise n'a iamais trompé ny deceu ceux qui l'ont bien sceu mesnager, & qu'elle a tousiours esté iugee de telle consequence, que non seulement les particuliers l'ont fait reussir à leur avantage ... ; mais que les plus ambitieux mesmes ont tousiours voulu se servir d'icelle pour couronner & perfectionner toutes leurs belles actions, comme l'on fait de la clef qui ferme la voulte & sert de lustre & d'ornement à tout le reste de l'edifice. (Ivi, 18-19)⁴⁵

⁴⁴ "Stima ... di coloro che ... hanno creduto che non vi fosse modo più nobile e sicuro per conquistarsi gran fama tra i popoli del costruire magnifiche biblioteche, per poi dedicarle e consacrarle all'uso pubblico" (trad. it. ivi, 14-15).

⁴⁵ "Una simile impresa non ha mai ingannato né deluso quanti hanno saputo ben condurla, e anzi è sempre stata considerata così importante che non solo i privati l'han saputa volgere a loro vantaggio ..., ma che i più ambiziosi tra loro hanno sempre voluto utilizzarla per coronare e perfezionare tutte le loro belle azioni, come si fa con la chiave che chiude la volta e serve da lustro e ornamento per tutto il resto dell'edificio" (trad. it. ivi, 15-16).

La costituzione di una biblioteca è senz'altro presentata come una scelta di *vita*: perché esalta la *vita* attraverso la memoria, ma anche perché la finalità dell'allestimento stesso costituisce una ragione, e dunque un percorso di vita o, meglio diremmo, la costruzione di una vita (chiave di volta). Non a caso, emerge nei confronti del committente-dedicatario una serie di considerazioni di ordine non solo pedagogico ma anche più in generale filosofico: alla "costituzione di una biblioteca" ci si deve "incuriosire", come recita il titolo del Capitolo I (*On doit estre curieux de dresser des Bibliothèques, & pourquoi*: ivi, 14), dove si fa evidentemente riferimento a una dote fondamentale dell'uomo di cultura umanistica, la *curiositas*, che come riporta il *Dictionarium Latinogallicum* di Robert Estienne citando Cicerone ha, nella sua accezione positiva ("In bonum & in malum accipitur"), significato legato alla sfera semantica dell'aggettivo "*Soingneux*", connotato intellettuale relativo all'intelligenza, che si associa alla cultura ("*prudentia*")⁴⁶. La vivacità intellettuale, dunque, è lo strumento espressivo di valori positivi, come la ricerca di conoscenza, ed è vista (lo dimostra del resto la metafora della chiave di volta dell'arco) come struttura portante oltreché esornativa dell'immagine che l'uomo dà di sé, come valore etico, e non solo estetico.

L'elemento etico è in effetti struttura portante di ogni scelta, coerentemente con la natura pedagogica del progetto, che rende l'*Advis* una guida all'elaborazione di un percorso di crescita intellettuale: vi si insegnava ad esempio (Capitolo III, *La quantité de livres qu'il y faut mettre*: Naudé 1627, 31) a prediligere la qualità rispetto alla quantità, partendo dagli assunti di coloro che avevano privilegiato in assoluto la qualità sul numero, soggiungendo però che tali considerazioni erano relative all'idea di una biblioteca di studio, concepita, da parte di chi la istituiva, per se stesso. Naudé distingueva da loro coloro che invece concepivano una biblioteca per uso pubblico e incitava De Mesmes, in tale prospettiva, a istituirne una in forma di biblioteca universale, che contenesse libri di tutte le discipline. Infine, concludeva attenuando il concetto della quantità pura con quello di una quantità avvalorata dalla qualità. Una biblioteca universale deve possedere tutti i libri che meritano di esservi contenuti, rifacendosi ad una massima che Naudé stesso doveva aver appreso durante gli anni di studio universitario di medicina:

pour ne laisser cette quantité infinie ne la definissant point, & aussi pour ne ietter les curieux hors d'esperance de pouvoir accomplir & venir à bout de cette belle entreprise, il me semble qu'il est à propos de faire comme les Medecins, qui ordonnent la quantité des drogues suivant la qualité d'icelles, & de

⁴⁶ Cfr. *Dictionarium Latinogallicum* 1544, 178 *ad vocem* "Curiosus": "Homo non modo prudens, verumetiam, quod vidi, curiosus".

dire que l'on ne peut manquer de recueillir tous ceux qui auront les qualitez & conditions requises pour estre mis dans une Bibliotheque. (Ivi, 41-42)⁴⁷

Si distingue così di necessità (come nel *Lusus* di Frey riportato in apertura) tra miracolo e azione, tra umiltà e nobiltà, tra distinzione e confusione nella folla, e citando Seneca⁴⁸ si sprona il dedicatario a ricercare “l’honneur & la reputation d’avoir une Bibliotheque la plus parfaite & la mieux fournie & entretenue qui soit de vostre temps” come forma di eccellenza mirata, per così dire, a non rimanere “iamais dans la mediocrité és choses bonnes & louables” (ivi, 21)⁴⁹.

Si considera l’elemento della soddisfazione personale in rapporto al bene e alla felicità supremi, richiamando dibattiti che erano tornati fortemente in auge soprattutto negli ambienti neostoici che Naudé, citando Seneca, mostra di conoscere. Egli volge però, rispetto alle idee di coloro che consideravano sommo il bene laddove onesto, verso posizioni più permeabili ad un certo epicureismo: “s’il est possible d’avoir en ce monde quelque souverain bien, quelque félicité parfaite & accomplie”, afferma infatti, “je croy certainement qu’il n’y en a point qui soit plus à desirer que l’entretien & le divertissement fructueux & agreable que peut recevoir d’une telle Bibliotheque un homme docte, & qui n’est point tant curieux d’avoir des Livres” (ivi, 21-22)⁵⁰. D’altra parte, conscio della bontà del *giusto mezzo*, secondo Naudé occorre evitare, come sosteneva l’amato Seneca (*De tranquillitate animi*, IX, 9, 5), che le biblioteche “ut illi sint caenationum ornamenta, quam ut studiorum

⁴⁷ “... per non lasciare questa quantità infinita in mancanza di una definizione e anche per non togliere agli interessati la speranza di poter intraprendere e venire a capo di una così bella impresa, io credo che sia il caso di fare come i medici, che ordinano la quantità dei farmaci a seconda della loro qualità, dicendo quindi che non si può tralasciare di raccogliere tutti i libri che avranno le qualità e le condizioni richieste per essere messi in una biblioteca” (Naudé 1992 [1627], 29, trad. it. di Lacchini).

⁴⁸ La citazione da Seneca, *Epistulae morales*, IV, xxxix, 2-3 (“Neminem excelsi ingenii virum humilia delectant et sordida”) si trova in Naudé 1627, 20, e vale “le cose basse e sordide non piacciono agli uomini di ingegno elevato”.

⁴⁹ “... l’onore e il prestigio di avere la biblioteca più perfetta, meglio fornita e mantenuta del vostro tempo”; “mai nella mediocrità per quanto concerne le cose buone e degne di lode” (Naudé 1992 [1627], 17, trad. it. di Lacchini).

⁵⁰ “Se mai è possibile conseguire in questo mondo qualche bene supremo, una qualche felicità perfetta e compiuta, credo fermamente che non si possa desiderare nulla di meglio dell’intrattenimento e del divertimento proficuo e dilettevole che può trarre da una simile biblioteca un uomo dotto, e che non brami il possesso dei libri” (Naudé 1992 [1627], 17, trad. it. di Lacchini). Si noterà qui l’accezione (per quanto attenuatamente) positiva del concetto di “divertissement”, che alcuni decenni più tardi Blaise Pascal (*Pensées*, 139) avrebbe riformulato in senso essenzialmente negativo come *distrazione* dal sé.

instrumenta” (Naudé 1627, 22)⁵¹. La riflessione di Naudé sulle scelte etiche dello stoicismo cristiano, che aveva influenzato molti scrittori e politici francesi delle generazioni precedenti la sua, da Guillaume Budé (Lecointe 2006), a Michel de L’Hospital a Montaigne (Petris 2006), è resa evidente dalla scelta del passo seneciano, vale a dire dell’autore che, insieme ad Epitteto, fu il principale ispiratore dello stoicismo moderno (Moreau 1999).

In un afflato comico, poi, citando Plauto⁵² con toni che non sarebbero certamente piaciuti al vecchio Harpagon, l’avaro di Molière che attraverso di lui condannava l’avidità della società francese del suo tempo⁵³, Naudé cerca di sciogliere il sintagma che lega ricchezza e felicità. Attraverso l’idea di non indurre il dedicatario dell’*Advis* “à une despence superflüë & grandement extraordinaire” in quanto non è niente affatto certo che “l’or & l’argent sont les principaux nerfs d’une Bibliothéque”, a differenza di quanto sostengono coloro che stimano “les Livres qu’au prix qu’ils not cousté” (Naudé 1627, 23)⁵⁴, Naudé rende evidente la sua volontà di educare il fondatore di una biblioteca ad un’etica della cultura come bene morale che vada oltre il benessere materiale del possesso e dell’ostentazione.

Le modalità dell’insegnamento che l’autore impartisce al dedicatario attraverso il tema della costruzione di una biblioteca consistono complessivamente nell’illustrazione del viatico attraverso cui trasmettergli un modo di concepire la cultura e l’apprendimento che si basa essenzialmente sulla disciplina storica. Certo: si tratta di una storia di matrice retorica, di concezione oratoria, di ispirazione propriamente ciceroniana, di una *historia magistra vitae* basata (come in *De oratore*, II, ix, 35) sul frequente ricorso ad *exempla* pedagogici: “si nous ne trouvons point estrange que Demetrius ait fait monstre & parade de ses instruments de guerre ... combien d’estime devons-nous faire de ceux qui ... cette entreprise [dresser de bel-

⁵¹ “Siano ornamenti delle sale da pranzo, piuttosto che strumenti di studio” (Naudé 1992 [1627], 17, trad. it. di Lacchini).

⁵² Cfr. *Asinaria*, I, III, 217-218: “*Necesse est facere sumptum qui quaerit lucrum*” (trad. it.: chi vuole guadagnare deve spendere).

⁵³ Gridando al ladro, Harpagon esclamava infatti: “Helas! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami! on m’a privé de toi; et puisque tu m’es enlevé, j’ai perdu mon support, ma consolation, ma joie; tout est fini pour moi, et je n’ai plus que faire au monde: sans toi, il m’est impossible de vivre. C’en est fait, je n’en puis plus; je me meurs, je suis mort, se suis entermé” (Molière 1981 [1668], IV, 7, 206; trad. it. di Lunari, ivi, 207: “ahimé. Miei poveri soldi, miei poveri soldi, miei unici amici! Vi hanno portati via da me; e senza di voi, io ho perduto il mio conforto, la mia consolazione, la mia gioia; tutto è finito per me, a questo mondo non ho più nulla da fare: sto morendo, sono morto, sono già sottoterra”).

⁵⁴ “A una spesa superflua e straordinariamente onerosa”; “l’oro e l’argento siano il nerbo principale di una Bibliothéca”; “i libri solo per il loro valore venale” (Naudé 1992 [1627], 18, trad. it. di Lacchini).

les & magnifiques Bibliothèques, pour puis après les vouer & consacrer à l'usage du public] ... l'ont fait reussir à leur avantage". Non sorprende, pertanto, che anche la scelta dei modelli da imitare si richiami non solo a Principi e Signori ("ces grands Roys d'Egypte & de Pergame, ce Xerces; cet Auguste, Luculle, Charlemagne, Alphonse d'Arragon, Mattieu Corvin; & ce grand Roy François premier, qui ont tous affectionné & recherché particulièrement ... d'amasser grand nombre de Livres, & faire dresser des Bibliothèques tres-curieuses & bien fournies"), ma anche a privati che, come il protettore di Naudé, hanno aperto biblioteche ad uso pubblico (non manca un richiamo alla vicenda familiare dei De Mesmes): "Richard de Bury, Bessarion, Vincent Pinelli, Sirlette, vostre grand pere Messire Henry de Mesme de tres-heureuse memoire, le Chevalier Anglois Bodleui, feu M. le President de Thou, & un grand nombre d'autres" (ivi, 16-19)⁵⁵.

Naudé ritiene che nel processo di costituzione di una biblioteca si debba procedere attraverso un criterio, che è il criterio di sintesi del molteplice e del multiforme (ottemperato grazie all'acquisto di cataloghi di altre biblioteche): se non si possiede un oggetto librario, si possono individuare gli strumenti per ricercarlo altrove. Parlando di ordine e metodo rigorosi, è facile pensare a suggestioni filosofiche vicine a quelle che in anni di poco successivi (1635-1637) avrebbero spinto René Descartes alla composizione del suo *Discours de la méthode*, vista la frequentazione, da parte di questi, degli ambienti filosofici e letterari parigini (intorno a Martin Mersenne) negli anni 1625-1628 (Gregory 1998, XIII-XIV), gli stessi in cui Naudé andava redigendo l'*Advis*. Ma resta assai plausibile anche la sensibilità di Naudé per i temi e le argomentazioni della metodologia di Pierre de la Ramée e, quasi certamente, di Jean Bodin, la cui *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* egli possedeva in due copie nelle proprie biblioteche personali di Parigi e Roma (per i due inventari cfr. Cochetti 2012, 180 e 184; su Pietro Ramo e il suo influsso su Bodin, cfr. Melani 2006, 44-45 e n.).

Descartes individuava il punto di forza del proprio metodo logico-matematico non nella selezione o scelta esclusiva di uno o più autori del passato ("Je ne voulos point commencer à rejeter tout à fait aucune des opinions qui s'étaient pu glisser autrefois en ma créance sans y avoir été

⁵⁵ "Se non troviamo strano che Demetrio abbia fatto gran sfoggio dei suoi strumenti bellici ... quanta stima dovremo noi avere di coloro che ... una simile impresa [costituire una biblioteca ed aprirla all'uso pubblico] l'han saputa volgere a loro vantaggio"; "quei grandi re d'Egitto e di Pergamo, quel Serse, quegli Augusto, Lucullo, Carlomagno, Alfonso d'Aragona, Mattia Corvino, e quel gran re Francesco I, i quali tutti hanno perseguito e cercato in modo particolare ... di accumulare un gran numero di libri e di far costruire biblioteche di grande interesse e ben fornite"; "Richard de Bury, Bessarione, Vincenzo Pinelli, Sirlette, vostro nonno il Signor Henry de Mesme di felicissima memoria, il Cavaliere inglese Bodley, il defunto Signor Presidente de Thou, e molti altri" (trad. it. ivi, 14-16).

introduites par la raison”, Descartes 1998 [1637], II, 17, 22⁵⁶), bensì nella sintesi, nella semplificazione e nell’extrapolazione di pochi criteri-guida elaborati autonomamente (“je ... voulus ... chercher la vraie méthode pour parvenir à la connaissance de toutes les choses dont mon esprit serait capable”, *ibidem*⁵⁷). Così Naudé, cercando di individuare criteri per fornire “plus de facilité & moins de despence pour parvenir & toucher finalement au but que ie vous propose”⁵⁸ (criteri che non fossero “une despence superflue & grandement extraordinaire”, Naudé 1627, 23)⁵⁹, raccomandava “de l’ordre & de la methode qu’il faut précisément garder pour en venir à bout”, che a suo dire consisteva in “deux moyens assez faciles & assurez” (ivi, 23-25), alternativi ma in realtà complementari⁶⁰.

Da una parte, egli individuava il contatto con le persone che avevano già affrontato una tale impresa e pertanto avevano credito, le quali a loro volta egli suddivideva in due specie: coloro che “le peuvent donner [l’advis & conseil], concerter & animer de vive voix, soit qu’ils le puissent faire, ou pour estre personnes de lettres, bon sens & iugement, qui par ce moyen sont en possession de parler à propos & bien discourir & raisonner sur toutes choses” (Naudé 1627, 25)⁶¹; e coloro che invece “poursuivent la mesme entreprise avec estime & reputation d’y mieue rencontrer & d’y proceder avec plus d’industrie, de preacautiō & de iugement, que ne sont pas les autres”⁶² (*ibidem*). Questi ultimi, secondo Naudé che si richiama a Plinio il giovane (*Epistulae*, I, v, 13) nell’affermare che “*stultissimum esset ad imitandum, non optima quaeque sibi proponere*” (“credo che sia massima stoltezza proporsi di imitare se non il meglio”), vanno seguiti perché “la diversité de leur procedé vous pourra tousjours fournir quelque nouvelle adresse & lumiere qui ne sera peut estre pas inutile au progresz & à l’avancement de vostre Bibliotheque, par la recherche des bons livres, & de ce qui est le plus curieux dans chacune des leurs” (Naudé 1627, 25-

⁵⁶ “Non volli cominciare col rifiutare del tutto nessuna di quelle opinioni che in passato avevano potuto insinuarsi nella mia fiducia senza l’avallo della ragione” (Descartes 1998 [1637], 23, trad. it. di Garin).

⁵⁷ “Volevo ... cercare il vero metodo per giungere alla conoscenza di tutte le cose accessibili alla mia intelligenza” (trad. it. *ibidem*).

⁵⁸ “Maggiore facilità e minore spesa per perseguire e finalmente raggiungere lo scopo che vi propongo” (Naudé 1992 [1627], 18, trad. it. di Lacchini).

⁵⁹ “Una spesa superflua e straordinariamente onerosa” (trad. it. *ibidem*).

⁶⁰ “L’ordine e il metodo che bisogna rigorosamente rispettare per venirne a capo”; “due modi abbastanza facili e sicuri” (trad. it. ivi, 18-19).

⁶¹ “Sono in grado di darceli [i consigli] presentandoli e illustrandoli di persona, o che lo possano fare perché gente di lettere, di buon senso e giudizio, e in quanto tali capaci di parlare a proposito discutendo e ragionando di ogni cosa” (trad. it. ivi, 19).

⁶² “... perseguono la stessa impresa avendo fama di riuscirvi meglio e di procedere con maggiore abilità, precauzione e giudizio di quanto non facciano gli altri” (trad. it. *ibidem*).

26)⁶³. Il gusto per l'insolito, per la varietà, per il difforme che arricchisce senza sovvertire la regola è senz'altro ascrivibile a suggestioni del gusto dell'epoca, che andava trasformando il manierismo tardo-cinquecentesco nelle prime sperimentazioni di cosiddetto *barocco*.

Dall'altra parte, poi, Naudé consigliava di servirsi delle opere, seppure imperfette, già composte in questo ristretto ambito disciplinare della bibliologia e bibliosofia, seguendo "soigneusement le peu de preceptes qui se peuvent tirer des livres de quelques Auteurs qui ont écrit légèrement & quasi par maniere d'acquit sur cette matiere" (ivi, 26-27)⁶⁴, e non mancando di "faire transcrire tous les Catalogues non seulement des grandes & renommées Bibliothèques, soit qu'elles soient vieilles ou modernes, publiques ou particulières, & en la possession des nôtres ou des étrangers: mais aussi des Etudes & Cabinets, qui pour n'être connus ny hantés demeurent ensevelis dans un perpetuel silence" (ivi, 27-28)⁶⁵.

La costruzione di una biblioteca avviene secondo una serie di criteri che, si potrebbe dire, adottano il principio che dal generale va al particolare, dalla regola all'eccezione, dal tipico al difforme (cap. IV, *De quelle qualité & condition ils doivent estre*, Naudé 1627, 43). È plausibile che tale impostazione sia da ricollegare alla biografia intellettuale di Naudé, al suo percorso di studi e di riflessione. *L'Advis* lascia infatti anche qui affiorare alcuni importanti momenti di attualità biografica, di narrazione di sé, di autobiografia intellettuale. La volontà di rispondere ai divieti imposti dal sistema degli *Indici dei libri proibiti* attraverso l'affermazione della necessità di possedere e conoscere i testi più riprovevoli per leggerli e confutarli ("il est nécessaire que nos Docteurs les trouvent en quelques lieux pour les refuter", ivi, 58)⁶⁶, si misura con il consenso al possesso di opere che pure insegnano "choses vaines & inutiles" (ivi, 55-56)⁶⁷ come i testi di Cardano, Pomponazzi, Bruno, i trattati di *Cabala*, quelli sulla memoria artificiale, sulla pietra filosofale, sulle divinazioni, che vanno accolti nella propria biblioteca sia pur "comme les serpens & viperes entre les autres animaux,

⁶³ "La varietà del loro modo di procedere vi potrà sempre fornire qualche nuovo suggerimento e lume che non sarà forse inutile al progresso e all'incremento della vostra biblioteca, con la ricerca di buoni libri, e di quanto c'è di più insolito in ciascuna delle loro" (Naudé 1992 [1627], 20, trad. it. di Lacchini).

⁶⁴ "Con cura quei pochi insegnamenti che si possono trarre dalle opere di alcuni autori che hanno scritto in modo un po' superficiale e senza grande impegno di questo argomento" (trad. it. *ibidem*).

⁶⁵ "Far trascrivere tutti i Cataloghi, non solo quelli delle grandi e famose biblioteche, siano esse antiche o moderne, pubbliche o private, nazionali o straniere, ma anche i Cataloghi di quegli Studi e Gabinetti che, non essendo conosciuti e nemmeno frequentati, rimangono seppelliti in un perpetuo silenzio" (trad. it. ivi, 21).

⁶⁶ "È necessario che i nostri Dottori li trovino da qualche parte per confutarli" (trad. it. ivi, 48).

⁶⁷ "Cose vane e inutili" (trad. it. ivi, 47).

comme l'ivroye dans le bon bled, comme les espines entre les roses" (ivi, 56)⁶⁸. Erano, questi, temi cari a Naudé che vi aveva dedicato due dei suoi primi scritti (*Instruction à la France*, 1623, contro le superstizioni rosacrociane; *Apologie*, 1625, contro la magia), ma in questa fase della sua vita e del suo pensiero egli si spinge anche oltre, fino a includere nell'elenco, in consonanza con il proprio *libertinismo erudito*⁶⁹ non privo di venature di scetticismo, sebbene "sous la caution neantmoins d'une licence & permission prise de qui il appartiendra", tutte quante "les oeuvres des plus doctes & fameux Heretiques" (Naudé 1627, 59-60)⁷⁰. Mentre "l'intention qui determine toutes nos actions au bien ou au mal n'est point vicieuse ny cauterisee" (ivi, 59)⁷¹, nei loro scritti egli riscontrava l'impegno con cui "sur les principaux poincts de la Philosophie & Theologie ... travaillent souvent avec beaucoup d'industrie & de felicité" (ivi, 58)⁷².

Anche questa pericolosa concessione ai meriti teologici e alla acribia argomentativa degli "eretici" era, tutto sommato, una forma di libertà garantita, all'autore dell'*Advis pour dresser une bibliothèque*, dal fatto di poter scrivere di sé attraverso i libri degli altri.

Riferimenti bibliografici

- Bacon Francis (1803 [1620]), *Parasceve ad Historiam naturalem et experimentalem sive Descriptio historiae naturalis et experimentalis qualis sufficiat et sit in ordine ad Basin et Fundamenta Philosophiae verae (Instaurationis Magnae Pars III)*, in Id., *The Works of Francis Bacon Baron of Verulam, Viscount S. Alban, and Lord High Chancellor of England in Ten Volumes*, Volume VIII, London, T. Burton, pp. 219-265.
- (1878 [1620]), *Novum Organum, sive Indicia de Intepretatione Naturae (Instaurationis Magnae Pars II)*, in *Bacon's Novum Organum*, edited with introduction, notes, etc. by T. Fowler, Oxford, Clarendon Press, pp. 180-588.
- (1992 [1620]), *Novum Organum*, trad. it. e cura di Enrico de Mas, Roma-Bari, Laterza.
- Bianchi Lorenzo (1996), *Rinascimento e libertinismo. Studi su Gabriel Naudé*, Napoli, Bibliopolis.

⁶⁸ "Come i serpenti e le vipere tra gli animali, come la gramigna in mezzo al buon grano, come le spine tra le rose" (trad. it. ivi, 48).

⁶⁹ Su cui si vedano in generale Bianchi 1996, Costanzo 2007 e Schino 2015, e più puntualmente Foucault 2009 [2007], 353-357.

⁷⁰ "Con l'accortezza tuttavia di chiederne licenza e permesso a chi di dovere"; "le opere dei più sapienti e famosi eretici" (Naudé 1992 [1627], 49, trad. it. di Cochetti).

⁷¹ "L'intenzione che orienta tutte le nostre azioni al bene o al male non è né perversa né resa inoperante" (trad. it. *ibidem*).

⁷² "Sui punti principali della filosofia e della teologia ... lavorano spesso con grande zelo e felicità" (trad. it. ivi, 48).

- Bodin Jean (1951 [1572]), *Jo. Bodini Andeg. in Parisiorum Senatu advocati Methodus, ad facilem historiarum cognitionem; ab ipso recognita, et multo quam antea locupletior. Cum indice rerum memorabilium copiosissimo*, Parisiis, Apud Martinum Juvenem via S. Jo. Lateranensis, ad insigne Serpentis, in *Œuvres Philosophiques de Jean Bodin*, texte établi, traduit et publié par Pierre Mesnard, Paris, Presses Universitaires de France, 105-269.
- Budé Guillaume (1548 [1519]), *Le livre de l' institution du Prince, au Roy de France treschrestien Francoys premier de ce nom, faict & composé par M. Budé son secretaire & maistre de sa librairie*, Avec Privilege du Roy pour cinq ans, a Paris, chez Jehan Foucher, a l' escu de Florence, en la rue de Saint Iacques.
- Cardona J.B. (1587), *Ioan. Bapt. Cardonae Episc. Dertosani De regia S. Laurentii bibliotheca, De Pontificia Vaticana, De expungendis haereticor. propriis nominib., De diptychis*, Tarracone, Apud Philippum Mey.
- Céard Jean (1996), *La nature et les prodiges. L' insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz.
- Cochetti Maria (2012), "Gabriel Naudé, mercurius philosophorum", in Naudé 2012 [1627], 139-184.
- Costanzo Giorgia (2007), *Il libertinismo di Gabriel Naudé. Politica, religione, cultura*, Catania, Maimone.
- Cottret Bernard (1997), 1598. *L' Édité de Nantes. Pour en finir avec les guerres de religion*, Paris, Perrin.
- Davidson Peter (2005), *L' idea di Nord*, trad. it. di Giovanni Tarantino, Roma, Donzelli.
- Desan Philippe (2014), *Montaigne. Une biographie politique*, Paris, Odile Jacob.
- Descartes René (1998 [1637]) *Discours de la Méthode/Discorso sul metodo*, trad. it. di Maria Garin, introduzione di Tullio Gregory, Roma-Bari, Laterza.
- Dictionarium Latinogallicum* (1544), *Dictionarium Latinogallicum Thesaurο nostro ita ex adverso respondens, ut extra pauca quaedam aut obsoleta, aut minus in usu necessaria vocabula, & quas consulto praetermisimus, authorum appellationes, in hoc eadem sint omnia, eodem ordine, sermone patrio explicata*, Lutetiae, Ex Officina Rob. Stephani typographi Regii.
- Erasmus da Rotterdam (1964 [1509]), *Elogio della pazzia*, trad. it. a cura di Tommaso Fiore, introduzione di Delio Cantimori, Torino, Einaudi.
- Estienne Henri (1559 [1565]), *Traicté de la conformité du langage François avec le Grec, divisé en trois livres, dont les deux premiers traictent des manieres de parler conformes: le troisieme contient plusieurs mots François, les uns pris du Grec entierement, les autres en partie: c'est-à-dire, en ayans retenu quelsques lettres par lesquels on peut remarquer leur etymologie. Avec une preface remonstrant quelque partie du desordre & abus qui se commet aiourdhuy en l' usage de la langue Françoise. En ce Traicté sont descouverts quelsques secrets tant de la langue Grecque que de la Françoise: duquel l' auteur est Henri Estienne*, A Paris, Chez Jacques du Puis, Libraire iuré, demourant en la rue saint Jehan de Latran, à l' enseigne de la Samaritaine.
- Fierro Alfred (1996), *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, Robert Laffont.
- Foucault Didier (2009 [2007]), *Storia del libertinaggio e dei libertini*, trad. it. di Mariana Matullo, Roma, Salerno Editrice.
- Jouanna Arlette (2017), *Montaigne*, Paris, Gallimard.
- Gregory Tullio (1998), *Introduzione*, in Descartes 1998 [1637], v-L.
- (2016), "Per una lettura di Montaigne", in Id., *Michel de Montaigne o della modernità*, Pisa, Edizioni della Normale, 5-39.
- Gurevič Aron Ja. (1996 [1994]), *La nascita dell' individuo nell' Europa medievale*, trad. it. di Michela Venditti a cura di Clara Castelli, Roma-Bari, Laterza.
- Kamen Henry (1987), *L' Europa dal 1500 al 1700*, trad. it. di Giuseppe Scattone, Roma-Bari, Laterza.

- Kristeller P.O. (1978a [1965]), *La dignità dell'uomo*, in Id., *Concetti rinascimentali dell'uomo e altri saggi*, trad. it. di Simonetta Salvestroni, Firenze, La Nuova Italia, 3-27.
- (1978b [1965]), *L'immortalità dell'anima*, in Id., *Concetti rinascimentali dell'uomo e altri saggi*, trad. it. di Simonetta Salvestroni, Firenze, La Nuova Italia, 29-53.
- Lacchini Vittoria (1992), "Introduzione", in Naudé 1992 [1627], IX-L.
- Lecointe Jean (2006), "Éthos stoïque et morale stoïcienne. Stoïcisme et rhétorique évangélique de la consolation dans le *De contemptu rerum fortuitarum* de Guillaume Budé (1520)", in *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*, textes réunis par Alexandre Tarrête, suivi d'un Hommage à Michel Simonin, Paris, Éditions ENS, 35-58.
- Le dictionnaire de l'Académie Française* (1694), *Le dictionnaire de l'Académie Française, dédié au Roy*, Tome I, à Paris, Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard et chez Jean Baptiste Coignard. Il testo è consultabile in modalità ricerca full-text all'interno del progetto della University of Chicago, *The ARTFL Project*, alla sezione *Dictionnaires d'autrefois*, <<http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/>> (06/2019).
- Lejeune Philippe (2010 [1971]), *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin.
- Le Roy Ladurie Emmanuel (1982), *Tempo di festa, tempo di carestia. Storia del clima dall'anno mille*, trad. it. di Laura Felici, Torino, Einaudi.
- (1988), "L'arbre des Etats et Offices de France", in Fernand Braudel, *Una lezione di storia. Châteauevallon Giornate Fernand Braudel 18, 19, 20 ottobre 1985*, trad. it. di Piero Arlorio, Torino, Einaudi, 169-176.
- (1999), *Lo Stato del re. La Francia dal 1460 al 1610*, trad. it. di Aldo Pasquali, Bologna, il Mulino.
- Lévi-Strauss Claude (1969 [1948]), *Le strutture elementari della parentela*, a cura e trad. it. di A.M. Cirese, Lilibiana Serafini, Milano, Feltrinelli.
- Machiavelli Niccolò (1999 [1515]), "Il Principe", in Id., *Opere*, a cura di Corrado Vivanti, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, vol. I, 115-192.
- Mandrou Robert (1975), *Dagli umanisti agli scienziati. Secoli XVI e XVII*, trad. it. di Maria Garin, Roma-Bari.
- Mastellone Salvo (1972), *Venalità e machiavellismo in Francia (1572-1610). All'origine della mentalità politica borghese*, Firenze, Olschki.
- Melani Igor (2006), *Il tribunale della storia. Leggere la "Methodus" di Jean Bodin*, Firenze, Olschki.
- (2017), "Passione", *narrazione, storia. Traiano Boccalini e le 'rivoluzioni di Francia'*, in Manuela Doni Garfagnini (a cura di), *Strumenti e strategie della comunicazione scritta in Europa fra Medioevo ed Età moderna*, Firenze, Firenze UP, 77-121.
- Molière (1981 [1668]), *L'Avaro*, introduzione, trad. it. e note di Luigi Lunari, testo francese a fronte, Milano, Rizzoli.
- Montaigne Michel Eyquem de (2012 [1592]), *Saggi*, a cura di Fausta Garavini e André Tournon, trad. it. di Fausta Garavini, testo francese a fronte a cura di André Tournon, Milano, Bompiani.
- Moreau Pierre-François (1999), "Les trois étapes du stoïcisme moderne", in Id. (ed.), *Le retour des philosophes antiques à l'âge classique*, tome I, *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 11-27.
- , ed. (2001), *Le scepticisme au XVI^e et au XVII^e siècle*, tome II, *Le retour des philosophes antiques à l'âge classique*, Paris, Albin Michel.
- Mousnier Roland (2008 [1964]), *L'assassinat d'Henri IV. 14 mai 1610*, préface par Arlette Jouanna, Paris, Gallimard.
- Naudé Gabriel (1627), *Advis pour dresser une bibliothèque. Présenté à Monseigneur le Président de Mesme par G. Naudé P.*, A Paris, Chez François Targa, ristampa anastatica in Id. 2012 [1627], numerazione pagine originale.

- (1992 [1627]), *Avvertenze per la costituzione di una biblioteca*, introduzione, trad. it. e note di Vittoria Lacchini, Bologna, CLUEB.
- (2012 [1627]), *Istruzioni per allestire una biblioteca*, introduzione e trad. it. di Alfredo Serrai, con un saggio di Maria Cochetti, a cura di Massimo Gatta, ristampa anastatica della prima edizione (Paris, Targa, 1627) e della prima traduzione inglese (London, Bedle, Collins & Crook, 1661), Macerata, Bibliothaus.
- (2015 [1639]), *Considerazioni politiche sui colpi di Stato*, trad. it. e cura di Alessandro Piazzi, Torino, Nino Aragno.
- Newman Karen (2000), *Toward a Topographic Imaginary: Early Modern Paris*, in: Maz-zio Carla, Trevor Douglas (edd.), *Historicism, Psychoanalysis and Early Modern Culture*, New York-London, Routledge, 59-81.
- Olaus Magnus (1555), *Historia de gentibus septentrionalibus, earumque diversis statibus, conditionibus, moribus, ritibus, superstitionibus, disciplinis, exercitiis, regimine, victu, bellis, structuris, instrumentis, ac mineris metallicis, & rebus mirabilibus, necnon universis pene animalibus in Septentrione degentibus, eorumque natura. Opus ut varium, plurimarumque rerum refertum, atque cum exemplis externis, tum expressis rerum internarum picturis illustratum, ita delectatione iucunditateque plenum, maxima lectoris animum voluptate facile perfundens. Autore Olao Magno Gotho Archiepiscopo Upsalensi, Suetiae & Gothiae Primate. Cum indice locupletissimo, Romae, Apud Ioannem Mariam Viottis Parmensem, In Aedibus Divae Birgittae Nationis Suecorum & Gothorum.*
- (1958 [1561]), *Storia d'Olao Magno arcivescovo d'Upsali, de' costumi de' popoli settentrionali. Tradotta per M. Remigio fiorentino. Dove s'ha piena notizia delle genti della Gottia, della Norvegia, della Suevia, e di quelle che vivono sotto la Tramontana. Con due tavole. L'una de' Capitoli, l'altra delle cose notabili. Con privilegio*, In Vinegia, Appresso Francesco Bindoni, riproduzione fototipica, presentazione di M.L. Carosso, Torino, Bona.
- Patrizi da Cherso Francesco (1560), *Della historia Diece Dialoghi di M. Francesco Patrizio. Ne' quali si ragiona di tutte le cose appartenenti all' historia, & allo scriverla; & all'osservarla*, In Venetia, appresso Andrea Arrivabene.
- Petris Loris (2006), "L'Hospital, Pibrac et Montaigne. Trois magistrats-écrivains face au néostoïcisme chéretien", in *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance, textes réunis par Alexandre Tarrête, suivi d'un Hommage à Michel Simonin*, Paris, Éditions ENS, 71-91.
- Piazzi Alessandro (2015 [1992]), "Appendice. Introduzione all'edizione del 1992", in Naudé 2015 [1639], 213-293.
- Pierno Franco (ed.) (2011), *Stampa meretrix. Scritti quattrocenteschi contro la stampa*, Venezia, Marsilio.
- Resta Gianvito (1962), *Le epitomi di Plutarco nel Quattrocento*, Padova, Antenore.
- Schino A.L. (2015), *Battaglie libertine. La vita e le opere di Gabriel Naudé*, Firenze, Le Lettere.
- Sully Maximilien de Béthune, duc de (1821 [1638-1664]), *Memoires des sages et royales oeconomies d'Etat de Henry le Grand*, Tome VIII, in Claude Bernard Petitot (ed.), *Collection des Mémoires relatifs à l'histoire de France depuis l'avènement de Henry IV, jusqu'à la Paix de Paris, conclue en 1763 ; avec des notices sur chaque auteur, et des observations sur chaque ouvrage*, tome VIII, Paris, Foucault.
- Tabacchi Stefano (2015), *Mazzarino*, Roma, Salerno Editrice.
- Vendramin Francesco (1860 [1600]), "Relazione di Francia di Francesco Vendramin anno 1600", in Eugenio Albèri (a cura di), *Le relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo decimosesto raccolte ed illustrate da Eugenio Albèri*, Serie I, Volume IV, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 451-467.

FORMAZIONE INDIVIDUALE E MEMORIA COLLETTIVA
NEI ROMANZI AUTOBIOGRAFICI
DI EYVIND JOHNSON E HARRY MARTINSON

Massimo Ciaravolo

Università Ca' Foscari di Venezia (<massimo.ciaravolo@unive.it>)

Abstract

Eyvind Johnson's and Harry Martinson's breakthrough came with autobiographical novels in the 1930s. They were part of a proletarian trend, and conveyed realistic subject matter with an unconventional, modernist prose style. Both series of novels display a tension between the autobiographer's urge to keep the collective memory of poor old Sweden alive and their protagonist's need for emancipation from that oppressive context. In addition, both series are written in the third person, thereby allowing empathy and distance, subjectivity and collectivity to interact. With the help of Philippe Lejeune's analysis of the specificity of autobiographies in the third person, of August Strindberg's reflections on his own seminal autobiographical project, also written in the third person, and of the sociologist Maurice Halbwachs' notion of memory as determined by social frames, this article aims to shed some new light on these acknowledged masterpieces of Swedish literature.

Keywords: autobiography in the third person, collective memory, Eyvind Johnson, Harry Martinson, Swedish proletarian literature

1. Introduzione

Le biografie e i percorsi artistici di Eyvind Johnson (1900-1976) e Harry Martinson (1904-1978) presentano numerosi parallelismi e coincidenze, per quanto gli autori provenissero da regioni agli antipodi, distanti quasi duemila chilometri l'una dall'altra: Johnson dal Norrbotten nell'estremo nord e Martinson dal Blekinge nell'estremo sud della Svezia. Entrambi partivano da una condizione di povertà materiale e privazione affettiva nella provincia di inizio Novecento, in una fase storica di passaggio, sulla soglia tra l'atavica civiltà rurale in via di estinzione

e la moderna ed espansiva civiltà industriale¹. Entrambi gli scrittori conobbero il lavoro fisico, la formazione da autodidatti, i viaggi in Europa e nel mondo e i fecondi contatti con il Modernismo, che li condussero alla maturazione letteraria e infine alla consacrazione, avvenuta proprio con i romanzi autobiografici qui oggetto di indagine². Entrambi divennero membri dell'Accademia svedese (Martinson nel 1949 e Johnson nel 1957), simboli della democratizzazione del Parnaso nel periodo d'oro del welfare state. E la stessa Accademia non ebbe dubbi quando, nel 1974, decise di premiare la loro opera ex aequo con il Nobel: il riconoscimento a uno toccava necessariamente anche all'altro (Espmark 2001, 211-213). Se per gli svedesi, come si evince dal resoconto di Espmark, la valutazione appare ovvia e tale da non richiedere ulteriori spiegazioni, questo articolo propone una riflessione sui concomitanti progetti autobiografici dei due autori, per verificare al livello dei testi la parentela sociale, culturale e spirituale e il comune terreno artistico sul quale Johnson e Martinson operarono, a fronte dell'indubbia originalità nei risultati poetici di ognuno.

Le loro serie di romanzi autobiografici apparvero quasi contemporaneamente attorno alla metà degli anni Trenta. Esse considerano perciò, dalla prospettiva di autori relativamente giovani, nella trentina e sulla strada della consacrazione letteraria, l'infanzia e la gioventù dei protagonisti, cioè la loro parte di vita più a contatto con gli stenti e il lavoro fisico. Si tratta del ciclo di Johnson riunito sotto il titolo *Romanen om Olof* (1934-1937; Il romanzo di Olof), composto da *Nu var det 1914* (1934; Ora era il 1914), *Här har du ditt liv!* (1935; Ecco la tua vita!), *Se dig inte om!* (1936; Non guardarti indietro!) e *Slutspel i ungdomen* (1937; Finale di gioventù), e della coppia di romanzi di Martinson, *Nässlorna blomma* (1935; Le ortiche fioriscono) e *Vägen ut* (1936; La via d'uscita). Nessuna di queste opere – centrali nel canone letterario svedese – è apparsa in traduzione italiana³.

¹ Cfr. Lars Furuland in Furuland e Munkhammar (1999, 105-110). Nel caso specifico del Blekinge di Martinson, una ricca documentazione storica e biografica è presente in Erfurth (1989) ed Erfurth (1991). Nel caso del Norrbotten di Johnson si vedano Lindberger (1986) e Munkhammar (2000).

² Un'eloquente rassegna della prima ricezione svedese dei due romanzi è contenuta nell'antologia di recensioni curata da Rosengren e Thavenius (1967, 117-141).

³ La traduzione italiana del titolo è indicata tra parentesi alla prima menzione dell'opera, mentre nel prosieguo si usa solo il titolo originale. La traduzione è in corsivo quando l'opera è stata pubblicata in italiano; se appare in tondo, come in questo caso, indica che l'opera non è presente in edizione italiana e la traduzione è mia. Mia è anche la traduzione dallo svedese dei brani citati, tratti dai romanzi di Johnson e di Martinson e da altre fonti critiche.

Analogo nei due cicli è lo sforzo autoanalitico teso a una migliore comprensione di sé, dove si riconosce l'impronta della psicologia del profondo di Sigmund Freud, sia come significativa matrice culturale per entrambi gli autori sia, almeno nel caso di Martinson, come pratica terapeutica⁴. Tale sforzo porta gli autori a rivivere i traumi e le asprezze dell'infanzia e della giovinezza per oggettivarli e potersene finalmente liberare, integrando quel vissuto in un processo di costruzione di identità adulta e matura. La rappresentazione autobiografica, per quanto incentrata sul soggetto protagonista, non si limita tuttavia a questo, ma si allarga al mondo oggettivo in cui il soggetto opera. Simili sono, dunque, nei cicli di Johnson e Martinson, i procedimenti attraverso i quali il vissuto intimo e le vicende riguardanti i protagonisti, rappresentati in terza persona, interagiscono con il mondo sociale, instaurando ciò che Renate Mangold definisce "eine permanente Ich-Welt-Relation"⁵ (Mangold 1987, 173). In particolare essi sono inseriti in una vasta storia collettiva imperniata sull'origine familiare e le prime esperienze di lavoro che li emancipano dalla dipendenza. Simile è anche la tensione che qui si produce tra il bisogno del narratore adulto di serbare memoria della Svezia povera delle origini – cioè delle radici dei due bambini e ragazzi e dei contesti decisivi per la formazione delle loro personalità – e l'impellente, inquieta necessità di costoro di emanciparsi, partire e guardare avanti, chiudendo il passato dietro di sé, anche per cercare di uscire dalla stasi e dalla ripetitività di un presente che minaccia di schiacciarli. Tale ambivalenza tra sguardo rivolto all'indietro e vitale spinta in avanti agisce, in verità, già nel vissuto dei giovani protagonisti, nel senso che un reiterato momento retrospettivo e riepilogativo del passato risulta già a loro necessario quale atto di conferma della propria identità.

Rispetto alla tensione che nei nostri romanzi si produce tra il progetto moderno dell'emancipazione del singolo e il bisogno di radicare l'identità personale in una memoria collettiva e tradizionale, incentrata nelle sfere della famiglia e del lavoro, vengono in aiuto gli spunti offerti

⁴ Le fonti, dirette e indirette, sono molte. In uno dei suoi saggi sulla natura, nel 1937, Martinson scrive che nessuno è stato così odiato come Karl Marx e Sigmund Freud proprio perché essi sono arrivati al nocciolo della questione del disagio moderno (Martinson 2000b, 88-89). E a Sonja Erfurth, Martinson racconta che Freud è stato il liberatore della sua generazione (Erfurth 1989, 107-108). Sulla breve esperienza terapeutica di Martinson cfr. Söderblom (2000, 293-294); Harry e Wåhlgrén (2001, 374); Espmark (2005, 77). Sull'importanza dello studio di Freud e dell'orizzonte psicoanalitico per Johnson cfr. Lindberger (1986, 75, 172, 210, 237-238); Mangold (1987, 56, 72-73, 119-121); Dahlberg (1996, 285-286); Munkhammar in Furuland e Munkhammar (1999, 115).

⁵ Trad. it.: Una permanente relazione io-mondo. (Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive). Si veda anche Mangold (1987, 25-28, 63, 123-125).

da *Les Cadres sociaux de la mémoire* (*I quadri sociali della memoria*), studio del sociologo francese alsaziano Maurice Halbwachs, pubblicato già nel 1925, che propone una riflessione sulla memoria come pratica condivisa e sociale piuttosto che puramente individuale. Quando lo studioso, dalla sua prospettiva sociologica, pone l'accento sulla memoria come costruzione dialogica, fondata sullo scambio comunicativo all'interno del gruppo sociale attraverso la parola e il racconto (Halbwachs 2002 [1925], 5-6, trad. it. di Brevet, Carnevale, Pecchinenda 1997, 1-2), intuivamo il rilievo che questo può assumere anche in ambito letterario, rispetto a un periodo in cui numerosi autori svedesi di origine proletaria si prefiggono il compito di raccontare la propria vita per fissare, con questa, tasselli di un mosaico collettivo.

Da una prospettiva ermeneutica, Halbwachs coglie un aspetto che risulta centrale in molte delle riflessioni critiche dedicate all'autobiografia, a partire da quelle fondanti di Wilhelm Dilthey nei primi anni del Novecento (Dilthey 1998) e di Georges Gusdorf negli anni Cinquanta (Gusdorf 1980). Halbwachs osserva cioè come il ricordo non riproduca la realtà passata ma la costruisca nuovamente e selettivamente, in relazione alle necessità del momento presente in cui l'atto memoriale, quale atto comunicativo, ha luogo (Halbwachs 2002, 5-6, 34-35, 66-74, trad. it. di Brevet, Carnevale, Pecchinenda 1997, 1-2, 34-35, 69-77). In questo senso sia Johnson che Martinson, autori autobiografici alla metà degli anni Trenta, paiono fortemente toccati e condizionati dai "quadri sociali" di inizio Novecento nei quali la loro prima personalità si è formata. Tuttavia, come osserva Arne Melberg, è altrettanto vero che la costruzione di sé che ha luogo nelle autobiografie "proletarie", con tutto il necessario recupero della memoria, si realizza piuttosto nel momento in cui gli autori possono considerarsi usciti dalla condizione di proletari, si sono emancipati dal lavoro fisico e dalla soggezione nei confronti della tradizione, e sono diventati moderni intellettuali (Melberg 2008, 158)⁶. Anche da questa ambivalenza e da questa tensione ha origine la ricchezza di forme espressive e di significati delle opere qui prese in esame: si può dire che proprio con la distanza critica prodotta, anche grazie alla terza persona, Johnson e Martinson possono trattare i rispettivi protagonisti con introspezione ed empatia e, nel contempo, possono vederli dalla prospettiva del loro punto d'arrivo come autori.

⁶ Per inquadrare questo problema resta imprescindibile l'analisi di Antonio Gramsci nello scritto del 1930 "La formazione degli intellettuali" (in Gramsci 1949, 3-19), e soprattutto la sua distinzione tra intellettualità come dato antropologico e come funzione sociale: "Tutti gli uomini sono intellettuali, si potrebbe dire perciò; ma non tutti gli uomini hanno nella società la funzione di intellettuali" (ivi, 6).

2. Autobiografia in terza persona

Philippe Lejeune ha dato un impulso importante allo studio dell'auto-biografia come genere letterario e, soprattutto, ha continuato nel corso del tempo ad approfondire la sua riflessione non ritenendola chiusa, arrivando anzi a metterne in discussione alcuni assunti di partenza, cioè che sia possibile distinguere nettamente autobiografia e romanzo nella tradizione occidentale da Jean-Jacques Rousseau a noi. Con *Le Pacte autobiographique* (*Il patto autobiografico*), uscito in Francia nel 1975, Lejeune sostiene che nell'auto-biografia il contratto di lettura tra autore e pubblico, definito prevalentemente negli apparati paratestuali e nelle soglie introduttive del racconto, si distingue dal patto romanzesco. Nell'auto-biografia, autore, narratore e protagonista coincidono e portano lo stesso nome; il nome stampato sulla copertina è garante di un patto referenziale per cui a quel nome corrisponde un autore reale; l'auto-biografia usa inoltre la prima persona ed è in prosa, volendo raccontare nel modo più compiuto possibile genesi e sviluppo di una personalità, quella di chi scrive. Dove tali condizioni non si presentano insieme, abbiamo patti narrativi di altro tipo, per lo più romanzeschi, e il "romanzo autobiografico" è una di queste categorie, distinta dunque dall'auto-biografia in senso stretto (Lejeune 1975, 7-46, trad. it. di Santini 1986, 11-50).

Ne *Il patto autobiografico* Lejeune non nega che si possano dare autobiografie in terza persona, ma reputa il fenomeno marginale, almeno nel canone francese di cui si occupa, e non approfondisce l'argomento. Nel successivo saggio "L'autobiographie à la troisième personne" egli affronta invece direttamente la questione, giungendo anche a una definizione meno rigida dell'auto-biografia. L'auto-biografia in terza persona non solo esiste, ma il suo sdoppiamento del soggetto⁷ svolge la funzione di esplicitare grammaticalmente ciò che in fondo è costitutivo di ogni autobiografia, cioè lo scarto di vissuto, esperienza e prospettiva temporale tra il soggetto narrante e il soggetto narrato. L'"io" resta ontologicamente lo stesso, eppure è un altro: "lui" o "lei". Questo implica per Lejeune anche una decisiva apertura alla percezione modernista della pluralità e stratificazione della persona o, come la chiama efficacemente, "la tensione tra l'impossibile unità e l'intollerabile divisione":

La première personne recèle donc toujours une troisième personne occultée, et, en ce sens, toute autobiographie est par définition indirecte. Mais dans les autobiographies 'à la troisième personne' ... ce caractère indirect s'avoue, s'affiche de manière provocante: le procédé est ressenti comme artificiel parce qu'il brise l'effet illusoire de la première personne, qui est de faire prendre l'indirect pour le direct ...

⁷ O perfino triplicazione, nei casi in cui il discorso autobiografico adotti la seconda persona singolare.

Tout se passe comme si, dans l'autobiographie, aucune combinaison du système des personnes dans l'énonciation ne pouvait de manière satisfaisante exprimer totalement la personne. Ou plutôt ..., toutes les combinaisons imaginables révèlent plus ou moins clairement ce qui est le propre de la personne: la tension entre l'impossible unité et l'intolérable division, et la coupure fondamentale qui fait du sujet parlant un être de fuite. (Lejeune 1980, 38)⁸

Questo tipo di racconto – con un narratore extradiegetico ed eterodiegetico e un personaggio narrato in terza persona – resta tuttavia, osserva Lejeune, all'interno del patto autobiografico nel momento in cui adotta una focalizzazione interna fissa, rinunciando alla focalizzazione variabile e all'onniscienza che presupporrebbero invece un patto romanzesco (ivi, 51): il narratore autobiografico non può entrare nei pensieri e nei sentimenti degli altri personaggi, perché vincolato da una condizione di identità ontologica con il protagonista, il quale può conoscere, dall'interno, solo i propri pensieri e i propri sentimenti. Ciò non toglie, tuttavia, che l'oggettivazione nella terza persona renda più problematico e sfumato il confine tra autobiografia e romanzo; vi è anzi – conclude Lejeune nel suo saggio – un terreno di continuità (ivi, 58-59).

È interessante osservare come tanto il pensiero narratologico di Lejeune quanto la sociologia di Halbwachs poggiino su una comune tradizione novecentesca che include la psicologia del profondo di Sigmund Freud, la filosofia di Henri Bergson, il quale considera il tempo come accadimento psichico e interno alla coscienza, e la pratica di scrittori modernisti come Marcel Proust e André Gide, ovvero su alcune delle premesse che furono decisive anche per la narrativa modernista svedese di marca proletaria⁹.

⁸ Trad. it.: La prima persona cela sempre, dunque, una terza persona occulta e, in tal senso, ogni autobiografia è per definizione indiretta. Ma nelle autobiografie "in terza persona" ... questo carattere indiretto si confessa e si palesa in modo provocatorio: il procedimento è avvertito come artificiale perché infrange l'effetto illusorio della prima persona, che è quello di fare sembrare diretto l'indiretto ... Tutto avviene come se, nell'autobiografia, nessuna combinazione del sistema delle persone nell'enunciazione possa esprimere sufficientemente e totalmente la persona. O piuttosto ..., tutte le combinazioni immaginabili rivelano più o meno chiaramente quello che è proprio della persona: la tensione tra l'impossibile unità e l'intollerabile divisione, e la cesura fondamentale che fa del soggetto parlante un essere di fuga.

Il saggio in questione uscì già nel 1977 in inglese (cfr. questo passo in Lejeune 1977, 32).

⁹ In particolare Proust, Bergson e Gide furono, oltre a Freud, attivamente presenti nella formazione di Johnson. Cfr. Lindberger (1986, 170-172, 206, 210, 237-238, 243-246); Munkhammar in Furuland e Munkhammar (1999, 115). Leif Dahlberg mette giustamente in risalto l'impronta di Gide e della sua autobiografia *Si le grain ne meurt* (1920-1924; *Se il grano non muore*) sulle riflessioni di Johnson circa la possibilità di "ett textuellt rum mellan självbiografi och roman" (Dahlberg 1996; 276, 279; trad. it.: uno spazio testuale tra autobiografia e romanzo).

Halbwachs afferma:

Si un grand écrivain ou un grand artiste nous donne l'illusion d'un fleuve qui remonte vers sa source, s'il croit lui-même revivre son enfance en la racontant, c'est que, plus que les autres, il a gardé la faculté de voir et de s'émouvoir comme autrefois. Mais ce n'est pas un enfant qui se survit à lui-même; c'est un adulte qui recrée, en lui et autour de lui, tout un monde disparu, et il entre dans ce tableau plus de fiction que de vérité. (Halbwachs 2002, 74)¹⁰

Il sociologo francese, che nel suo studio non si occupa di letteratura, osserva qui incidentalmente alcuni aspetti che riportano alle più centrali riflessioni della tradizione critica novecentesca che si è occupata di autobiografia – da Roy Pascal (1960) a Ingrid Aichinger (1970, qui Aichinger 1998), da James Olney (1972) al già menzionato Lejeune, da Paul John Eakin (1985) a John Sturrock (1993)¹¹: l'autobiografia è vista come pratica artistica, che non solo comporta un necessario scarto tra soggetto narrato e soggetto narrante e un processo di selezione e riorganizzazione dei ricordi, ma anche *emplotment* letterario nonché elementi di finzione.

Nelle serie su Olof e Martin appaiono costitutivi sia lo scarto tra soggetto narrante e soggetto narrato (Mangold 1987, 33), sia la focalizzazione interna fissa (ivi, 1987, 32-33, 70, 76-77, 145-146) sia, infine, gli elementi di finzione e costruzione romanzesca (ivi, 10-36, 59-62, 172). La variazione del punto di vista rimane essenzialmente un gioco a due – temporale, esperienziale e assiologico – tra il personaggio giovane e il narratore adulto, come del resto avviene in qualsiasi autobiografia in prima persona da Sant'Agostino a noi. Johnson chiama però la sua serie “romanzo”, e indaga, già a partire dal poscritto a *Romanen om Olof* (Johnson 2000, 387-389) e in una serie di saggi scritti dagli anni Trenta fino ai Sessanta (Johnson 1992, 17-102, 143-155), il complesso intreccio tra vissuto, memoria e scrittura, tra verità dei fatti esteriori, intima autenticità e invenzione letteraria, ragionando con una raffinatezza che anticipa molti dei successivi dibattiti su autobiografia e autofiction¹². Anche Martinson esprime nel corso del tempo varie posizioni sul suo lavoro, evidenziando sia la necessità impel-

¹⁰ “Se un grande scrittore o un grande artista ci dà l'impressione di un fiume che risale verso la sorgente, e crede egli stesso di rivivere la propria infanzia raccontandola, è perché, più degli altri, egli ha conservato la facoltà di vedere e di commuoversi come un tempo. Ma non è un bambino che si sostituisce a lui, è un adulto che ricrea, in lui e attorno a lui, un mondo sparito, inserendo in questi racconti più finzione che verità” (Halbwachs 1997, 77, trad. it. di Brevetto, Cardinale, Pecchinenda).

¹¹ Sull'importanza di questi studi cfr. Ciaravolo (2015).

¹² Su questi aspetti cfr. Stenström (1978, 197-276); Mangold (1987, 59-62) e, soprattutto, Dahlberg (1996), che analizza il centrale saggio del 1937 di Johnson “Om verkligheten i en roman” (Sulla realtà in un romanzo).

lente e perfino terapeutica di offrire un documento autentico sulla propria infanzia e giovinezza, che il carattere letterario e poetico dei suoi due romanzi su Martin. Le definizioni di Martinson variano di conseguenza, da “documento” a “libro” a “romanzo” a “racconto”¹³. In particolare, in una dichiarazione successiva (1943) – che di *Nässlorna blomma* più evidenzia l’aspetto di rielaborazione artistica del ricordo – Martinson propone una definizione che ci riporta alla puntuale osservazione di Halbwachs sull’infanzia e sulla rievocazione/ricreazione, attraverso il ricordo, del mondo sociale che la circondava:

Denna bok är alltså inte på något sätt kalkerad på verkligheten. Framförallt är den frukten av min längtan att frammana för min syn bilden av en säregen bygd med dess kosmos av föreställningar och stämningar. (Su *Aftontidningen* del 14.06.1943, cit. in Erfurth 1989, 16)¹⁴

3. Da Strindberg alla letteratura proletaria svedese

Lejeune ritiene che l’autobiografia in terza persona sia un caso limite (Lejeune 1980, 32), tuttavia utile per esplicitare aspetti costitutivi dell’autobiografia in generale: molteplicità incoerente dell’io e scarto di prospettive nello stesso soggetto ontologico. Ciò che colpisce del moderno canone letterario svedese è invece la centralità dell’autobiografia in terza persona, a partire da *Tjänstekvinnans son* (*Il figlio della serva*), scritta in quattro volumi tra il 1886 e gli inizi del 1887 dal fondatore della letteratura svedese moderna August Strindberg (Strindberg 1989, 1996). Da qui risulta uno specifico valore aggiunto del saggio di Lejeune, che la critica svedese non sembra avere ancora colto.

Nella sua riflessione, tuttavia, Strindberg sottolinea anche altri aspetti rispetto a quanto fa Lejeune un secolo dopo, aspetti che risulteranno altrettanto importanti per le autobiografie dei proletari negli anni Trenta. Attraverso il protagonista Johan, secondo nome dell’autore, Strindberg intende porsi tra immedesimazione e distanza critica, oggettivare il sé e raffigurarlo secondo i dogmi “scientifici” del Naturalismo, quale individuo plasmato da fattori genetici, familiari, ambientali e storico-sociali (Lindström 1989). Con *Tjänstekvinnans son* ci troviamo già – come poi nelle autobiografie dei proletari – in un affascinante punto di intersezione tra letteratura, psicologia e sociologia. La marcata interazione tra sog-

¹³ Si veda soprattutto Söderblom (2000); cfr. anche Erfurth (1989, 14-16); Erfurth (1991, 14-18); Harry e Wahlgren (2001, 371, 377); Espmark (2005, 77-78).

¹⁴ Trad. it.: Questo libro non è dunque in alcun modo un calco della realtà. È in primo luogo il frutto del desiderio di evocare ai miei occhi l’immagine di una peculiare contrada, con il suo cosmo di rappresentazioni e stati d’animo.

getto e mondo sociale è una conseguenza del modello strindberghiano; il soggetto è unico e al tempo stesso rappresentativo di un'età, un clima e un orizzonte. Con una vulcanica e contraddittoria preveggenza, che anticipa problemi e dibattiti del Modernismo e del Novecento, Strindberg individua – nelle lettere scritte tra il febbraio e il maggio 1886 ai principali suoi interlocutori del momento Albert Bonnier, Edvard Brandes e Gustaf af Geijerstam – alcuni nodi centrali per la successiva definizione in sede critica dell'autobiografia quale genere letterario. L'autore svedese parla infatti già di una scrittura “soggettivo-oggettiva” (Strindberg 1956, 277); definisce il suo progetto, da un lato, “romanzo”, “singolare forma romanzesca”, “forma evolutiva del romanzo naturalistico”, (ivi, 295, 306); dall'altro nega che si tratti di “arte” e “letteratura costruita” (ivi, 314, 319, 344), ponendo invece l'accento sul documento autentico, psicologico e nel contempo storico-sociale (ivi, 314, 339, 344). Similmente può – addirittura nella stessa lettera – negare che si tratti di “biografia” e assicurare che è la più autentica e affidabile biografia che si possa avere da uno scrittore (ivi, 314). La psicologia del sé, distanziato e “morto”, è vista da Strindberg con il piglio dello scrittore-scienziato che fa auto-vivisezione, non con l'empatia emotiva che porterebbe, sul modello di Rousseau, alle “confessioni” (ivi, 343, 344). Tuttavia è proprio l'interesse per la dimensione dell'evoluzione psicologica del soggetto bambino e ragazzo a portare l'autore verso quel concetto del carattere moderno quale “conglomerato”, che si rivelerà così fecondo, sia per la sua opera che per autori modernisti del Novecento svedese quali Martinson e Johnson. Poco tempo più tardi, nella prefazione al dramma del 1888 *Fröken Julie* (*La contessina Julie*), Strindberg arriva a elaborare compiutamente la sua idea del moderno soggetto frammentato e plurale, incoerente coacervo di passato e presente, di proprio e di altrui:

Som moderna karaktärer, levande i en övergångstid mer bråskande, hysterisk än åtminstone den föregående, har jag skildrat mina figurer mer vacklande, söndergångna, blandade av gammalt och nytt ...
Mina själar (karaktärer) äro konglomerater av förgångna kulturgrader, och pågående, bitar ur böcker och tidningar, stycken av människor, avrivna lappar av heldagskläder som blivit lumpor, alldeles som själen är hopflikad. (Strindberg 1984, 104-105)¹⁵

¹⁵ “Come caratteri moderni, che vivono in un'età di transizione più folgorante e isterica della precedente, ho delineato i miei personaggi più instabili, fratturati, impastati di vecchio e di nuovo ... Le mie anime (caratteri) sono conglomerati di stadi culturali passati ed attuali, stralci di libri e giornali, frammenti d'umanità, sbrendoli di abiti festivi fattisi cenci, proprio come è assemblata l'anima” (Strindberg 1988, xix, trad. it. di Guerrieri, con minimi adattamenti miei).

La prospettiva della psicologia del profondo che Strindberg anticipa (o meglio, che esprime da contemporaneo di Freud attraverso la riflessione artistica), sarà recepita in modo consapevole da Johnson e Martinson quale bagaglio imprescindibile del Modernismo, e assume anche, come abbiamo visto, un ruolo centrale nella riflessione di Lejeune sull'autobiografia in terza persona.

La scrittura autobiografica fu assiduamente praticata dagli autori autodidatti e proletari svedesi, la cui corrente si affermò in modo definitivo negli anni Trenta, contestualmente all'egemonia sociale e politica raggiunta dal movimento dei lavoratori e dal partito socialdemocratico. Come osserva Lars Furuland, si trattò, per forza e ampiezza, di un fenomeno culturale e letterario unico al mondo (Furuland, Munkhammar 1999, 106; Furuland, Svedjedal 2006, 15, 21-31), sebbene moderni autori autodidatti e di origine proletaria fossero ovviamente stati attivi altrove e, anzi, alcuni di questi come Maksim Gor'kij e Jack London fossero tra le fonti di ispirazione per gli svedesi (Furuland, Svedjedal 2006, 28-31). Attraverso l'autobiografia, il romanzo autobiografico e il romanzo di formazione gli autori poterono raffigurarsi sia come singoli individui sulla strada della propria emancipazione sia, in quanto tali, come esponenti di un più vasto e collettivo processo sociale (Melberg 2008, 158).

Ai processi di democrazia politica ed economica in atto dalla fine dell'Ottocento corrispose l'avanzata di movimenti popolari quali, in primo luogo, il movimento operaio, ma anche le cooperative, i movimenti di risveglio religioso e per la temperanza. Masse di proletari, fino ad allora poste ai margini della vita sociale, conquistarono diritto di cittadinanza, identità e soggettività grazie a una prodigiosa rete organizzativa che metteva al primo posto alfabetizzazione e cultura. I nuovi autori provenienti da questi ambiti "scalarono il Parnaso" senza passare per liceo e università, canali tradizionali e ufficiali della formazione borghese. Essi si formarono piuttosto alla "scuola della vita" (Furuland, Munkhammar 1999, 105-106) e del lavoro fisico, poi leggendo in proprio, studiando alle cosiddette università popolari, nelle biblioteche, ai corsi serali e nei circoli di studio avviati dai sindacati o dai diversi movimenti popolari, e infine facendo pratica di scrittura nelle redazioni, come giornalisti e reporter o perfino, come nel caso di Olof e del suo autore Eyvind Johnson, quali segretari verbalizzanti alle riunioni sindacali e politiche.

È proprio la spiccata consapevolezza di rappresentare, con le loro storie individuali, una memoria collettiva a fare degli scrittori proletari svedesi una scuola. La letteratura si arricchisce di nuovi soggetti e ambiti di esperienza fino ad allora esclusi, oppure inclusi da una prospettiva borghese per quanto solidale, come avveniva nel Naturalismo. Qui, invece, la rappresentazione si fonda sul proprio vissuto e da ciò acquista risalto e autorevolezza. Il fatto che, nel diventare lettori e scrittori, gli ex contadini e operai mutino

funzione sociale, abbandonando il lavoro manuale per quello intellettuale, genera nei testi tensioni che rimandano a quella eterogeneità, pluralità e (anche) mobilità sociale del carattere novecentesco, anticipate dalla lezione di Strindberg. Da un lato si pone l'accento sull'imprescindibile e doloroso processo di emancipazione dell'individuo, di uscita dalla soggezione e dai patimenti alla conquista di future possibilità; dall'altro il movimento progressivo genera uno sguardo retrospettivo a tratti nostalgico, una memoria delle origini, delle antiche forme di vita comunitaria legate al contado, della natura e della Svezia povera (*fattigsverige*) di un tempo¹⁶.

Gli studi svedesi hanno indagato in profondità il legame tra la letteratura proletaria e le sue radici storico-sociali e culturali, così come hanno evidenziato la funzione di modello e incitamento rappresentata dalla figura e dall'opera di Strindberg (Mangold 1987, 43-46, 52-56; Furuland, Munkhammar 1999; Furuland, Svedjedal 2006, 23, 47-53), ma non hanno ancora messo sufficientemente a fuoco la centralità che assume in essa la scrittura autobiografica¹⁷. Tra i contributi sull'autobiografia letteraria, quello di Arne Melberg propone invece interessanti tracce dedicate agli scrittori proletari (2008, 158-180). Alcuni validi interventi critici hanno, infine, già considerato i progetti di Johnson e Martinson in parallelo, fornendo in tal modo un presupposto per l'approfondimento che propongo qui: sono un articolo di Knut Ahnlund sul processo del ricordo e sul lavoro autobiografico come tema stesso dei romanzi, dove convergono le prospettive del soggetto narrato e di quello narrante (1973), e la già più volte citata tesi di dottorato di Renate Mangold in lingua tedesca, con i suoi numerosi spunti su romanzo autobiografico, autobiografia in terza persona e relazione tra soggetto individuale e mondo sociale (1987).

4. Olof tra famiglia e lavoro

Ne *I quadri sociali della memoria* Halbwachs identifica tre fondamentali contesti nei quali essa si forma: famiglia, religione e lavoro. Seguo, nella mia analisi dei romanzi, la traccia di Halbwachs, anticipando che il primo e il terzo quadro, la famiglia e il lavoro, vi risultano centrali non-

¹⁶ Ricordiamo in questo contesto il fondamentale studio di Marshall Berman, pubblicato la prima volta nel 1982 (qui Berman 1988, Berman 2012), che proprio in tale contraddizione ravvisa "l'esperienza della modernità" nella cultura e nella letteratura occidentale.

¹⁷ Lars Furuland giudica *Romanen om Olof* di Johnson l'opera migliore e centrale della letteratura proletaria svedese (Furuland, Svedjedal 2006, 179-181), mentre rileva che l'opera di Martinson resta solitamente esclusa da questo canone a favore della sua affiliazione modernista – un'esclusione ingiusta, secondo Furuland, se si considerano i suoi racconti di mare e le sue autobiografie (ivi, 27, 185).

ché intrecciati, mentre la dimensione religiosa e, in senso più intimo, della fede, è significativa per la sua assenza o lontananza. Infine propongo di aggiungere un quarto quadro, particolarmente rilevante per entrambe le opere: la Prima grande guerra.

Halbwachs osserva dunque come i ricordi individuali si appoggino sempre a nozioni e ricordi trasmessi dallo spazio sociale di cui l'individuo è parte:

Tout souvenir, si personnel soit-il, même ceux des événements dont nous seuls avons été les témoins, même ceux de pensées et de sentiments inexprimés, est en rapport avec tout un ensemble de notions que beaucoup d'autres que nous possèdent, avec des personnes, des groupes, des lieux, des dates, des mots et formes du langage, avec des raisonnements aussi et des idées, c'est-à-dire avec toute la vie matérielle et morale des sociétés dont nous faisons ou dont nous avons fait partie. Quand nous évoquons un souvenir, et quand nous le précisons en le localisant, c'est-à-dire, en somme, quand nous le complétons, on dit quelquefois que nous le rattachons à ceux qui l'entourent: en réalité, c'est parce que d'autres souvenirs en rapport avec celui-ci subsistent autour de nous, dans les objets, dans les êtres au milieu desquels nous vivons, ou en nous-mêmes: points de repère dans l'espace et le temps, notions historiques, géographiques, biographiques, politiques, données d'expérience courante et façons de voir familières, que nous sommes en mesure de déterminer avec une précision croissante ce qui n'était d'abord que le schéma vide d'un événement d'autrefois. Mais, puisque le souvenir doit ainsi être reconstruit, on ne peut pas dire, sinon par métaphore, qu'à l'état de veille nous le revivons; il n'y a pas non plus de raison d'admettre que tout ce que nous avons vécu, vu et fait, subsiste tel quel, et que notre, présent traîne derrière lui tout notre passé. ...

[N]os souvenirs s'appuient sur ceux de tous les autres, et sur les grands cadres de la mémoire de la société. (Halbwachs 2002, 34-35)¹⁸

¹⁸ "Ogni ricordo, anche quelli di cui siamo i soli testimoni, anche quelli dei pensieri e dei sentimenti inespresi, è in rapporto con molte altre nozioni che noi possediamo, con delle persone, dei gruppi, dei luoghi, delle parole e delle forme di linguaggio, con dei ragionamenti e delle idee, cioè con tutta la vita materiale e sociale di cui noi facciamo o abbiamo fatto parte. Quando evochiamo un ricordo, e quando lo precisiamo e lo localizziamo, insomma quando noi lo completiamo, diciamo a volte che lo colleghiamo a ciò che lo circonda. Ciò avviene in realtà perché esistono degli altri ricordi intorno a noi – negli oggetti, negli esseri in mezzo ai quali viviamo –, o in noi stessi, che sono in rapporto con essi: punti di riferimento nello spazio e nel tempo, nozioni storiche, geografiche, biografiche, politiche, dati dell'esperienza corrente e modi di vita familiare. È così che noi siamo in grado di determinare con una precisione crescente ciò che prima non era che lo schema vuoto di un evento passato. Tutto deve però essere ricostruito e non è dunque il caso di sostenere che ciò che noi abbiamo vissuto, visto e fatto sussista in modo identico e che il nostro presente traini tutto il nostro passato. ... I nostri ricordi si appoggiano su tutti gli altri e sui grandi quadri della memoria della società" (Halbwachs 1997, 34-35, trad. it. di Brevetto, Cardinale, Pecchinenda).

Un tratto distintivo delle serie di romanzi autobiografici di Johnson e Martinson è proprio l'interazione di memoria individuale e memoria condivisa con il gruppo, un'interazione che – per quanto quasi mai armoniosa e, anzi, spesso conflittuale e oppositiva – costruisce l'identità di Olof e di Martin. L'identità dei due bambini e ragazzi è unica, e al tempo stesso si costruisce attraverso una forte memoria intergenerazionale e nella dimensione collettiva. La parola nel romanzo – osserva Michail Bachtin in un suo fondamentale contributo – mostra la sua specificità proprio nella misura in cui lo stile individuale dell'autore è capace di plasmare e integrare la parola altrui nella propria, facendo dell'arte romanzesca un'arte dialogica (Bachtin 1979).

Johnson proveniva, come si è detto, dalla regione più settentrionale della Svezia, il Norrbotten, anche se i genitori erano emigrati da regioni più meridionali: il padre, del Värmland, era stato un *rallare*, operaio addetto all'epica costruzione della rete ferroviaria nel grande Nord sul finire dell'Ottocento¹⁹, mentre la madre era originaria dello stesso Blekinge di Martinson. Un dato affettivo, emotivo e psicologico centrale di *Romanen om Olof* è il modo in cui un ragazzo sui quattordici, quindici anni affronta la crisi esistenziale provocata dalla malattia e dalla prematura morte del padre²⁰. La storia familiare di Olof faceva nel contempo parte di un vasto movimento collettivo: l'emigrazione di forza lavoro verso l'estremo Nord della Svezia nell'ultimo decennio dell'Ottocento, attratta dalle miniere di ferro, dallo sfruttamento industriale dei boschi (abbattimento, trasporto fluviale e lavorazione presso le segherie della costa) e dalla costruzione della ferrovia, che dalla costa svedese sul Baltico saliva fino alle grandi miniere della Lapponia per infine raggiungere il porto norvegese di Narvik sul Mare del Nord. Dai tempi della malattia e inattività del padre, Eyvind e il suo protagonista Olof vivono in affido presso la famiglia della zia materna. Diversamente da quanto avviene a Martinson e al suo protagonista Martin, tanto la famiglia biologica quanto la famiglia affidataria di Johnson, e di Olof, costituiscono saldi riferimenti affettivi²¹. Tuttavia Olof è inquieto e ha bisogno di partire, lasciarsi tutto quanto alle spalle: è questo il fonda-

¹⁹ A definire "epico" questo pezzo di storia industriale e operaia svedese è la scrittrice Sara Lidman (1923-2004), proveniente dalla regione settentrionale del Västerbotten. Lidman vi dedica una serie di sette romanzi (1977-1999), detta appunto *Jernbaneepos*, "epopea della ferrovia".

²⁰ Il padre di Eyvind Johnson lavorava la pietra che serviva a costruire i terrapieni e i ponti della ferrovia; egli morì di una malattia del lavoro, la silicosi, per la continua esposizione alle polveri sottili (Lindberger 1986, 18-19 e, soprattutto, Munkhammar 2000, 20-21).

²¹ Si vedano i bei saggi autobiografici dell'autore scritti dopo il romanzo: "I drömmen om Botilda" (Nel sogno di Botilda) del 1947 e "Om ursprung och miljö" (Su origine e ambiente) del 1949, in Johnson (1992, 32-45, 46-48); del secondo saggio, qui solo un estratto. Cfr. anche Lindberger (1986, 9-32).

mentale movimento che scandisce le quattro parti di *Romanen om Olof*. Essi coprono il periodo che va dal 1914 al 1919, quando il protagonista lascia la famiglia e cerca di rendersi indipendente con il lavoro fisico: prima addetto alla fluitazione – il trasporto fluviale dei tronchi di legno verso le segherie della costa (*Nu var det 1914*) – poi presso una segheria (*Här har du ditt liv!*) e attraverso vari altri lavori ed esperienze di formazione politica, intellettuale ed erotica, fino alla decisione di lasciare il Norrbotten e spostarsi a Stoccolma (*Se dig inte om!, Slutspel i ungdomen*).

Johnson cominciò a scrivere questa storia in prima persona, ma passò presto alla terza, nella consapevolezza di voler produrre un romanzo autobiografico piuttosto che un'autobiografia "pura"²². A tale proposito appare centrale l'osservazione del critico Olle Holmberg:

Genom att ändra bokens form från jag-roman till han-roman har författaren skaffat sig möjlighet att säga mer än det han i eget namn kunde ha sagt. Och han får plats för mer än människan i boken; för ett landskap. Han skildrar älvarna och myrarna, sommardimma och stjärngnistrande vinterhimlar, lungsothen, emigrationen, snö som fastnar under träbottnade skor, män på väg till arbetet, de små städerna med kvällsprat och kaféer: Norrbotten.²³ (Holmberg 1957, 147-148)

Attraverso la narrazione in terza persona percepiamo dunque, filtrati dalla prospettiva intima del protagonista, sia il mondo oggettivo che il ragazzo osserva e di cui fa esperienza (il distacco dalla famiglia; l'ombra della tubercolosi e delle altre malattie provocate dagli stenti; l'emigrazione in America; i molti ambienti di lavoro; la Prima guerra mondiale, che è lontana ma non troppo), sia il suo flusso di pensieri, ricordi, racconti orali sentiti e rielaborati, letture, visioni, emozioni e pulsioni. In tale flusso Johnson sa trovare un punto alto di convergenza tra realismo proletario e modernismo, dimensione corale e strenua ricerca soggettiva di integrità da parte di un ragazzo costretto a essere adulto prima del tempo.

Ecco come, in *Nu var det 1914*, è raccontato il dialogo tra il ragazzo intento a partire e il capostazione:

²² Su questo passaggio la fonte prima è di Johnson stesso, nel suo già menzionato saggio critico e autobiografico del 1937 "Om verkligheten i en roman" (Sulla realtà in un romanzo), dedicato alla genesi e alla composizione di *Romanen om Olof* (Johnson 1992, 149). Sulla questione cfr. Holmberg (1957); Lindberger (1986, 306-307); Mangold (1987, 74, 199); Munkhammar (2000, 125).

²³ Trad. it.: Cambiando la forma del libro da romanzo in prima a romanzo in terza persona, l'autore si è dato la possibilità di dire di più di quanto non avrebbe potuto dire a proprio nome. E dà spazio non solo alla persona ma a un paesaggio. Raffigura i fiumi e i terreni paludosi, la nebbia estiva e i cieli invernali costellati di stelle, la tubercolosi, l'emigrazione, la neve che si attacca alle suole in legno delle scarpe, uomini diretti al lavoro, le cittadine con le loro chiacchiere serali e i caffè: il Norrbotten.

Han böjer sig fram och frågar:

– Ska resas? Ska faras bort?

Olof stiger upp och säger, att ja.

– Hem?

Stinsen pekar söder ut. Banan blänker i väg mot söder, ett långt blänk innan den försvinner in i skogskanten. Olof följer den med blicken. Inom honom faller en ridå ner, det som är bakom ryggen är borta, han anammar banblänket, vill in i det. Han är alldeles förvirrad över att stinsen tilltalar honom. Det angår dej inte, tänker han, men samtidigt är han tacksam för att någon vill fråga honom om hans väg.

– Till föräldrarna? säger stinsen.

Och då, inför denna främmande mänska måste Olof tala sanning. Det finns inga hänsyn att ta längre. Han kan säga precis som han tror.

– Jag vet inte, säger han.

Banan blänker. Pappa var med och byggde den, tänker han. De arbetade dag och natt. De högg undan skogen, de vråkte ut ris i myrarna, de kärrade grus och la på rälsen, pappa var med.

Telegrafapparaten knäpper, remsan löper. Stinsen lägger huvudet på sned och lyssnar.

– Jaha, säger han och går in på expeditionen. (Johnson 2000, 15-16)²⁴

Il sapore ruvido della prosa di *Romanen om Olof* sta in questo groviglio di sentimenti e sensazioni per lo più inespressi: la prosa è volutamente scarna e tersa; la reticenza, il laconismo e il pudore nel parlare di sé caratterizzano la personalità del protagonista e il suo ambiente circostante. Nel brano osserviamo la modalità di focalizzazione interna fissa sul protagonista; il fluire, quasi senza soluzione di continuità, tra narrazione extradiegetica, discorso indiretto libero e discorso diretto. Appare altresì evidente un altro aspetto costitutivo del faticoso movimento in avanti di Olof (che è poi anche di Martin): l'ambivalenza tra il bisogno di chiudere con il passato e la memoria che conduce indietro. In questo caso, il ricordo carico di affetto rimanda Olof al padre, al suo lavoro come *rallare*, a quelle mani che hanno costruito la ferrovia nel grande Norrland e, si potrebbe aggiungere, hanno costruito la storia. È anche evidente che

²⁴ Trad. it.: Si china in avanti e domanda: / – In viaggio? In partenza? / Olof si alza in piedi e dice che sì. / – Verso casa? / Il capostazione indica a sud. I binari scintillano in fuga verso sud, un lungo scintillio prima di sparire al limite del bosco. Olof lo segue con lo sguardo. In lui cala un sipario, ciò che sta alle spalle è chiuso; assorbe lo scintillio dei binari, vuole entrarci dentro. Che il capostazione si rivolga a lui lo confonde completamente. Non ti riguarda, pensa, ma al tempo stesso è grato che qualcuno gli domandi che strada stia prendendo. / – Dai genitori? domanda il capostazione. / A quel punto, di fronte a quell'estraneo Olof deve dire la verità. Senza più riguardi. Può dire esattamente come crede. / – Non lo so, risponde. / I binari scintillano. C'era anche papà a costruirla, pensa. Lavoravano giorno e notte. Abbattevano il bosco e gettavano le frasche nelle paludi, con le carriole portavano la ghiaia e posavano i binari, c'era anche papà. / Batte il telegrafo, esce il messaggio. Il capostazione piega il capo di lato per ascoltare. / – Ah, ecco, dice rientrando nell'ufficio.

non può essere Olof a “ricordare”; egli sta appunto ricordando un ricordo collettivo, forse generato da un racconto familiare, e nel fare questo torce un forte filo che lega la sua giovane identità in formazione a quella del padre e alla classe lavoratrice cui appartiene²⁵. Nemmeno è da escludere che i ricordi familiari di Olof trovino conferma nelle esperienze di lettura dell'autore adulto, visto che un ammirato maestro di Johnson fu lo scrittore proletario Gustav Hedenvind-Eriksson, famoso già negli anni Venti proprio per la sua trilogia sui *rallare* del Norrland (Furuland, Munkhammar 1999, 106-110).

Come la dimensione psicologica individuale e il contesto ambientale e sociale dialoghino l'una con l'altro, favoriti – come già intuiva lo Strindberg di *Tjänstekvinnans son* – dal racconto in terza persona, è illustrato da un brano sempre tratto da *Nu var det 1914*, al tempo in cui Olof si cimenta con il duro lavoro della fluitazione e l'azione è scandita dai tentativi degli operai di disincagliare un enorme ammasso di legname che si è bloccato, impedendo lo scorrere dei tronchi lungo la corrente del grande fiume:

Han visste att hans liv inte skulle bli som deras – det var en förvissning. Han vandrade med dem till baracken, stöp i slafen, sov, åt, vandrade ut med dem igen. Men hans liv skulle inte bli som deras. Nu står han åter ute på brötan och arbetar tillsammans med männen. Nattskiftet går, natten är ljus, bara en skum stund vid midnatt, men så skum att den räcker att klaga på. Då vilar man och äter. Man har arbetat i fem timmar och halva skiftet, drygt, är klarat, sedan är det fem timmar kvar. Männen går i land, kastar sig ner i gräset, lägger sina svettlurviga huvuden mot tuvor och stenar medan någon gör upp eld och slår vatten på kaffekannan.

...

Olof ser skyggt på männen; men kan ändå inte bli kamrat med dem. Så många år emellan. En gång blir jag kanske som dom, tänker han. Men han vet genast att hans liv inte kommer att bli som deras, det är en förvissning, han vet det bestämt, hårt, intensivt. Hans rygg värker av slitet ute på timmermassan, händerna har blåsor och valkar efter båtshakens skaft, huvudet är yrt av den underliga stämningen – en drömstämning mellan sömn och vaka. Rösterna blir höga och klara, alla ljud förstoras. Älvbruset är alltid ett avlägset tåg som går och går och aldrig kommer fram. Natten är bred och ljus En bred gräns, denna sommar nittonhundrafjorton vid barndomens slut, när barndomens slits ur kroppen. Han ligger med kinden mot det svala gräset och blodet dunkar vid tinningarna. Ängest och glädje, trötthet och styrka. (Johnson 2000, 37-38)²⁶

²⁵ Sull'importanza del racconto orale in *Romanen om Olof* – quale modo per alimentare la memoria collettiva e intergenerazionale, e il desiderio di Olof di imparare a sua volta a raccontare – si veda l'interessante saggio di Christer Johansson (2015a).

²⁶ Trad. it.: Sapeva che la sua vita non sarebbe stata come la loro – era una certezza. / Andava con loro fino alla baracca, crollava nella cuccetta, dormiva, mangiava, usciva di nuovo con loro. Ma la sua vita non sarebbe stata come la loro. / Ora sta di nuovo lavo-

Come possiamo osservare, *Romanen om Olof* è un'opera incentrata sul lavoro collettivo e veicola qualcosa che possiamo definire coscienza di classe, nel senso che è portatrice di una voce individuale che assume in sé il vissuto e il parlato altrui, i gesti collettivi e la voce corale del lavoro. Funzione intellettuale e fisica, testa e braccia, entrano però, come si vede altrettanto chiaramente, in conflitto. Olof sa che vuole andare oltre, lasciarsi alle spalle quella realtà di soggezione e sfruttamento per conquistarne un'altra, per quanto al momento solo vagamente intuita. Rispetto alla classe lavoratrice che rappresenta, lo scrittore proletario è dunque leale e al tempo stesso un transfuga. L'aporia alla base è quella contenuta nella definizione stessa di "autore proletario": per salvare la memoria di quel mondo bisogna esserne usciti ed essere diventati intellettuali²⁷. Nel brano citato sopra, il senno di poi (Olof/Johnson diventato scrittore) è solo evocato e la prolessi non è, come avviene in altre occasioni, esplicita. Tuttavia la certezza futura di Olof ha pur sempre a che fare con ciò che Gérard Genette chiama "poids de 'prédestination'" ("fardello di predestinazione") e che è costitutivo di un racconto retrospettivo dichiarato (Genette 1972, 105-106; Genette 1976, 115-116, trad. it. di Zecchi). Sebbene Genette parli qui di racconto "in prima persona", sappiamo con Lejeune (1980) che la terza persona può esprimere altrettanto bene la differenza e l'interazione dei punti di vista appartenenti al giovane protagonista e al suo narratore adulto.

Här har du ditt liv!, la seconda parte di *Romanen om Olof*, si apre con i funerali del padre. Qui il ragazzo conosce un vecchio compagno di lavoro del padre, l'affabile Smålands-Pelle, che trasmette al ragazzo ricordi

rando sopra l'ammasso assieme agli uomini. C'è il turno di notte, la notte è chiara, solo un attimo di penombra a mezzanotte, ma scuro abbastanza da lamentarsene. In quel momento si fa pausa per mangiare. Si è lavorato per cinque ore e una buona metà del turno è andata, ne rimangono altre cinque. Gli uomini vanno a riva, si buttano nell'erba, appoggiano i loro capi sudati, dalle folte capigliature, sui ciuffi e le pietre, mentre qualcuno accende il fuoco e mette l'acqua per il caffè. / ... / Olof guarda timidamente gli uomini, ma non può diventare loro amico. Troppi gli anni di differenza. Un giorno diventerò forse come loro, pensa. Ma sa subito che la sua vita non sarà come la loro, è una convinzione, lo sa per certo, fortemente, intensamente. La schiena gli fa male dopo la fatica sulla catasta di tronchi, le mani hanno vesciche e calli dati dal manico della gaffa, la testa gli gira per la strana atmosfera – un'atmosfera di sogno tra sonno e veglia. Le voci si fanno squillanti e nitide, tutti i suoni sono amplificati. Il brusio del fiume è sempre un treno lontano che continua ad andare senza mai arrivare. La notte è vasta e chiara Un confine vasto, questa estate del millenovecentoquattordici sul finire dell'infanzia, con l'infanzia strappata a forza dal corpo. Sta disteso con la guancia appoggiata sull'erba fresca e il sangue gli batte alle tempie. Angoscia e gioia, stanchezza e forza.

²⁷ Cfr. Munkhammar (2000, 15-45, 108-112). Il graduale passaggio dal lavoro manuale a quello intellettuale è descritto anche nell'importante saggio autobiografico di Johnson "Personligt dokument" (Documento personale) del 1932, in Johnson (1992, 17-31).

sul lavoro come *rallare*²⁸. I sentimenti inespressi del ragazzo sono, nuovamente, in conflitto: riconoscimento delle proprie radici e affetto, da un lato, ma anche incapacità (ancora) di trovare le parole per produrre egli stesso racconti di lavoro, ora che avrebbe almeno l'esperienza dell'estate passata sui tronchi nel fiume come *flottare*²⁹. Infine: il cruccio che quel filo di memoria fatto di racconti non sia mai stato diretto tra lui e il padre: ha conosciuto per lo più una persona sofferente, malinconica e taciturna; quel sapere sul padre quale uomo forte e attivo gli viene dalla famiglia e, come ora, dai compagni di lavoro di un tempo (Johnson 2000, 121-134).

5. Martin tra famiglia e lavoro

In modo ancora più doloroso e tragico Harry Martinson, nato nel 1904, vive da bambino il trauma della dissoluzione dei legami familiari. Emigrazione in altri continenti (Oceania e America settentrionale) e malattia (tubercolosi) sono vasti accadimenti collettivi che segnano in modo forte anche la sua vicenda familiare e personale. Per malattia perde presto il padre, il quale prima del matrimonio era emigrato in Australia per poi tornare in Svezia, per poi emigrare nuovamente in America, seppure per un breve periodo, durante il matrimonio. Sempre per malattia, Harry/Martin perde la sorella maggiore che si occupa di lui. Dopo la morte del marito, la madre di Harry/Martin abbandona improvvisamente la casa e i molti figli per emigrare in America in cerca di lavoro. Le sorelle maggiori emigrano anch'esse, mentre le più piccole finiscono, come Harry, in affido. Il comune, o la pieve come è più spesso detto in *Nässlorna blomma*³⁰, dà in affido il bambino orfano e abbandonato a una famiglia contadina, che riceve un minimo compenso per il suo mantenimento e lo usa per i lavori nel podere (Martinson 2000a, 42; cfr. Erfurth 1989, 81-88).

L'infanzia del *sockenbarn* (lett. "figlio/bambino della pieve"), su cui si incentra *Nässlorna blomma*, è dunque un percorso a stazioni, segnato da affidi a famiglie contadine della zona, mentre la continuazione *Vägen ut* descrive un processo di graduale crescita e liberazione nella prima adolescenza, attraverso prove certo dolorose, tra cui le ripetute fughe e i va-

²⁸ Nel film *Här har du ditt liv!* – prima grande prova del regista svedese Jan Troell, capace di tradurre il linguaggio modernista del romanzo di Johnson in una tecnica sperimentale di racconto cinematografico – Smålands-Pelle è impersonato dal grande attore Max von Sydow (Troell 1966; cfr. Furuland, Svedjedal 2006, 179-180).

²⁹ Sulle difficoltà di Olof/Johnson di trovare le parole, e sull'importanza di questa conquista nel tempo, cfr. Mangold (1987, 82-86) e Munkhammar (2000, 8-9, 108-112, 127-136).

³⁰ Le due entità in questo caso coincidono, perché nella chiesa luterana di Stato svedese la parrocchia assolveva anche a importanti compiti amministrativi sul territorio.

gabondaggi, ma che infine, a conclusione della Grande guerra, nel 1920, portano Harry/Martin alla “via d’uscita”: l’imbarco per diventare marinaio e fuochista sui sette mari del mondo.

Quando si afferma a Stoccolma come poeta modernista sul finire degli anni Venti, di ritorno dai lavori per mare e dai vagabondaggi nel mondo e in Svezia, Martinson è per molti ancora un’affascinante figura a metà tra il senzatetto e l’intellettuale (Söderblom 2002, 11-14). Al momento della pubblicazione di *Nässlorna blomma* e *Vägen ut* i lettori che seguono Martinson sanno già di un’avvenuta liberazione durante gli anni per mare, anche se non ne conoscono ancora le premesse. La prima narrativa autobiografica di Martinson, che precede i nostri due romanzi, è infatti formata da *Resor utan mål* (Viaggi senza meta) del 1932 e dalla sua continuazione l’anno seguente con *Kap Farväll!* (Cape Farewell!), raccolte di racconti di viaggio scritti in prima persona (Martinson 1999). Qui la prosa di Martinson, essa stessa erratica, nomade e associativa, parla di che cosa voglia dire fare il fuochista sui grandi mercantili tra le due guerre, servendo gli appetiti crudeli e crescenti del capitalismo globale, ma anche diventando soggetto libero e cosciente, facendo ricca ed espansiva conoscenza del mondo, e infine sognando, da giovane intellettuale, una comunicazione planetaria senza barriere, riassunta nella definizione di “nomade universale” (Ciaravolo 2017). Nella serie successiva, *Nässlorna blomma* e *Vägen ut*, l’autore va a ritroso per toccare la ferita aperta: la storia di patimenti della sua famiglia e la sua infanzia e prima giovinezza fuggiasche, fino al momento di imbarcarsi. Come accade a Johnson, anche Martinson comincia a scrivere in prima persona delle proprie esperienze infantili in una serie di abbozzi preparatori. E come Johnson, anche Martinson passa, nei due romanzi, alla terza persona, chiamando il suo giovane protagonista Martin (Holm 1974, 219-221). Anche nei romanzi su Martin, non meno che in quelli su Olof, la storia del protagonista veicola uno spazio collettivo: geografico, storico, sociale e culturale³¹.

Dal punto di vista biografico *Nässlorna blomma* parte dai primi ricordi del bambino e descrive una porzione di vita che non è inclusa – se non attraverso analesi – in *Romanen om Olof*, la cui azione comincia quando il protagonista ha già quattordici anni, mentre è in *Vägen ut* che le esperienze di Martin si avvicinano a quelle della sua anima gemella nel Norrbotten. Per quanto concerne specificamente le esperienze di lavoro, quello di Olof è da subito un lavoro salariato ed è di regola legato allo sviluppo industriale

³¹ In modo implicito o esplicito, questa presenza del contesto percorre tutto il discorso critico sui romanzi autobiografici di Martinson. Cfr. Jaensson (1946); Holm (1974); Hallberg (1975); Mangold (1987, 119-170); Erfurth (1989); Erfurth (1991); Anderson (2000); Söderblom (2000); Harry e Wahlgren (2001); Söderblom (2002, 80-106); Espmark (2005, 76-115).

(industria del legname, fornaci di mattoni, ferrovia), per quanto si svolga spesso all'aperto e, come abbiamo visto, a contatto con gli elementi della natura del grande Nord. Per Olof un'importante eccezione è il lavoro svolto come macchinista in un cinematografo, narrato nella terza parte *Se dig inte om!*: un'esperienza che gli lascia un certo spazio per la formazione intellettuale ed estetica, anche perché ha più tempo per leggere. I lavori di Martin presso i poderi non sono invece salariati e rientrano nel quadro della sua dipendenza e soggezione come bambino in affido; tuttavia sono lavori che, per quanto umili e duri, lo mettono anche a contatto con la dimensione naturale e rurale per lui vitale: gli animali, i boschi, la vegetazione, gli elementi del cosmo. Solo in *Vägen ut* Martin fa le prime esperienze di lavoro salariato e più propriamente collettivo: alla torbiera, ai tempi in cui la torba, durante la guerra mondiale, era sfruttata in Svezia come combustibile surrogato (Martinson 2001, 101-156; cfr. Erfurth 1991, 42-51); alla raccolta di barbabietole da zucchero nelle fertili piane della vicina Scania, rievocata come un'infernale esperienza nella pioggia e nel fango (Martinson 2001, 157-220); infine come operaio tessile in un villaggio industriale fondato, secondo quanto narra il romanzo, in base ai principi del socialismo utopistico (ivi, 335-361)³². Nel complesso, Olof fa un'esperienza, per così dire, più strutturale del lavoro collettivo e salariato di quanto non accada a Martin, e Martin resta lontano da quella coscienza di classe che Olof matura attraverso le idee socialiste, pacifiste e libertarie e l'attività nei circoli dei lavoratori, di cui si narra nella quarta parte *Slutspel i ungdomen*. Con le dovute differenze, tuttavia, entrambe le serie romanzesche disegnano, attraverso l'epopea del lavoro fisico e giovanile, un quadro forte e assai ricco, dal punto di vista storico-culturale, della Svezia nella sua condizione di passaggio dalla civiltà rurale a quella industriale durante il secondo decennio del Novecento, nel corso della Prima guerra mondiale.

La concentrata prosa poetica con cui Martinson riesce a evocare il vissuto del piccolo Martin – tra il terrore che è la costante della sua vita e l'incanto che la natura del Blekinge può sempre donargli, con i suoi boschi, le sue brughiere e i suoi laghi – fanno di *Nässlorna blomma* una delle più note e apprezzate descrizioni dell'infanzia della letteratura svedese. Le lettere dell'autore al tempo della composizione dei due romanzi su Martin mostrano come si tratti di una scrittura impellente e necessaria, perfino auto-terapeutica: Martinson ha bisogno di regolare i conti con il suo doloroso passato, per comprendere meglio se stesso e poter andare avanti. Ed è per questo, anche, che la voce narrante assume un atteggiamento

³² La storica Sonja Erfurth osserva che quel villaggio non si ispirava ai principi del socialismo utopistico di Robert Owen, come narrato nel romanzo, per quanto fosse un progetto illuminato (Erfurth 1991, 120-138).

mento critico – per numerosi osservatori fin troppo critico e duro, fino alla requisitoria³³ – nei confronti delle strategie di sopravvivenza del piccolo: autocommiserazione, fuga nelle bugie e nelle fantasie, adattamento vile a un contesto contadino utilitaristico, privo di affetti, spiritualmente povero e incapace di vedere il bambino. La caratterizzazione critica di Martin segnala in modo forte la distanza di prospettiva tra il bambino, ancora schiavo del suo contesto, e il narratore-autore adulto che sta, anche duramente, facendo i conti con la propria storia, alla ricerca di un’emancipazione dal trauma dell’abbandono. Questo non impedisce al testo, come pure è stato osservato, di trasmettere simpatia per Martin (Espmark 2005, 84, 93).

Nässlorna blomma, che è anche ricco di intermezzi in versi, si apre con una breve poesia-epigrafe in prima persona, che ne concentra i tratti di racconto autobiografico e soggettivo e, nel contempo, di epopea collettiva:

Jag var liten i lyssnandets dagar.
Tandlösa munnar berättade i sena höstar
om spetälsk kärnsäd och
beska mjöldrygans blomma.
Jag frös vid min barndoms härd. (Martinson 2000a, 5)³⁴

Dove i versi di apertura e chiusura definiscono l’io (*jag*) – piccolo, nella difensiva e tipica posizione di ascolto e nel gelo affettivo presso un focolare che non riscalda – i versi mediani colgono un mondo collettivo evocato dal ricordo: i racconti orali dei vecchi al fuoco della sera, le loro storie di carestia e miseria. Leggendo il romanzo capiamo meglio il nesso tra le due sfere, tra io e mondo, qui straordinariamente condensato in pochi versi (Holm 1974, 216-217). Gli stenti non nobilitano; la durezza delle condizioni e degli elementi spiega l’utilitarismo di chi considera Martin una forza-lavoro gratuita, a fronte di un minimo indennizzo per l’affido da parte della pieve. Nessuno può davvero curarsi di lui. Al centro del romanzo troviamo la sofferenza di Martin, ma la sua persona è anche calata in un contesto collettivo e sociale, in una parola plurale che il piccolo, dalla sua posizione difensiva di ascolto, assorbe e serba a futura memoria (il fardello di predestinazione).

È evidente, per cominciare, che il capitolo introduttivo di *Nässlorna blomma*, quello che tratta delle vicende familiari che precedono la nascita di Martin e i suoi primi ricordi (Martinson 2000a, 7-16) – cioè il ritorno di Olav Tomasson dalla Tasmania, il suo incontro con Betty e l’amore

³³ Cfr. Jaensson (1946, 118-119); Holm (1974, 216-217, 236-238); Mangold (1987, 131-133); Espmark (1999); Espmark (2005, 12-13, 80-108).

³⁴ Trad. it.: Ero piccolo nei giorni dell’ascolto. / Bocche sdentate raccontavano in tardi autunni / di lebbrosa semente di torbiera e / del fiore amaro della segale cornuta. / Gelavo al focolare della mia infanzia.

tra i due, il matrimonio, l'ambizioso progetto di aprire una drogheria, i crescenti problemi di questa e del matrimonio, i molti figli, la nuova fuga di Olav a Portland e il suo ritorno a casa – sia costruito attraverso ricordi tramandati, collettivi e non personali. La formula iniziale “Det lär ha varit på hösten 1894”³⁵ (ivi, 7), con l'uso del verbo modale dubitativo, indica il contorno vago del ricordo tramandato piuttosto che la volontà di infondere incertezza tra fatti reali e finzione (così Ahnlund 1976, 31; Anderson 2000, 10)³⁶.

Il dolore indicibile generato in Martin dalla privazione affettiva appare, ancora più che nel caso di Olof, il movente primo dell'azione romanzesca. L'abbandono materno, la sua enormità e incomprendibilità agli occhi di Martin, il suo destabilizzante e disgregante effetto, si ripercuotono nella personalità del soggetto protagonista soprattutto in *Nässlorna blomma*, ma ancora in *Vågen ut e*, sicuramente, nel narratore adulto che fa i conti con il passato. Già i primi ricordi si caratterizzano per il dolore, il bisogno del bambino di attirare affetto e attenzione su di sé, l'attaccamento spasmodico e infelice alla madre:

Mot modern klamrar han sig med het, pockande, vred fordran om vård ... Han befinner sig i barnets, treårsbarnets, skede av på samma gång grov och sensitiv retlighet och bottenlös själviskhet. Nu skriker han! Nu är han den klarögde despoten på armen, familjen är hans månglemmade slav ... (Martinson 2000a, 20)³⁷

Il breve esempio illustra alcune caratteristiche centrali di questo romanzo: l'istanza razionale e retrospettiva che guida il ricordo, la forte presenza del giudizio analitico adulto, che diventa anche esplicitamente psicoanalitico poco più avanti, nel descrivere con una certa precisione tecnica la condizione di simbiosi tra madre e bambino (ivi, 21). Si nota anche quel ricorrente tono di stigma e rimprovero del narratore “contro” il bambino, su cui i critici si sono sovente interrogati. Ma si percepisce anche l'effetto opposto, ironico, che tale procedimento esercita sul lettore, il quale vede bene, nel presunto “despota”, l'essere in realtà più esposto e indifeso. Il testo produce un lettore modello di tipo empatico, che

³⁵ Trad. it.: Doveva essere nell'autunno del 1894.

³⁶ Tesi di dottorato interamente dedicata a *Nässlorna blomma*, Anderson (2000) adotta prospettive diverse da quelle proposte qui: poiché non vede il terreno di dialogo tra autobiografia e romanzo, e poiché considera il bisogno analitico-retrospettivo addirittura in opposizione all'evoluzione del soggetto e alla sua apertura verso il mondo.

³⁷ Trad. it.: Alla madre si avvinghia con un'ardente, esigente, furiosa richiesta di cura. ... Si trova in quella fase in cui il bimbo, un bimbo di tre anni, mostra un'irritabilità al tempo stesso bruta e ipersensibile e un egoismo senza fondo. Ora strilla! Ora è il vigile despota portato in braccio, la famiglia è la sua schiava dalle tante membra ...

aderisce al punto di vista interno di Martin e sente il “fardello di predestinazione” che già pesa sul bambino, prima ancora che la madre lo abbia abbandonato. Per quanto siano opere culturalmente e temporalmente lontane l’una dall’altra, *Nässlorna blomma* ricorda le *Confessioni* di Rousseau, una delle matrici del genere autobiografico, proprio per il palpabile ricordo di sensazioni e stati d’animo dell’infanzia; l’ipersensibile percezione del dolore e dell’ingiustizia diventano costitutivi dell’identità, garanti dell’autenticità del vissuto³⁸.

Per quanto riguarda il mistero incomprensibile, agli occhi di Martin, della figura materna – sottolineata in più punti di *Nässlorna blomma* – essa evidenzia non solo un principale nodo tematico dell’opera, ma anche un suo preciso tratto formale: la focalizzazione interna e fissa sulla prospettiva del bambino, che non può veramente comprendere i moventi di Betty³⁹.

6. Fantasticherie e conquista della parola

Per Martinson e Johnson l’atto autobiografico costituisce anche un’affascinante mappatura della loro formazione attraverso l’immaginazione: per Martin come per Olof, sognare a occhi aperti diventa un modo per sopravvivere alla morte spirituale, un motore della loro fuga in avanti, oltre che una facoltà evidentemente precorritrice del loro approdo alla scrittura e all’autorialità – una scrittura che non può rinunciare all’invenzione anche quando persegue la verità autobiografica. In un noto studio del 1960, Gaston Bachelard vede nella *rêverie*, il sogno a occhi aperti, il germe stesso della disposizione poetica (Bachelard 1972). In *Vägen ut*, tale disposizione di Martin è indagata in un capitolo significativamente chiamato “Flyktens lianer” (Martinson 2001, 221-294; trad. it.: Le liane della fuga). E i quattro romanzi su Olof contengono ognuno una cosiddetta “fiaba”, in cui Olof può reinventare in termini fantastici la realtà che lo

³⁸ Lo osserva già Knut Jaensson (1946). Da notare che Rousseau è importante nella formazione di Olof/Johnson, tanto per la pratica autobiografica quanto per la critica alla civiltà (Lindberger 1986, 53, 67, 95, 271-272). In *Romanen om Olof* l’autore ginevrino compare tra l’altro nel quarto volume *Slutspel i ungdomen*, quando il protagonista lavora di nuovo in segheria: “Han försökte läsa Rousseau, men hyvellijudet, som stannat kvar i örat, var för starkt” (Johnson 2000, 622; trad. it.: Cercava di leggere Rousseau ma il suono della pialla, rimasto nelle orecchie, era troppo forte). L’interferenza prodotta dallo strumento di lavoro manuale sulla necessaria esperienza intellettuale è un dettaglio realistico, ma può essere anche vista come ironica *mise en abyme*, indicativa delle condizioni in cui prende forma l’autobiografia proletario-modernista).

³⁹ La prospettiva biografica e storica offerta da Sonja Erfurth ci permette invece di avvicinarci a una maggiore comprensione delle cause della partenza di Bengta/Betty, date dal contesto di oppressione e miseria nel quale ella viveva, sia negli ultimi anni del suo matrimonio che dopo la morte del marito (cfr. Erfurth 1989, 51, 62-80).

circonda. Le prime tre di queste fiabe rielaborano le esperienze della tubercolosi (Johnson 2000, 61-76), del lavoro collettivo e dell'emigrazione (ivi, 187-229, 305-319), mentre la quarta e ultima corrisponde piuttosto a un magmatico flusso di coscienza delle esperienze di vita e di lettura di Olof (ivi, 525-564). Nella breve annotazione finale alla quadrilogia, Johnson descrive le sue fiabe come strategia di necessario aggiramento di una realtà troppo grigia e uniforme per potere essere resa, con autenticità, attraverso un racconto piattamente realistico (ivi, 651-652). E la riflessione dell'autore sulle relazioni tra realtà vissuta, processi selettivi della memoria e ricreazione artistica del vissuto, relativamente a *Romanen om Olof*, si approfondisce nel saggio "Om verkligheten i en roman", anch'esso del 1937 (Johnson 1992, 143-155, vd. note 11 e 20).

Per quanto riguarda *Nässlorna blomma*, la sua particolare qualità stilistica e poetica consiste nel singolare equilibrio che il narratore riesce a trovare tra la componente autoanalitica e razionale adulta, da un lato, e la poetica immedesimazione nella fantasticheria infantile, dall'altro⁴⁰. A contatto con il bosco, elemento familiare e profondamente amato, Martin può sviluppare una percezione spaziale tutta sua, che parla ancora del suo trauma personale, ma pure disegna una chiara parabola storica, sociale e collettiva:

Med skogarna menade han den skog han gick i, Harasjö kronskog. Det andra var Världen. Bortanför Vemsjö var det Världen. På ett annat ställe, han visste inte riktigt var, låg Atlanten, där var stort 'och vågor höga som hus'. När man farit med skepp på Atlanten långt och länge, blev det Amerika. ... I Amerika fanns två ställen, ett som hette Minnesota och ett som hette Kalifornien, i Kalifornien var det varmt. Där växte julgötter. Ett ställe till fanns. Det hette Tjikago, där fanns Agenten. (Martinson 2000a, 46-47)⁴¹

Il costante anelito del piccolo Martin verso l'America e la California, dove è emigrata la madre, è un fatto esistenziale e profondamente autobiografico, ma coincide anche con il movimento storico della migrazione svedese verso gli Stati Uniti. Il ricordo individuale, come osserva Halbwachs, si

⁴⁰ Per Ingvar Holmè una condensazione fiabesca che rimanda alla percezione infantile e, soprattutto, a strutture mitiche profonde (1974, 220-229). Cfr. anche Söderblom (2002, 80-106), ed Espmark (2005, 82-83). Nella bella analisi stilistica di Peter Hallberg (1975) si osserva, attraverso l'analisi del linguaggio figurato, il passaggio sempre sfumato tra la percezione del bambino e la rielaborazione adulta del vissuto.

⁴¹ Trad. it.: Con i boschi intendeva il bosco in cui andava, il demanio di Harasjö. Il resto era il Mondo. Oltre Vemsjö c'era il Mondo. In un altro posto, non sapeva bene dove, c'era l'Atlantico, lì era grande "e le onde alte come case". Dopo avere navigato a lungo sull'Atlantico si arrivava infine in America. ... In America c'erano due posti, uno si chiamava Minnesota e uno si chiamava California, in California faceva caldo. Là crescevano le cose buone di Natale. C'era anche un altro posto. Si chiamava Chicago, ci stava l'Agente.

iscrive in un quadro collettivo; la prosa stessa indica le movenze del parlato e del racconto altrui, catturato e fatto proprio dalla coscienza del bambino.

Un tema forte, tanto nei romanzi su Martin quanto in quelli su Olof è, come si è visto, la posizione di silenzio e di ascolto del bambino e ragazzo e, con questa, anche la difficoltà di recepire e produrre parole, dialogo autentico, racconti esistenziali. Nei romanzi su Martin, in particolare, il bambino è affamato di parole di affetto, e vive in una costante condizione di soggezione, furia repressa e frustrazione, date da un contesto contadino spiritualmente gretto, incapace di esprimere sentimenti. La compresenza ossimorica di focolare e gelo segnala dunque, non solo nella poesia introduttiva ma in più punti di *Nässlorna blomma* e *Vägen ut*, una falsa famiglia o una famiglia venuta meno. La dimensione psicologica del bambino e ragazzo è costruita attraverso le relazioni difficili con le varie "stazioni" del suo percorso:

De dialoger som skulle ha kunnat klargöra mycket (sådana dialoger som bruka läggas i mun på storartade bokfigurer), de dialogerna sade de aldrig. De gick där bara och sade sina talesätt och frös. Endast barn, original eller bytokar kunde ibland tina upp dem ur deras halvsovande råvärme som liknande köld. Så var det på de flesta gårdar Martin mindes, både Vilmäs, Norda och de andra. ...

Så satt han där som kommunalbarn på böndernas gårdar. Satt där som deras sockenunge och lyssnade på dem om kvällarna; först dum och alltför självisk, men efter hand lyhördare och med oförsonligare vakenhet. Till slut blev det mest synd om dem. (Ivi, 74)⁴²

Vad som hände var arbetet, vanan, kärlekslösheten och självupptagenheten. Martins självmedlidande blev hans värsta tyrann och de andras självupptagenhet blev deras egen leda.

Han grät med en gränslös monotoni liksom nattregnen, han hörde liksom suset av sin gråt medan regnet föll och föll utanför fönstret.

... Han saknade värme. Han frös.

Vad begrep väl Martin av detta? Ingenting. Han bara kände. (Ivi, 101)⁴³

⁴² Trad. it.: I dialoghi che avrebbero potuto chiarire molte cose (di solito messi in bocca a grandiosi personaggi libreschi), quei dialoghi non li imbastivano mai. Passavano il tempo a dire i loro modi di dire e a patire il freddo. Solo i bambini, gli stravaganti o i matti del villaggio sapevano a volte scongelarli dal loro sonnacchioso, ruvido calore che somigliava al freddo. Era così in quasi tutti i poderi che Martin ricordasse, a Vilmäs, Norda e negli altri. ... / Quindi stava lì, bambino comunale, presso i poderi dei contadini. Lì seduto ad ascoltarli la sera, come il loro bambino della pieve; prima stupido e troppo egoista, ma poi più ricettivo e con una prontezza sempre più inconciliabile. Alla fine gli facevano più che altro pena.

⁴³ Trad. it.: Gli accadimenti erano il lavoro, l'abitudine, la mancanza di affetto e l'egocentrismo. L'autocommiserazione diventò il peggiore nemico di Martin e l'egocentrismo degli altri, la loro noia. / Piangeva con infinita monotonia come fanno le piogge di notte; sentiva come lo scroscio del suo pianto mentre la pioggia continuava a cadere fuori della finestra. / ... Gli mancava calore. Gelava. / Che cosa capiva Martin di tutto questo? Niente. Lo sentiva soltanto.

Dai due brani appena citati emerge lo sguardo critico e mordace dell'autore, rivolto, più che contro il bambino stesso, contro l'ambiente contadino che lo mette in soggezione – uno sguardo che, sia nel caso di Martinson che in quello di Johnson, sembra avere tratto spunto e ispirazione dal ribelle spirito strindberghiano (e rousseauiano), votato a smascherare la norma sociale e a rivoltarsi contro le autorità oppressive⁴⁴.

7. Religione e fede

Questo ci fornisce l'occasione per toccare, anche se solo brevemente, l'aspetto dell'assenza o lontananza del “quadro sociale” della religione e della dimensione della fede nelle nostre due serie romanzesche. In Olof compare molto presto, già al momento del suo commiato dalla madre affidataria, il pensiero che “[d]et finns nog ingen Gud” (Johnson 2000, 10) – “Dio non esiste”. È un pensiero che diventa, nel prosieguo dell'opera, una certezza, confermata anche dalla lettura de *L'origine delle specie* di Charles Darwin (ivi, 87, 96-97). Durante i funerali del padre, all'inizio di *Här har du ditt liv!*, è palese la distanza tra le parole del pastore e i pensieri di Olof (ivi, 121). Lontano da Dio e dalla famiglia e senza una patria, Olof dovrà cercare altrove e in se stesso i punti di riferimento e il senso dell'esistenza.

Nel contesto contadino di Martin l'istituzione ecclesiale e le pratiche religiose sono invece più presenti, a partire già dalla “pieve” (*socken*), che determina il suo status di *sockenbarn* in affido⁴⁵. Un significativo ricordo in *Nässlorna blomma* rimanda alla messa di Natale del 1913, quando l'atmosfera carica e la suggestione emotiva portano Martin (nove anni) a scoppiare in lacrime in un modo, secondo la comunità che lo circonda, immotivato e “strano”. Lo stigma che ne risulta è in amaro, ironico contrasto con la festa della natività cristiana con cui coincide, segno dell'assoluta mancanza di empatia nei confronti di Martin da parte dell'ambiente (Martinson 2000a, 77-81). Altri successivi episodi nei due romanzi ribadiscono la distanza incolumabile tra le pratiche e i simboli della fede cristiana e il mondo interiore di Martin. Un'eccezione è l'incontro di Martin, nel periodo in cui egli vive nella casa di riposo per anziani, con Back-Anna, Anna la fittavola, i cui racconti si caratterizzano per la severa e giudicante fede luterana; tuttavia, a modo suo, l'anziana sa parlare con calore al bambino e prendersi cura di lui (ivi, 237-239). Infine, uno dei ricorrenti momenti amari di Martin è il senso di vuoto che fa seguito ai suoi raccon-

⁴⁴ In *Romanen om Olof* ricorrono il nome di Strindberg e l'esperienza della sua lettura, mentre nei romanzi su Martin questa traccia esplicita non si trova. Si tratta piuttosto dello sguardo critico e smascheratore di Martinson nei confronti della norma sociale.

⁴⁵ La cultura religiosa e il legame con la Bibbia facevano anche parte della storia familiare di Harry Martinson (Erfurth 1989, 28-30, 208).

ti sulla propria storia familiare: racconti carichi di autocommiserazione e per questo menzogneri, prodotti solo per compiacere il “buonismo” di chi lo ha in affido, e per elemosinare così un po’ di attenzione. In un capitolo di *Vägen ut* la sorella biologica di Martin, Hildur, viene in visita presso la nuova, agiata famiglia di Martin, e i due fanno a gara a raccontare chi è più disgraziato. Il capitolo è significativamente chiuso dalla sconsolata frase “På himlen stod stjärnan Ingenting” (Martinson, 2001, 39-47, qui 47) – “Nel cielo si stagliava la stella Niente” – che ancora rimanda all’assenza di una dimensione provvidenziale nella vita del ragazzino (Harry, Wahlgren 2001, 383, 391-393).

8. Guerra

All’assenza di Dio si accompagna il senso di generale crisi e instabilità generato dalla guerra mondiale, un altro, più ampio “quadro collettivo” nei romanzi, che lega la Svezia all’Europa.

Come giustamente rileva Antonio Cavicchia Scalamonti, la riflessione di Halbwachs si inserisce nel solco dei grandi valorizzatori novecenteschi della memoria quali Freud, Bergson e Proust, in una fase storica in cui il progresso e l’accelerazione in avanti tendono per altro a produrre una perdita di memoria, quasi che fosse una zavorra dalla quale conviene liberarsi. La Prima guerra mondiale, osserva ancora Cavicchia Scalamonti, costituisce un vero e proprio spartiacque, che taglia fuori il passato e tende a rompere i legami della memoria collettiva (1997, i-vi). Non è perciò un caso che le autobiografie proletarie di Johnson e Martinson, nel loro fondamentale sforzo di riannodare i fili della memoria individuale e collettiva, diano un tale rilievo alla stessa Prima grande guerra quale fattore di crisi e dissoluzione, un evento che costituisce un “basso continuo” nelle due serie e offre una cassa di risonanza al malessere solo apparentemente “tutto personale” dei due bambini e ragazzi. Appare ancora una volta evidente che il malessere individuale – certamente derivante dai vissuti personali – è in consonanza con un grande quadro collettivo: con la percezione di un mondo che si sta disgregando e nel quale, comunque, i due giovani sono chiamati all’immane sforzo di costruire la propria identità e il proprio futuro, nonostante tutto⁴⁶.

⁴⁶ È eloquente il fatto che in *Romanen om Olof* Johnson anticipi la cronologia di un anno rispetto ai fatti autobiografici reali, visto che egli lasciò la casa degli zii solo nel 1915. Anticipare l’inizio del racconto al 1914 vuol dire, osserva Lindberger, mettere il percorso di Olof in più stretta relazione con il tempo storico (1986, 308). Anche Martinson, in una lettera all’editore Kaj Bonnier del 15.11.1934, mette in stretta relazione il nuovo romanzo *Nässlorna blomma* con il presente clima di crisi e dissoluzione, dopo una guerra mondiale e in attesa di una nuova, che lo scrittore già prevede (cit. in Söderblom 2000, 289; cfr. Espmark 2005, 77).

Romanen om Olof inizia nel 1914 e termina nel 1919, dunque il percorso di Olof coincide temporalmente con quello della guerra. Già dalla fine di *Nu var det 1914* e, in modo centrale, in *Här har du ditt liv!* matura chiara in lui la consapevolezza dello stretto legame tra il suo lavoro fisico nella neutrale Svezia dell'estremo Nord, apparentemente così remota dai campi di battaglia, e il fervore economico generato dalla guerra. La produzione svedese di ferro e legname è, da sempre, votata all'esportazione e il Paese sa fare ottimi affari con la guerra. Un evento critico, importante nella maturazione di Olof verso il socialismo internazionalista e pacifista e verso l'anarcosindacalismo, è l'osservazione del comportamento del padrone della segheria, Hallberg, apparentemente così "umano", che però non permette che le linee di produzione si fermino in occasione di gravi incidenti sul lavoro, sempre perché dall'altra parte c'è l'imperativo della produzione.

In *Romanen om Olof*, così come nei romanzi su Martin, le esperienze di lettura sono un veicolo fondamentale della formazione dei protagonisti, un tema che qui possiamo solo incidentalmente toccare in relazione alla frequente lettura di articoli e brandelli di giornale, che raccontano dell'insensata carneficina che sta avendo luogo qualche migliaio di chilometri più a sud. Attraverso i giornali Olof e Martin si orientano nel mondo⁴⁷. Per Martin tale esperienza comincia a palesarsi circa a metà di *Nässlorna blomma*, quando il bambino ha dieci anni, e continua per il resto del racconto, soffermandosi anche sulla Rivoluzione d'ottobre in Russia e sulla guerra civile tra Bianchi e Rossi in Finlandia (1917-1918). Il senso di devastazione che Martin già vive per motivi personali trova conferma in un mondo che si sta votando all'autodistruzione. E tuttavia, alla fine della Prima guerra mondiale Martin si conquista per mare la sua via d'uscita verso la vita.

9. Conclusione

Abbiamo visto come l'uso della terza persona nella scrittura autobiografica, non sporadico nel canone svedese e confermato dalla centralità delle opere di Eyvind Johnson e Harry Martinson, permetta di rappresentare una relazione tra io e mondo che include tanto l'introspezione psicologica quanto la corale e collettiva dimensione storico-sociale, e come questa modalità corrisponda anche agli scopi della narrativa degli autori proletari. La memoria stessa si muove in uno spazio che trascende l'individuo per inserirsi in quadri collettivi. Oltre a ciò, la terza persona esemplifica a livello grammaticale lo scarto tra soggetto narrante e soggetto narrato, evidenziando la sua pluralità e non-identità nel tempo all'inter-

⁴⁷ Sonja Erfurth si sofferma sulla lettura dei giornali di Martinson in relazione alla guerra e agli eventi del mondo (1989, 126-127, 138-139, 168, 200-202).

no di un progetto, quale quello autobiografico, che tuttavia tende sempre per sua natura a un possibile disegno unitario, alla comprensione del sé quale identità coerente, evolutosi in continuità con le proprie premesse.

Abbiamo inoltre osservato come tanto nei romanzi su Martin, più condensati e lirici, quanto in quelli su Olof, più articolati ed epici, i protagonisti siano ricettivi ascoltatori: cifra della loro soggezione ma anche apertura verso una tradizione orale che, assieme alle molte letture dei due giovani, definisce una fonte importante per la loro formazione. La polifonia corale è filtrata da un'unica coscienza attraverso la focalizzazione interna fissa, la quale permette ad autore e lettore di stipulare un patto che è ancora autobiografico, nel senso che il punto di vista potrà avere scarti tra prospettiva del personaggio e prospettiva del narratore, ma dovrà rimanere entro questo gioco a due che rimanda a un unico soggetto ontologico, in dialogo tra passato e presente e alla ricerca di una migliore comprensione di sé.

L'aspetto del *romanzo* autobiografico risulta infine importante per entrambi gli autori, visto che nessuno dei due può o vuole rinunciare alla finzione quale possibilità per giungere a una verità intima più autentica di quella semplicemente data dai "fatti" – una tendenza in linea con gli sviluppi del genere autobiografico nella letteratura occidentale del Novecento.

I romanzi autobiografici di Johnson e Martinson non vogliono però solo, a loro modo, "dire la verità" sul passato degli autori e sul mondo da cui provengono, ma fondano anche, a metà anni Trenta, un centrale "spazio autobiografico" (Lejeune 1986, 44-47, 189-227) nella loro opera, un modello di voce e un'attitudine dell'autore implicito che crea un presupposto e getta ponti verso gli altri testi.

Il caso di Johnson illustra la tesi di Wilhelm Dilthey sull'autobiografia come pratica importante per il formarsi del senso storico e, anche, per il mestiere stesso di storico. *L'Erlebnis*, il vissuto, secondo Dilthey, è il processo di significazione che avviene attraverso la selezione di alcuni ricordi indirizzata verso costellazioni di senso (Dilthey 1998). Questo processo, come sa bene anche Johnson, deve lavorare nella complicata, a volte casuale stratificazione tanto della vita individuale quanto della storia collettiva, dove la produzione di senso varia a seconda del punto di vista, della selezione delle fonti, degli accadimenti e delle voci, in un processo mai concluso, soggetto a continue modifiche e revisioni. L'immaginazione romanzesca è, per Johnson, fondamentale in questa ricerca della verità. E questo tipo di atteggiamento guida il suo successivo lavoro quale innovativo romanziere storico, dal 1946 alle ultime sue opere, nelle quali la riflessione sulla ciclicità della guerra e dei distruttivi meccanismi di potere occupa per altro un posto centrale⁴⁸.

⁴⁸ Sul concetto di ricerca della "verità" per Johnson cfr. le diverse prospettive di Pettersson (1986), più tradizionalmente umanista (per quanto difficile da raggiungere, esiste

Nel caso di Martinson, il complesso “natura svedese/antica comunità rurale” continuerà a costituire un nodo particolarmente complicato e contraddittorio anche nelle opere successive, dove la chiusura, la grettezza e la povertà di spirito del contado genereranno sempre meccanismi di fuga, ma dove anche, la nostalgia di quel mondo a contatto con gli elementi, la natura e il cosmo si farà sempre sentire, e ancora una volta per esprimere il disagio dell'autore nei confronti della moderna, industriale civiltà novecentesca che procede verso la distruzione ambientale e la guerra planetaria (cfr. Söderblom 2000, 296-297).

In una lucida riflessione – posta verso la fine del saggio autobiografico “Resa hösten 1921” (Viaggio nell'autunno 1921), scritto nel 1942, nel pieno della Seconda guerra mondiale – Johnson afferma che per ogni scrittore sarebbe necessaria una periodica scrittura autobiografica, non tanto per “confessarsi” quanto per usare se stesso, il materiale umano che meglio si conosce, al fine di indagare la relazione tra individuo, mondo e storia, e con l'obiettivo di perseguire i valori dell'umanesimo senza darli per acquisiti, ragionando su che cosa sia l'uomo e quali le concrete condizioni dell'umano (Johnson 1992, 66-69).

Quando, nel 1974, l'Accademia svedese premiò Harry Martinson ed Eyvind Johnson con il Nobel, la sua intenzione era di consacrare una parabola che partiva dalla miseria di inizio Novecento per arrivare al gradino più alto della dignità letteraria. Paradossalmente l'intento democratico ottenne l'effetto contrario: una giovane, agguerrita generazione di intellettuali radicali svedesi protestò in modo veemente nel vedere lo scandalo di un'Accademia che premiava se stessa, visto che i due anziani autori ne erano membri. Con dogmatica mistificazione si videro nei due anziani scrittori ed ex proletari dei “traditori di classe” che niente più avevano da dire al presente⁴⁹. La *querelle* sul conferimento del Nobel – comunque si

una verità oggettiva cui tendere), e di Johansson (2015a), più decostruzionista (la possibilità stessa di afferrare la verità è messa in discussione). Sul nesso tra “anabasi” (ascesa verso l'emancipazione e la scrittura) e “catabasi” (immersione nella storia passata) nell'opera di Johnson si rimanda allo studio di Birgit Munkhammar (2000), le cui tesi sono in parte già abbozzate in Munkhammar (1978). L'autrice osserva in Johnson anche il nesso di una pratica “archeologica” rivolta alla comprensione tanto di sé quanto della Storia (Munkhammar 2000, 156-168). Similmente, si veda Furuland, Munkhammar (1999, 114-120).

⁴⁹ Interessanti i diversi contributi su questo passaggio storico-letterario, che nel caso di Martinson ebbe esiti tragici, visto che gli attacchi acuirono la sua depressione e solitudine portandolo, nel 1978, al suicidio (cfr. Espmark 2005, 5-10). Particolarmente rilevante la voce della scrittrice Kerstin Ekman, sia nel suo discorso di insediamento all'Accademia svedese nel 1978, proprio al posto di Harry Martinson – un discorso che per dovere istituzionale è dedicato al predecessore, ma che si sviluppa in un intervento di raro acume critico (Ekman 2014) – sia nel romanzo di autofiction *Grand final i skogarbranschen* (Gran finale nel settore truffe) del 2011, in cui Ekman rievoca il clima “efter utdelandet av nobelpriset till två svenska författare som vänstern såg som

voglia vedere la cosa – inquina il giudizio critico su due autori dall’opera incredibilmente feconda, che si è lontani dall’aver esplorato fino in fondo. La loro originale pratica autobiografica, tra formazione individuale e memoria collettiva, è solo un piccolo segno di tale ricchezza.

Riferimenti bibliografici

- Ahlbom Lars (2010), "Debatt om Sven Delblanc och nobelpriset i litteratur 1974 i Dalademokraten" (Il dibattito su Sven Delblanc e il premio Nobel per la letteratura del 1974 su *Dalademokraten*), *Delblancsällskapet*, <http://www.delblancsallskapet.se/artikel.php?artikel_id=83> (06/2019).
- Ahnlund Knut (1973), "Barnet i spegeln. Harry Martinson – Martin Tomasson" (Il bambino allo specchio. Harry Martinson – Martin Tomasson), *Svensk litterartidskrift* XXXVI, 3, 20-27
- (1976), "Första kapitlet av 'Nässlor-na blomma'" (Il primo capitolo di *Nässlor-na blomma*), *Svensk litterartidskrift*, XXXIX, 3, 31-35.
- Aichinger Ingrid (1998 [1989; 1970]), "Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk", in Günter Niggel (Hrsg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 170-199.
- Anderson B.E. (2000), *Att rannsaka en barndom. Harry Martinsons Nässlor-na blomma: Tillkomst och tematik* (Interrogare un’infanzia. *Nässlor-na blomma* di Harry Martinson: genesi e temi), Göteborg, Göteborgs Universitet.
- Bachelard Gaston (1960), *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France. Ed. it. (1972), *La poetica della rêverie*, trad. di Giovanna Silvestri Stevan, Bari, Dedalo.
- Bachtin Michail (1975 [1934-1935]), "Slovo v romane", in Id., *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 72-273. Ed. it. (1979), "La parola nel romanzo", trad. di Clara Strada Janovič, in Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 67-230.
- Berman Marshall (1988 [1982]), *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, New York, Penguin Books. Ed. it. (2012), *Tutto ciò che è solido svanisce nell’aria: l’esperienza della modernità*, trad. di Valeria Lalli, Alberto Bertoni, Bologna, il Mulino.
- Cavicchia Scalamonti Antonio (1997), "Maurice Halbwachs e la sociologia della memoria", in Maurice Halbwachs, *I quadri sociali della memoria*, Napoli, Ipemedium, i-xxvii.

obetydliga klassförredare" (Ekman 2012, 257; trad. it.: dopo il conferimento del premio Nobel a due scrittori svedesi che la sinistra vedeva come insignificanti traditori di classe). Gli scrittori Sven Delblanc e Olof Lagercrantz furono i più veementi nei loro attacchi all’Accademia e, più o meno indirettamente, ai due anziani colleghi premiati. Sul giornale *Dalademokraten* il dibattito sull’argomento si è riaperto nel novembre e dicembre 2010, attraverso le voci di Björn Gustavsson e Lars Ahlbom (dibattito su Delblanc interamente riportato in Ahlbom 2010). Lars Liljenrud vi ritorna nel 2011 attraverso un blog, in cui illustra la posizione di Lagercrantz su Martinson.

- Ciaravolo Massimo (2015), "Introduzione / Introduction", in 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*, Firenze, Firenze UP, 10-65.
- (2017), "Harry Martinson's Prose Nomadism. A Comparative Reading of *Resor utan mål, Kap Farväl!*, and *Vägen till Klockrike*", in Anna Maria Segala, Paolo Marelli, Davide Finco (a cura di), *Le avanguardie dei Paesi nordici nel contesto europeo del primo Novecento. The Nordic Avant-gardes in the European Context of the Early 20th Century*, Bari, Edizioni di Pagina, 226-242.
- Dahlberg Leif (1996), "Om verkligheten i en roman. Eyvind Johnson och den självbiografiska romanen" ("Sulla realtà in un romanzo". Eyvind Johnson e il romanzo autobiografico), *Edda. Nordisk tidsskrift för litteraturforskning* LXXXIV, 3, 276-289.
- Dilthey Wilhelm (1998 [1906-1911]), "Das Erleben und die Selbstbiographie", in Günter Niggel (Hrsg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* (1989), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 21-32.
- Eakin P.J. (1985), *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton UP.
- Ekman Kerstin (2012 [2011]), *Grand final i skojarbranschen* (Gran finale nel settore truffe), Stockholm, Bonnier.
- (2014 [1978]), "Harry Martinson. Inträdestal" (Harry Martinson. Discorso d'insediamento), in Kerstin Ekman, *Harry Martinson i Svenska Akademien* (Harry Martinson nell'Accademia svedese) Jämshög, Harry Martinsonsällskapet, 73-89.
- Erfurth Sonja (1989 [1980]), *Harry Martinsons barndomsvärld* (Il mondo dell'infanzia di Harry Martinson), Södra Sandby, Vekerum.
- (1991 [1981]), *Harry Martinson och vägen ut* (Harry Martinson e la via d'uscita), Södra Sandby, Vekerum.
- Espmark Kjell (1999 [1989]), "Självuppgörelsens prosa" (La prosa della resa dei conti con se stesso), in Lars Lönnroth, Sven Delblanc (a cura di), *Den Svenska Litteraturen*, vol. III, Stockholm, Bonnier, 198-200.
- (2001), *Litteraturpriset. Hundra år med Nobels uppdrag* (Il premio per la letteratura. Cento anni con l'incarico di Nobel), Stockholm, Norstedt.
- (2005), *Harry Martinson: Mästaren* (Harry Martinson: Il maestro), Stockholm, Norstedt.
- Furuland Lars, Munkhammar Birgit (1999 [1989]), "Autodidakter och arbetardiktare" (Autodidatti e scrittori lavoratori), in Lars Lönnroth, Sven Delblanc (a cura di), *Den Svenska Litteraturen*, vol. III, Stockholm, Bonnier, 105-148.
- Furuland Lars, Svedjedal Johan (2006), *Svensk arbetarlitteratur* (La letteratura svedese dei lavoratori), Stockholm, Atlas.
- Genette Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil. Ed. it. (1976), *Figure III: discorso del racconto*, trad. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi.
- Gramsci Antonio (1949), *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino, Einaudi.
- Gusdorf Georges (1980 [1956]), "Conditions and Limits of Autobiography", in James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton UP, 28-48.
- Halbwachs Maurice (2002 [1925; 1952]), *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Les classiques des sciences sociales, Chicoutimi, Université du Québec, <http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/

- cadres_sociaux_memoire.pdf> (06/2019). Ed. it. (1997), *I quadri sociali della memoria*, trad. di Gianfranco Brevetto, Luciana Carnevale, Gianfranco Pecchinenda, Napoli, Ipermedium.
- Hallberg Peter (1975), "Om bildspråket i Harry Martinsons Nässlorna blomma" (Sulla lingua figurata di *Nässlorna blomma* di Harry Martinson), *Nordisk tidskrift*, 81-109.
- Harry Marianne, Wahlgren Barbro (2001), "Från uthusbarn till jungman" (Da bambino della capanna a mozzo), in Harry Martinson, *Vägen ut*, Stockholm, Bonnier, 371-402.
- Holm Ingvar (1974 [1960]), *Harry Martinson. Myter Målningar Motiv* (Harry Martinson. Miti Dipinti Motivi), Stockholm, Aldus.
- Holmberg Olle (1957), "Romanen om Olof", in Id., *Lovtäl över svenska romaner* (Elogi di romanzi svedesi), Stockholm, Bonnier, 141-149.
- Jaensson Knut (1946), "Återblick på Harry Martinson" (Sguardo retrospettivo su Harry Martinson), *Bonniers Litterära Magasin*, 112-126.
- Johansson Christer (2015a), "Introduktion" (Introduzione), in Christer Johansson, Anders Lindström (a cura di), *Omvägar till sanningen. Nya perspektiv på Eyvind Johnsons författarskap* (Vie indirette alla verità. Nuove prospettive sull'opera di Eyvind Johnson), Höör, Symposion, 7-16.
- Johansson Christer (2015b), "Jag kände en som lå och läste kvällar och nätter och ti slut ble han toki. Muntlig och skriftlig kultur som mångdimensionellt semiotiskt fält i *Romanen om Olof*" ("Conoscevo uno che leggeva di sera e di notte e alla fine diventò matto". Cultura orale e scritta come campo semiotico multidimensionale), in Christer Johansson, Anders Lindström (a cura di), *Omvägar till sanningen. Nya perspektiv på Eyvind Johnsons författarskap*, Höör, Symposion, 35-66.
- Johnson Eyvind (1992), *Personligt. Politiskt. Estetiskt* (Personale. Politico. Estetico), Stockholm, Bonnier.
- (2000 [1934-1937]), *Romanen om Olof* (Il romanzo di Olof), Stockholm, Bonnier.
- Lejeune Philippe (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil. Ed. it. (1986), *Il patto autobiografico*, trad. di Franca Santini, Bologna, Il Mulino.
- (1977), "Autobiography in the Third Person", *New Literary History* IX, 1, 27-50.
- (1980), "L'autobiographie à la troisième personne", in Id., *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Editions du Seuil, 32-59.
- Liljenrud Rune (2011), "Olof Lagercrantz och Harry Martinson" (Olof Lagercrantz e Harry Martinson), *Harry Martinson-sällskapet*, <<http://harrymartinsontiden.blogspot.it/2011/08/blog-post.html>> (06/2019).
- Lindberger Örjan (1986), *Norrbottningen som blev europé. Eyvind Johnsons liv och författarskap till och med Romanen om Olof* (L'uomo del Norrbotten che diventò un europeo. La vita e l'opera di Eyvind Johnson fino al Romanzo di Olof), Stockholm, Bonnier.
- Lindström Hans (1989), "Tillkomst och mottagande" (Genesi e ricezione), in August Strindberg, *Samlade Verk*, vol. XX, *Tjänstekvinnans son I-II* (Opere complete, vol. XX, Il figlio della serva I-II), Stockholm, Norstedt, 345-369.
- Mangold Renate (1987), *Ich und der Andere. Studien zu den autobiographischen Romanen Eyvind Johnsons und Harry Martinsons*, Tübingen, Universität Tübingen.
- Martinson Harry (1999 [1932, 1933]), *Resor utan mål. Kap Farväl!* (Viaggi senza meta. Cape Farewell!), Stockholm, Bonnier.
- (2000a [1935]), *Nässlorna blomma* (Le ortiche fioriscono), Stockholm, Bonnier.

- (2000b [1937, 1938, 1939, 1963]), *Naturessäer* (Saggi sulla natura), Stockholm, Bonnier.
- (2001 [1936]), *Vägen ut* (La via d'uscita), Stockholm, Bonnier.
- Melberg Arne (2008), *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen* (Auto-scritto. Sulla rappresentazione di sé nella letteratura), Stockholm, Atlantis.
- Munkhammar Birgit (1978), "Tiotusendens återtag. Om Eyvind Johnsons 'Romanen om Olof'" (La ritirata dei diecimila. Sul Romanzo di Olof di Eyvind Johnson), *Ord och Bild*, 39-52.
- (2000), *Hemligskrivaren. En essä om Eyvind Johnson* (Lo scrivano segreto. Un saggio su Eyvind Johnson), Stockholm, Bonnier.
- Olney James (1972), *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton UP.
- Pascal Roy (1960), *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge, Harvard UP.
- Pettersson Torsten (1986), *Att söka sanningen: En grundprincip i Eyvind Johnsons författarskap* (Cercare la verità: Un principio fondamentale nell'opera di Eyvind Johnson), Åbo, Åbo Akademi.
- Rosengren Karl Erik, Thavenius Jan, a cura di (1967), *20 romaner berömda av samtida. Recensioner av svensk litteratur i urval* (Venti romanzi elogiati dai contemporanei. Recensioni scelte di letteratura svedese), Lund, Corona.
- Söderblom Staffan (2002 [1994]), *Harry Martinson*, Stockholm, Natur och kultur.
- (2000), "Domedag över en barndom" (Il giorno del giudizio su un'infanzia), in Harry Martinson, *Nässlorna blomma*, Stockholm, Bonnier, 285-322.
- Stenström Thure (1978), *Romantikern Eyvind Johnson. Tre studier* (Eyvind Johnson il romantico. Tre studi), Lund, Ekstrand.
- Strindberg August (1956), *Brev, 5, 1885-juli 1886* (Lettere, 5, 1885-giugno 1886), a cura di Torsten Eklund, Stockholm, Bonnier.
- (1984), *Samlade Verk, 27, Fadren. Fröken Julie, Fordringsägare* (Opere complete, 27, Il padre. La contessina Julie. Creditori), a cura di Gunnar Ollén, Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- (1988), *La contessina Julie*, trad. di Gerardo Guerrieri, Torino, Einaudi.
- (1989), *Samlade Verk, 20, Tjänstekvinnans son I-II* (Opere complete, 20, Il figlio della serva I-II), a cura di Hans Lindström, Stockholm, Norstedt.
- (1996), *Samlade Verk, 21, Tjänstekvinnans son III-IV*, (Opere complete, 21, Il figlio della serva III-IV), a cura di Hans Lindström, Stockholm, Norstedt.
- Sturrock John (1993), *The Language of Autobiography. Studies in the First Person Singular*, Cambridge, Cambridge UP.

Fonti audiovisive

- Troell Jan (1966), *Här har du ditt liv* (Ecco la tua vita), AB Svensk Filmindustri
<<https://www.youtube.com/watch?v=wtLmHppXGHM>> (06/2019).

AUTOBIOGRAFIA E LE FIGLIE DELLA NAZIONE

Ayşe Saraçgil

Università degli Studi di Firenze (<ayse.saracgil@unifi.it>)

Abstract

The article sets out to illustrate the general contours of the process of genesis and development of the biographical and autobiographical genres in modern and contemporary Turkish literature. The analysis initially focuses on two foundational works with regard to the autobiographical literature of the early republican period: Mustafa Kemal (Atatürk)'s *Nutuk*, and the two volumes of Halide Edib [Adivar]'s autobiography, *Memoirs of Halide Edib* and *The Turkish Ordeal*. The article then proceeds to analyse the novel *Ölmeye yatmak* (Lying down to die) by Adalet Ağaoğlu, as a unique example of autobiographically constructed narration. The article will thus seek to foreground, from a historical and literary perspective, the foundational traits and main problematic aspects underlying the emergence of masculine and feminine practices of writing about the self in the Turkish context.

Keywords: autobiography, nation-bulding, patriarchy, self-writing, Turkish women writers

1. Introduzione

La particolare concezione dell'individuo nel contesto culturale islamico e una modernizzazione tardiva e guidata dall'alto rendono la pratica di scrittura di sé della letteratura turca difficilmente assimilabile alle autobiografie come intese nella tradizione occidentale (Enderwitz 2007).

Nel contesto ottomano la religione non si configurava come l'espressione delle convinzioni nutrite da un individuo o da un gruppo sugli interrogativi dell'esistenza, ma piuttosto come una definizione della cultura che vincolava il "giusto" comportamento e motivava la collocazione dell'individuo in tutti i settori della vita. I musulmani formano la *ümmet* (comunità dei fedeli), la cui fondamentale funzione è di rendere testimonianza a Dio mantenendo i suoi membri nella giusta fede, istruendoli nella volontà di Allah, persuadendoli al bene e dissuadendoli dal male con le parole e con i fatti. Nella *ümmet* non vi è spazio per la soggettività, gli individui si impegnano a seguirne le norme e si oppongono al-

le trasgressioni (Saraçgil 2001, 11). Perciò, come afferma Javelidze, non troviamo esempi di individui rappresentati nella loro unicità emotiva e psicologica nella letteratura medio orientale premoderna. In essa l'individuo è considerato in una dimensione astratta, generalizzato, sublimato al concetto di uomo cosmico. Ciò serve a svuotare il mondo terreno dalla sua autonomia e valutarlo solo in relazione all'Assoluto (Javelidze 1983, 270). Il sistema patriarcale e patrimoniale vigente nell'Impero ottomano, considerando gli individui anelli funzionali di una catena gerarchica sottomessa all'autorità dello Stato, rafforzava l'identità collettiva sollecitata dall'Islam. Tuttavia, come dimostrano le annotazioni personali e i frammenti di riflessione trovati nei quaderni, tra gli appunti, nelle miscellanee studiate da Jan Schmidt (2004), fino ad arrivare ai corposi diari emersi dagli archivi e dalle collezioni librerie private, esisteva nella tradizione letteraria ottomana una pratica di scrittura di sé (Terzioğlu 2007, 85). Nella quasi totalità di questi testi l'attenzione degli autori era volta agli eventi esterni (Dale 2004, 24-30). In questo senso e ispirandosi alle riflessioni di Marcel Mauss sull'emergenza della persona (1985, 1-25), Dale E. Eickelman afferma che la pratica letteraria islamica mette al centro non l'individuo come oggetto di osservazione e autoriflessione, bensì la persona, come espressione dell'insieme dei concetti culturali che attribuiscono significato sociale all'individuo (1991, 37). La scrittura di sé nella tradizione ottomana premoderna trasmette di fatto informazioni sulla vita e sul modo in cui essa era vissuta (Lewis 1991, 20-24), in una prosa che, nel riprodurre la casualità del quotidiano, fa confluire il personale e il sociale, costruisce narrazioni ibride e elusive, forza i limiti convenzionali della letteratura canonica ottomana, senza tuttavia costituire un genere distinto. Cemal Kafadar, uno dei più importanti storici ottomani del periodo premoderno, nel suo fondamentale saggio della fine degli anni 80 ha ribadito il nesso tra il fiorire, in particolare a partire dal XVII secolo, di questa sorta di scrittura e la diffusa percezione di quel tempo come foriero di cambiamenti tanto rapidi quanto pervasivi, osservati dagli ottomani come segni di "disordine e declino". Ciò avrebbe generato una nuova consapevolezza e un nuovo desiderio di sorveglianza, sollecitando le persone ad annotare fatti, eventi, considerazioni, descrizioni. Perciò questi testi sono preziose testimonianze al servizio dello storico della mentalità, della storia sociale e culturale (Kafadar 1989, 126 e 135-136).

In questo contributo vorrei analizzare, partendo dalla formazione del sé nella modernizzazione ottomana, tre esempi di scrittura di sé; i primi due appartengono al periodo che vede il crollo dell'Impero ottomano e la nascita della Repubblica: *Nutuk* (Il Discorso) di Mustafa Kemal [Atatürk] (1969; ed. orig. 1927), e l'autobiografia in due volumi, *Memoirs of Halide Edib* (1926) e *The Turkish Ordeal* (1928), di Halide Edib [Adivar]. Entrambi gli autori figurano tra i principali protagonisti della storia della suddetta transizione. Nella conclusione esaminerò, sulla scia di questi volumi, un

esempio di scrittura femminile: un romanzo di Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye yatmak* (1973; *Coricarsi e morire*, 2017), scritto in chiave autobiografica, seppure non ispirato esplicitamente all'esperienza personale dell'autrice.

2. *Il sé nella modernizzazione*

La convenzione storiografica fissa l'inizio del processo di modernizzazione ottomana al 1839, anno della proclamazione delle riforme (*Tanzimat*) istituzionali e legali, pensate per garantire la sopravvivenza dell'impero. L'introduzione tardiva, dall'alto e con scopi conservatori del moderno, ha condizionato lo sviluppo della soggettività e non ha costituito motivo di rottura nelle modalità di praticare la scrittura del sé. D'altra parte le modifiche introdotte dalle riforme istituzionali nelle relazioni tra il potere imperiale e la società hanno provocato innovazioni nel modo tradizionale di intendere la cultura e la comunicazione. I giovani amministratori ottomani, preparati per attuare le riforme apprendendo importanti nozioni politiche, ideali e scientifiche della modernità europea del tempo, sono stati sollecitati a riflettere sulle proprie risorse immaginarie e simboliche. Con la sentita necessità di una modernizzazione che non sovvertisse i valori e le norme della comunità musulmana, essi si sono candidati, malgrado la giovane età, a sorvegliare e a governare culturalmente il processo. Hanno sovvertito la tradizionale poetica ottomana e introdotto la prosa giornalistica, il romanzo e il teatro, utili a innestare nell'universo semantico ottomano aspetti dell'Illuminismo e della visione lineare del progresso, insieme alle idee romantiche del patriottismo e del sacrificio di sé. La moderna letteratura turca così emersa, contrappo- nendo alla percepita astrattezza e irrealità della poetica ottomana una tensione al realismo, è diventata una piattaforma ideale per la disquisizione delle inquietudini legate a una transizione tanto radicale.

L'introduzione della scrittura in prosa e dei moduli narrativi europei si rivelava problematica per una serie di aspetti. Prima di tutto trasformava la lingua in uno strumento di comunicazione e la affidava ad un autore-soggetto che doveva trasmettere messaggi provenienti da fonti non familiari a destinatari anonimi. Tali circostanze rendevano il mezzo espressivo arbitrario e inaffidabile, rendendo il controllo sulla scrittura e sul suo contenuto, implicitamente ed esplicitamente politico, una fondamentale esigenza (Ertürk 2011, 9). Ciò impediva un fluido passaggio dalle identità relazionali del vecchio ordine alla soggettivazione dell'io-scrittore. La soggettività dello scrittore, nell'ambito anche del controllo e della repressione esercitati dal potere sullo spazio pubblico, si formò intrecciandosi con il contenuto ideologico che esprimeva e identificò l'onniscienza autoriale con la missione di guidare la comunità sulla via della modernità. Le inquietudini legate alla transizione, che venivano testimoniate attraverso

la scrittura, erano vissute dall'autore in prima persona. L'orientamento conservatore di quest'ultimo impediva una valutazione critica dei pilastri della cultura comunitaria fondata sulla religione. La forte commistione tra il sé-autore e la creazione letteraria condizionava l'opera e rispecchiava da una parte le difficoltà di soggettivazione e di adattamento ai nuovi generi e dall'altra le caratteristiche delle nuove identità che promuoveva.

Tale genesi attribuì alla letteratura turca in prosa la caratteristica durevole di essere uno strumento didattico-politico anche se, a partire dalla prima generazione, gli scrittori-intellettuali ottomani e turchi si fecero portatori di una nuova concezione di cultura che sempre più allentava i suoi legami con la verità universale e ontologicamente superiore, la prosa turca, salvo alcuni momenti di sperimentazione, continuò a coltivare la sua dimensione didattica. L'autore conservò il proprio ruolo di leadership e di guida, un'autorità capace di delineare i limiti morali e culturali della modernizzazione, una sorta di figura paterna in aiuto di una società smarrita a causa degli effetti di un cambiamento costante (Parla 1990). L'autore onnisciente attraverso le lenti ideologiche costruì nuove narrazioni culturali, indagò i problemi identitari scaturiti dai cambiamenti, senza approfondire la dimensione individuale. Il letterato, spinto anche dalla missione di controllo morale, arrivò paradossalmente a esaltare i valori e le regole della vita comunitaria, a improntare la caratterizzazione dei personaggi al "tipo" sociale, in una funzione esemplificativa per la collettività, subordinando la dimensione privata a quella pubblica (Maraucchi 2017, 36).

La natura autoritaria del processo di cambiamento, la persistente repressione del dissenso, la pressione fino alla censura esercitata sui giornalisti, sugli scrittori e sugli intellettuali, resero essenziale marcare la propria posizione ideologico-culturale, caratterizzando la maggior parte delle autobiografie o delle memorie scritte nel periodo della transizione dall'impero alla repubblica. Il decennio dal 1909, l'anno dell'inizio dell'egemonia politica dei Giovani Turchi, al crollo dell'impero nel 1919 diede luogo alle più radicali trasformazioni sociali, culturali, politiche e militari della storia ottomana (Zürcher 2004, 183-186) permise un'attiva partecipazione alle donne dell'*élite* nello spazio politico e culturale, preparò le condizioni in cui ebbe vita la Repubblica. La svolta più importante fu la sconfitta subita nelle guerre balcaniche (1912-1913) e la perdita dei territori europei, da cui proveniva la maggioranza delle giovani leve delle *élite* musulmane dell'impero. L'atteggiamento delle potenze europee e le rivendicazioni nazionali delle comunità non musulmane comportarono l'abbandono definitivo dell'ideale di una nazione ottomana che unificasse cristiani, ebrei e musulmani. Un marcato autoritarismo il cui imperativo era quello di proteggere lo Stato e il territorio attribuì al turchismo, nucleo culturale del nazionalismo che veniva costruito sin dal 1909, caratteristiche difensive ed esclusive. La leadership, già compo-

sta in maggioranza di giovani ufficiali dell'esercito e di componenti civili che condividevano con i primi un'educazione scienziata e un forte spirito di corpo, accettò una ferrea disciplina militare come una necessità dei tempi, e adottò il turchismo come contenuto ideologico antimperialista e xenofobico della propria azione politica (Coşkuntuna 2014, 41-45). Le identità moderne dovettero così modellarsi assecondando l'imperativo storico di una nazione da costruire, in nome e per conto di un popolo che al momento esisteva solo come ideale e non rispondeva a un corpo reale.

Come sottolinea Duygu Coşkuntuna nel suo brillante saggio sulle autobiografie e memorie riferenti a quel tempo, gli autori-protagonisti si caratterizzavano nelle loro narrazioni per "becoming individualized while still remaining within a certain community" (ivi, 24). In altri termini, la formazione dell'identità avveniva separatamente dal processo di soggettivazione moderna: l'individuo non riceveva le chiavi per modificare il proprio destino mediante le capacità intellettive, ma continuava a dover celebrare i riti di una costruzione relazionale di identità. Dal momento che le élite giudicavano la popolazione sotto la propria guida essenzialmente incapace di nutrire e di esprimere un'idea degna e si attribuivano il compito di plasmarne il futuro, questa modalità di costruzione delle identità recava in sé i segni di un profondo autoritarismo. Infatti le biografie e le memorie studiate da Coşkuntuna non si interessano della formazione umana e psicologica dei loro autori, non sono strutturate come *bildungsroman*; gli autori, già in età adulta, scrivono per enfatizzare il ruolo da loro giocato negli eventi politici.

3. *Nutuk*

Della stessa tradizione autobiografico-memorialistica studiata da Coşkuntuna faceva parte il testo fondante dello stato-nazione, *Nutuk*, il lungo discorso di trentasei ore e trentuno minuti pronunciato da Atatürk durante il Secondo Congresso del Partito Repubblicano del Popolo (15-20 Ottobre 1927), fondato da egli stesso nel 1925 come partito unico. Qui vorrei brevemente riportare le conclusioni più importanti del fondamentale saggio di Hülya Adak in cui vengono analizzati il testo e le sue implicazioni sia per quanto riguarda il genere autobiografico, sia per quanto riguarda la formazione della memoria collettiva e della storia nazionale (Adak 2003, 514-518). Narrato in prima persona singolare, *Nutuk* inizia non dalla nascita di Mustafa Kemal, bensì dal 19 maggio 1919, giorno del suo arrivo a Samsun, sulla riva anatolica del Mar Nero, per organizzare la lotta di liberazione nazionale. La fondamentale identificazione così stabilita tra la rinascita dell'autore come il "padre dei turchi" e la rinascita di questi ultimi come nazione permette di annullare la relazione con la storia e separare la nazione dall'impero ottomano. Così l'autore e la sua

creazione diventano intercambiabili e inscindibili, mentre alla nazione viene negata un'esistenza autonoma. La discontinuità storica impostata da *Nutuk* sostituisce la configurazione multireligiosa dell'impero con un nazionalismo etnico, rafforzato con la presentazione della nazione come una famiglia di cui l'io narrante figura nel ruolo di padre. Come Adak sottolinea, la consacrazione nel 1934, attraverso l'attribuzione a Mustafa Kemal del cognome Atatürk, letteralmente "padre turco", crea i presupposti perché "the 'book', 'man', and 'nation' trinity came to bear on logocentric authority, which was secured on the grounds that they shared the same proper name, 'Father Turk'" (ivi, 517). L'indiscutibile autorità dell'autore afferma l'intangibilità del libro, mentre la storia si riduce a una prova di accuratezza del giudizio e delle decisioni del Grande Leader. Nel quadro della presentazione esclusiva dell'eroismo, lungimiranza, coerenza e assennatezza del glorioso comandante da cui scaturisce la conquista dell'indipendenza politica della nazione, *Nutuk* è concepito come un documento nello stesso tempo politico e storico. Negli anni 30 e in totale assenza di racconti alternativi fu trattato come il "testo sacro" che per decenni avrebbe monopolizzato la narrazione storica della lotta di liberazione e della fondazione della Repubblica, nonché guidato le politiche di assimilazione della popolazione sulla base del concetto di turchità (ivi, 517-522).

Mustafa Kemal e i kemalisti concepirono la Repubblica turca come un progetto che avrebbe dato vita ad una nazione nuova, intrinsecamente moderna, svincolata dal passato ottomano. Essa doveva essere un organismo compatto, senza conflitti di classe o di genere, riconoscente verso il suo leader, fedele al suo insegnamento. Tale impostazione consolidò ulteriormente sia la visione missionaria dell'intellettuale sia la prevalenza della dimensione collettiva. L'individuo era parte della collettività cui era legato con doveri e responsabilità; l'individualismo equivaleva all'egoismo ed era da respingere. Il compito del soggetto-autore era contribuire alla costruzione della grande narrativa culturale e storica della nazione.

Come è stato già sottolineato da Adak, *Nutuk* non era solo un documento storico, ma anche un indirizzo politico; glorificava il suo autore a spesa dei suoi ex compagni, protagonisti accanto a lui degli eventi storici dall'armistizio fino alla fondazione della Repubblica. Segnava in tal modo la chiusura della prima esperienza democratica della Turchia; legittimava e consolidava il regime monopartitico, normalizzava l'eliminazione, attraverso i tribunali speciali (*Istiklal Mahkemeleri*), delle voci critiche, permetteva di sminuire l'impegno degli ex compagni di lotta che disapprovavano il nuovo corso della "rivoluzione" (Gürel 2015, 363). Molti di loro ripararono all'estero dove, per correggere le affermazioni erranee contenute in *Nutuk* e per mettere in risalto il proprio contributo alla causa nazionale, scrissero le loro memorie o autobiografie, alcune delle quali furono pubblicate molti anni dopo, al ritorno in patria dei loro autori.

Halide Edib [Adivar] (1884-1964) scrisse la sua autobiografia in lingua inglese, durante il suo auto-esilio londinese negli anni 1926-1939. *Memoirs of Halide Edib* e *The Turkish Ordeal*, pubblicati rispettivamente nel 1926 e nel 1928, sono particolarmente importanti per il modo in cui rivelano un raro sguardo femminile sugli eventi e sui personaggi e permettono un confronto tra la costruzione del sé maschile e quella femminile. Entrambi i volumi furono pubblicati in turco, e in forma incompleta, solo negli anni '60 del Novecento con i titoli *Mor Salkımlı Ev* (2017 [1963]; La casa con il glicine) e *Türkün Ateşle İmtihanı* (2017 [1962]; L'ordalia turca).

4. Il sé femminile e la nazione

Halide Edib [Adivar], figlia di un alto funzionario della corte ottomana, ricevette una formazione particolare. Prima musulmana diplomatasi alla scuola femminile delle missionarie americane di Istanbul, ricevette nel contempo una solida istruzione nella cultura imperiale classica. Partecipe, come molte altre giovani donne del suo ambiente, al movimento transnazionale delle suffragiste, la sua vita di giornalista, romanziera e attivista politica fu consacrata all'impegno per l'emancipazione, attraverso l'acculturamento e l'ingresso nello spazio pubblico, delle donne musulmane. Considerava gli uomini del suo ambiente, molti dei quali esponenti del movimento dei Giovani Turchi, gli alleati indispensabili di questa battaglia.

I due volumi della sua autobiografia sono diversi non solo per il contenuto ma anche per la struttura, il tono narrativo, la posizione dell'io nei confronti degli eventi. *Memoirs* è strutturato come un *bildungsroman*, ambientato in un contesto di una vita domestica ricca di figure femminili in cui, malgrado il clima intellettuale e la visione moderna del padre, continuavano a dominare gli elementi della famiglia tradizionale, in particolare la poligamia e la segregazione femminile. La piccola Halide, insieme ad altri bambini del quartiere, molti dei quali appartenenti a comunità non musulmane, frequentò la scuola elementare greca. Lo sviluppo di sé avviene in costante riferimento al contesto nel quale ella viene in un certo senso modellata. Nella narrazione di questa prima fase usa la terza persona singolare, passa al racconto in prima persona solo quando comincia a sentirsi inserita nella comune realtà della vita. Scrive: "I am no longer so distinct from other people. I am a part of the huge congregation of human beings, and I am doing as they do. So I may as well transfer the story entirely to the first person" ([Adivar] Edib 1926, 32). Da questo momento, in *Memoirs*, vengono narrati gli eventi formativi in cui Halide, nel suo ambiente acculturato e raffinato, immerso nel contesto multietnico, plurireligioso e plurilinguistico della Istanbul europea, diventa una "persona". Sviluppata una forte repulsione verso la violenza maschile,

detesta la poligamia; è, invece, fortemente attratta dalle ricchezze e dalle risorse spirituali di un mondo femminile immerso nelle tradizioni. Malgrado ciò tale universo è, ai suoi occhi, da superare: non ne accetta il passivo fatalismo e la condizione di totale dipendenza dal benvolere degli uomini. I riferimenti maschili nel suo ambiente, uomini moderni e colti, sono, nello sviluppo del sé di Halide, figure positive, incoraggianti, che apprezzano la sua vivace intelligenza e l'aiutano, sostenendo lo sviluppo della sua autonomia intellettuale. Giovanissima, diventerà moglie di una di queste figure maschili, Salih Zeki Bey, affermato e raffinato intellettuale dell'epoca che aveva accettato di diventarne il precettore.

Salih Zeki Bey was an intellectual aristocrat. For him the only real world was that of the savants who opened the way for what was otherwise a savage existence ... He opened entirely a new life for me ... He was a great admirer of August Comte ... I had belonged to a world of mystical and spiritual absorption. This new phase ... acted as a counterpoise to my natural bent ... Though it gave my mind a new direction ... I became in a mental sense enslaved to another mind. (Ivi, 204)

Entrò nella vita matrimoniale con uno spirito ubbidiente più marcato di quello di una piccola schiava circassa comprata a poco prezzo al mercato (ivi, 206). Come i Giovani Ottomani avevano auspicato, si era sposata per libera scelta e con amore: "I had made a love marriage. I had two babies who made me realize the full ecstasy of motherhood ... I never had 'hat and ball' longings. What I had missed and what I wanted, I did not know" (ivi, 229). Come la giovane protagonista di *Middlemarch*, avrebbe aiutato il marito a realizzare il suo colossale progetto di un Dizionario dei Matematici: "I prepared for him from different English authorities the lives of great English mathematicians and philosophers" (ivi, 207). Nel contempo leggeva la letteratura francese, in particolare Daudet e Zola e, più tardi, in una nuova casa dove avrebbe avuto uno studio per sé, avrebbe cominciato a tradurre Shakespeare nel turco vernacolare, resistendo alle continue correzioni del marito volte a rendere le traduzioni in una lingua turca aulica, un misto di arabo e persiano (ivi, 221).

La rivoluzione del 1908, realizzata dall'ala positivista dei Giovani Turchi, riunitasi nel Comitato di Unione e Progresso (CUP), modificherà la vita di Halide Edib [Adivar] introducendovi una crescente dimensione pubblica. Fu invitata a scrivere della questione femminile sulle colonne di *Tanin*, giornale legato al Comitato che aveva raccolto intorno a sé i più importanti scrittori e intellettuali della Nuova Letteratura (Edebiyat-ı Cedide), impegnati, dall'inizio del secolo, a introdurre nelle lettere turche i generi e il gusto propri della letteratura francese. Nell'entusiasmo generale suscitato dalla Rivoluzione e dal senso di una rinascita collettiva Halide Edib [Adivar] era diventata una scrittrice:

To me at the time of which I speak, it was flattering to collaborate with the famous writers of the day; I was entirely unknown and was just beginning of my career as a writer ... I was not emancipated enough to go to the newspaper offices and I saw only a few men among the most intimate friends of Salih Zeki Bey and my father. (Ivi, 262-263)

Se la rivoluzione del 1908 aveva fatto di lei una scrittrice, in seguito al divorzio dal marito, reo di aver contratto un nuovo matrimonio contravvenendo ai suoi fermi principi contro la poligamia, l'atmosfera culturale e politica in cui veniva elaborato il turchismo, come reazione alle sconfitte ottomane nelle guerre balcaniche del 1911-12, avrebbe fatto di lei una figura pubblica. Nell'ambito delle associazioni Türk Yurdu (Patria turca, 1910) e Türk Ocakları (Focolai turchi, 1912), dove era considerata "Mother of the Turk" (Adak 2003, 510), Halide Edib [Adivar] divenne una "busy public speaker" ([Adivar] Edib 1926, 311) e una devota nazionalista. Da quel momento la sua battaglia femminista sarebbe diventata parte degli sforzi per creare una nuova Turchia, come scrisse in *Yeni Turan* (1912; Nuovo Turan), romanzo utopico in cui immaginava una nuova società turca egualitaria e democratica. In essa le donne sarebbero state attive, avrebbero studiato e lavorato, non più decoro delle loro case e sogni d'amore dei loro uomini, sarebbero state insegnanti e infermiere, non preziosi oggetti ornamentali ma laboriosi elementi della società ([Adivar] Edib 2017, 17-18 e 115). In *Memoirs* descrive il contenuto del libro:

It looks forward to a New Turkey where a chastised and matured Union and Progress has taken the reins of power, where women have the vote, and where women work with the qualities of head and heart ... The highest ideal is work and simplicity. There is not only a Turkey that is nationalized in its culture, but there is also a Turkey that is liberal and democratic in politics. ([Adivar] Edib 1926, 332)

Fiduciosa nelle intenzioni riformatrici del CUP e convinta del suo sostegno all'emancipazione delle donne musulmane, Edib [Adivar], con la sua innata repulsione per la violenza, criticava la svolta militarista, esclusiva e xenofoba impressa al nazionalismo dalla leadership unionista. *Memoirs* si conclude negli anni della Prima Guerra Mondiale con la dissociazione dell'autrice dal modo in cui tale svolta si era esplicitata nelle violenze contro i non musulmani, in particolare nelle atrocità commesse contro gli armeni. Ne avrebbe parlato l'anno successivo ai tragici eventi, nel 1916, di fronte a un vasto pubblico composto prevalentemente di unionisti: "I spoke with conviction against bloodshed, which I believed would hurt those who indulge in it more than it hurt their victims" (ivi, 387).

The Turkish Ordeal, il secondo volume delle memorie, dà l'impressione di essere stato scritto essenzialmente come una risposta a *Nutuk*. Da una

parte l'autrice narra il proprio coinvolgimento, senza riserve, nella lotta per la liberazione nazionale, correggendo così il Discorso, in cui Atatürk l'aveva descritta come una traditrice della nazione per il suo tentativo di chiedere la protezione americana e l'applicazione alla Turchia dei principi wilsoniani di autodeterminazione. Dall'altra parte compone una biografia critica del Leader, smontando l'immagine dell'eroe solitario che aveva salvato la Turchia, e racconta la parabola evolutiva che, nel corso della guerra, avrebbe fatto di lui un dittatore.

Il volume tratta gli anni 1918-1922, racconta gli eventi dall'occupazione di Istanbul all'abolizione del sultanato e l'insediamento del governo nazionale di Ankara, sottolineando la pluralità dei protagonisti coinvolti e l'indispensabile contributo di ciascuno. Nella capitale ottomana sotto occupazione straniera, Halide Edib [Adivar] prende gradualmente coscienza della necessità di una lotta per la difesa e l'emancipazione della popolazione musulmana. Rappresentante della comunità turco-musulmana, in una riunione del 1918 in cui si discuteva di questioni relative all'istruzione, racconta di sé:

Here she was, Turkey in black, her cheeks pale, her eyes sorrowful, her shoulders bent. Yet she was stronger than the victors ... She had the interior force of her martyred race and their sublime faith in their rights ... She would have stood and smiled, proud at being chosen to consecrate her devotion for what she loved with an indescribable passion. ([Adivar] Edib 1928, 24)

In tutti i passaggi di *The Turkish Ordeal* dedicati ai propri discorsi, al proprio impegno e alle proprie azioni per la causa nazionale, Halide Edib [Adivar] scrive di sé in terza persona, come per sottolineare che la forza con la quale agiva era dettata da una realtà diversa e più grande di lei. Nello stesso stile narra i suoi comizi per incitare le masse riunite nelle piazze della vecchia Istanbul. Nel 1919, all'indomani dell'invasione greca di Izmir, si trovava a Fatih, davanti a una folla di 200.000 persone:

The centre of the mass was formed by a compact group of soldiers and officers. In the front and around the soldiers. In the front and around the soldiers was a thick circular human wall composed of women dressed in black, mostly young ... the drapery of their black veils shading them from the shimmering sun ... The rest seemed all white turbans, red fezzes and a few hats. But the meeting of the revolution was to be in Sultan Ahmed, the Friday after. And whenever people speak in Turkey about the Meeting they mean the one at Sultan Ahmed on June 6, 1919. I believe that Halide of Sultan Ahmed is not the ordinary, everyday Halide. The humblest sometimes can be the incarnation of some great ideal ... That particular Halide was ... palpitating with the message of Turkish hearts ... And Halide was perhaps nothing more than a sensitive medium which was articulating the wordless message of the day ... When she repeated the sentence ... "The peoples are our friends, the governments our enemies" she was expressing the proper sentiment of a Muslim nation, highly conscious of its democratic principles

... the sacred oath, which they were to repeat three times, that they would be true to the principles of justice and humanity, and they would not bow down to brute force on any condition ... (Ivi, 27-32)

Nel 1920, di fronte all'inevitabilità della Guerra, avrebbe lasciato Istanbul insieme al nuovo marito Adnan [Adivar] e altri liberali per raggiungere Ankara, dove Mustafa Kemal e un gruppo di comandanti organizzavano la guerra di liberazione. Il lungo e pericoloso viaggio fu una costante lotta contro un corpo delicato e debole: "I had to forget that I had such a thing as a body; as long as I could drag it to our destination nothing else mattered... No, I would not be beaten by this wretched contraption of flesh and bones which is the human body" (ivi, 72, 83).

Avrebbe lavorato ad Ankara e al fronte come giornalista, interprete, infermiera. Sottolinea con forza come in questo lavoro avesse dimenticato se stessa, separandosi dalla propria individualità, per farsi un elemento del popolo, il vero protagonista della battaglia (Adak 2003, 519). Scrive: "I suddenly ceased to exist as an individual: I worked, wrote, and lived as a unit of that magnificent national madness" ([Adivar] Edib 1928, 23). Il suo impegno sul fronte di guerra degli anni 1921-1922 le valse il grado di caporale, il massimo raggiungibile dall'interno delle truppe: "Corporal Halide is almost a stranger to me now. I often turn her soul inside out and stare it hard ... Where did she find the strength to endure the sights of so much human suffering?" (ivi, 311).

L'io narrante di *The Turkish Ordeal* è una costante osservatrice, di sé, dei compagni di lotta, delle condizioni del territorio anatolico depauperato da ininterrotte guerre, della paziente sopportazione del popolo, della sua miseria, soprattutto, di Mustafa Kemal. Lo descrive con caratteristiche autoritarie, divisive, in preda a un "abnormal ambition" (ivi, 188), pronto a deridere chiunque pur di far emergere la propria personalità. Verso la fine del 1920, di fronte ai dissensi nell'Assemblea Nazionale, Mustafa Kemal confermò i timori dell'autrice, che sosteneva che l'ambizione del leader potesse essere deleteria per la nazione. Il leader aveva detto: "I don't want any consideration, criticism, or advice. I will have only my own way. All shall do as I command". Alla risposta di Halide Edib [Adivar]: "I will obey you and do as you wish as long as I believe that you are serving the cause", Mustafa Kemal replicò ignorando la forma condizionale: "You shall obey me and do as I wish" (*ibidem*). Quella sera stessa, sdraiata nel suo letto, colei che si era fatta il tramite per far conoscere all'estero la battaglia della nazione per la liberazione, decise di scrivere le sue memorie e di farlo in inglese.

Questa decisione sanciva la sua disubbidienza all'autorità patriarcale che Atatürk assumeva su di sé. Un'autorità delineata in *Nutuk*, criticando con tono derisorio le attività della Lega wilsoniana, fondata da eminenti intellettuali a Istanbul nei giorni dell'occupazione sotto la leadership di Halide Edib [Adivar]. Mustafa Kemal, forte della virilità affermata nella vittoriosa

campagna militare, usava la sua critica nei confronti dell'attività dell'unica realtà politica ad avere avuto una donna a guidarla, per provare la corruzione, la degenerazione e l'effeminatezza dell'intelligenza della vecchia capitale. Era stata tale intelligenza, nella narrazione di Mustafa Kemal, a permettere che Istanbul diventasse una vera e propria *Sodom ve Gomore* (Sodoma e Gomorra)¹, dove i musulmani erano comandati dai cristiani, le donne turche avevano flirtato con gli ufficiali stranieri e le autorità imperiali avevano regalato parti dell'Anatolia agli imperialisti (Gürel 2015, 364).

A differenza di *Nutuk* il testo di Halide Edib [Adivar] vuole essere una semplice testimonianza umana, non un testo di storia ([Adivar] Edib 1928, 199). Atatürk aveva definito la liberazione nazionale come l'obiettivo raggiunto da consegnare alla storia, affidandone il lascito come una sua personale eredità alle future generazioni: "Bu sonucu, Türk gençliği emanet ediyorum. Ey Türk gençliği! Birinci vazifen, Türk istiklâlini, Türk Cumhuriyeti'ni, ilelebet muhafaza ve müdafaa etmektir ... Muhtaç olduğun kudret, damarlarındaki asil kanda mevcuttur!" (Atatürk 1969, 897-898)². Nella sua versione della lotta per la liberazione, Halide Edib [Adivar] considera la conquista dell'indipendenza un primo passo verso un obiettivo ancora distante: "My nation has earned her independence by an ordeal which will stand out as one of the hardest and the noblest in the world's history. But she has another ordeal to pass through ... the Ordeal for Freedom" ([Adivar] Edib 1928, 407).

Il riferimento è al ruolo egemonico assunto da Mustafa Kemal nella costruzione della nazione e nella realizzazione delle riforme, che seppure in linea con i progetti degli unionisti, vennero attuate in un quadro di discontinuità. Il regime kemalista non ebbe alcuna attenzione nei confronti dei sentimenti popolari, spazzò via dallo spazio pubblico ogni riferimento all'Islam; mise al bando i santuari, i conventi e i copricapi islamici, disapprovò l'uso del velo femminile, sollecitò la fine della segregazione dei sessi, chiuse le scuole coraniche e unificò l'istruzione sotto l'esclusivo controllo dello Stato, adottò l'alfabeto latino, introdusse il Codice civile svizzero, abolendo così i matrimoni religiosi e la poligamia. Tali cambiamenti, che modificavano radicalmente la vita dei musulmani, furono attuati dall'alto, utilizzando l'autorità e la forza dello Stato, seguendo il volere del Leader, escludendo a priori conflitti di classe e di genere. Mustafa Kemal condannò come promozione di interessi di parte sia il tentativo delle donne attive nel periodo unionista di formare un partito

¹ Noto romanzo di Yakup Kadri Karaosmanoğlu del 1928.

² Trad. it. mia: Questo sacro tesoro io depongo nelle mani della gioventù turca. Gioventù turca! Il tuo dovere primario è di preservare e difendere per l'eternità l'Indipendenza Nazionale, la Repubblica turca... La forza di cui necessiti è nel sangue nobile che ti scorre nelle vene!

politico, che l'elezione di Halide Edib [Adivar] come loro rappresentante al Parlamento. L'iniziativa politica fu tenuta saldamente nelle mani degli uomini illuminati e laici che si riconoscevano acriticamente nel kemalismo (Libal 2008). L'emancipazione femminile e la visibilità sociale delle donne promosse attraverso le leggi durante il regime furono utilizzate come simboli che dimostravano la laicità e la modernità del nuovo stato nazione (Kandiyoti 1991; 1997).

5. *Adalet Ağaoğlu e Ölmeye yatmak*

Le donne nate nel contesto repubblicano crebbero con profonda gratitudine al kemalismo per aver loro concesso di accedere allo spazio pubblico, di studiare e di lavorare a capo scoperto e accanto agli uomini. Erano ignare delle lotte sostenute e della delusione subita dalla generazione di donne che aveva vissuto il passaggio dall'impero alla nazione. La voce femminile rimase in sordina fino all'ultimo quarto del '900. Negli anni 70 molte giovani donne dei contesti urbani, in gran parte degli ambienti universitari, cominciarono a impegnarsi in movimenti politici antimperialisti e di sinistra che rivendicavano un ordine nuovo e più equo che permettesse l'emancipazione delle masse povere. Furono queste le prime donne a spezzare l'idillio repubblicano di genere. L'emergente pluralità di una nazione più integrata e arricchita grazie al progresso economico aveva palesato le molte contraddizioni del kemalismo, tra cui l'approccio elitario e intransigente nei confronti dei contadini anatolici, le cui identità restavano legate alle tradizioni e alla religione, e l'orientamento paternalistico e fondamentalmente misogino verso le donne.

Negli anni '70 emersero molte scrittrici che cominciarono a narrare il mondo femminile, a indagare la natura della sua emancipazione. Erano socialmente e politicamente impegnate e credevano nel primato della collettività, asserito sia dal repubblicanesimo kemalista, sia dal movimento socialista. Non si definivano perciò "femministe", né accettavano di essere trattate come una distinta categoria perché donne. Tuttavia i loro scritti erano accomunati da alcune caratteristiche, come ad esempio una spiccata introspezione, le descrizioni minuziose della vita *interna* o *privata*, ricostruzioni attente delle relazioni tra i membri della famiglia. Le scrittrici inoltre prediligevano il *Bildungsroman* come struttura narrativa; mentre i romanzieri privilegiavano racconti in cui i protagonisti venivano presentati in un determinato momento della loro vita adulta, le storie create dalle scrittrici iniziavano dall'infanzia delle loro eroine. Il racconto di vita fatto dalle donne era sempre percepito in un processo di sviluppo, crescita, presa di coscienza. Spesso irto di difficoltà, tale processo era un modo per fare i conti con un passato, personale e di genere che, malgrado le possibilità promesse, isolava le donne nell'ambito del privato, le costringeva a lottare per ogni piccola conquista di libertà (Parla 2004, 181-182). Le protagoniste

di tali narrazioni riescono a conseguire buoni risultati malgrado le aspettative del contesto familiare e della collettività, e l'evoluzione e la presa di coscienza come donna passano da un riesame dei condizionamenti sociali. Non a caso, come sostiene Jale Parla, l'attenzione delle scrittrici è focalizzata sulla prima repubblica; ad essere sviscerato è il periodo tra gli anni 30 e 80 del Novecento. In tale contesto il *bildungsroman* risulta essere lo strumento più adatto a dimostrare il forte intreccio tra la storia soggettiva e quella collettiva o, come scrive Ağaoğlu in *Ölmeye yatmak*, a rilevare che “tarihi yeniden yapan el seni de yapıyor” (Ağaoğlu 2014, 103)³. Infatti, la consapevolezza che la protagonista raggiunge alla fine del romanzo è la comprensione completa di tale intreccio. In altre parole la scrittura in chiave autobiografica risulta essere un espediente per le donne per accedere e indagare la storia collettiva a cui è negata la loro partecipazione attiva.

Ölmeye yatmak, pubblicato nel 1973, costituisce il primo esempio di tale genere di narrazioni. La protagonista, Aysel, è una delle figlie del kemalismo: partendo da una piccola città provinciale e arretrata dell'Anatolia, grazie alle possibilità concesse dal Leader alle giovani donne, diventa un'affermata professoressa universitaria. È felicemente sposata con un accademico come lei, entrambi sono organici al movimento socialista che negli anni Sessanta cercava di collegare l'intelligenza e la giovane classe operaia. Donna e intellettuale, Aysel avverte, seppure inconsapevolmente, le difficoltà di affermare la propria soggettività nella vita piena e affannosa che conduce. Percepisce, benché confusamente, la presenza di un animo autoritario e maschilista nel movimento, che la inquieta, e finisce per fare l'amore con lo studente-operaio con cui aveva raggiunto un'intimità intellettuale ed esistenziale. Questa prima trasgressione al patto patriarcale porta Aysel a considerare, per la prima volta, la sua femminilità, il suo corpo, i desideri e i piaceri di quest'ultimo, fino a convincersi di essere rimasta incinta. Lo smarrimento è tale da spingerla a commettere il suicidio: si corica nuda nel letto anonimo di una stanza d'albergo, dove, nell'attesa della propria morte, si lascia andare al flusso dei ricordi e dei pensieri. Le rievocazioni che affollano la sua mente nell'arco di un'ora e ventotto minuti, collegano tra loro eventi, date, notizie di giornali, il destino sociale di coetanei con cui nel 1938 si era diplomata alla scuola elementare, gli anni della sua formazione, la costante lotta contro i voleri del padre e del fratello, infine l'impegno da intellettuale e militante, che si estendono dal 1938 al 1968, in un periodo lungo trenta anni. Se inizialmente tale flusso di ricordi e di pensieri riguarda lei, una donna di quaranta anni in profonda crisi rispetto la propria vita, la ricostruzione storica che ne risulta comprende le sorti dell'intera nazione modellata dal regime kemalista.

³“La mano che sta riscrivendo la storia sta forgiando anche te” (Ağaoğlu 2017, 274, trad. it. di Bertuccelli).

Il primo ricordo che irrompe nella mente di Aysel è la recita organizzata dal maestro Dündar per la fine della scuola elementare quando si erano diplomati nel 1938 tre ragazze e cinque ragazzi. Nella cittadina provinciale dove erano nati, la scuola era stata portata dal kemalismo nell'ambito del progetto di formazione di cittadini consapevoli. La recita, narrata con tono lieve e ironico, rappresenta molti elementi del regime: il carattere urbano ed elitario del suo progetto, la natura autoritaria e gerarchica del suo governo, il suo approccio alla cittadinanza limitata a doveri e responsabilità. Il messaggio ai giovani con cui Atatürk termina *Nutuk*, affidando la propria eredità alle nuove generazioni, è parte centrale della recita; i bambini "Bando eşliğinde, bir ayın söyler gibi söylüyorlardı" (ivi, 16)⁴. Il giuramento imposto alla gioventù da parte del Padre della Nazione diventa una sorta di *leit-motiv* nelle riflessioni di Aydın, di Aysel, di Ertürk e degli altri, non solo nelle scelte che compiono per il futuro, ma anche nelle battaglie che ciascuno di loro, e per genere, e per provenienza provinciale, e per povertà, deve sostenere per realizzarle. Aysel è l'unica bambina della classe che diventerà una degna "Atatürk kızı" (ivi, 178)⁵, riuscendo a sfuggire alle pressioni del padre Aysel affinché si sposi invece che studiare. A tutti i livelli dell'istruzione si trova a dover fare i conti con una narrazione contraddittoria di uguaglianza tra i generi: il nazionalismo kemalista prevede l'amicizia e la vicinanza tra maschi e femmine formulando un'improbabile fratellanza che deriva dall'appartenenza alla stessa "famiglia" della nazione. L'impossibilità di infrangere il tabù suggerito comporta l'attivazione di un costante monitoraggio volto in particolare al controllo del comportamento delle ragazze. Queste ultime sono sotto costante ricatto, da una parte, fare amicizia con i maschi è requisito per essere moderne come richiede il progetto kemalista, dall'altra, così facendo, rischiano di essere percepite come facili prede dei desideri maschili e quindi di venire marginalizzate dalla collettività. È emblematica la conversazione di Aysel con Aydın, durante un incontro casuale ad Ankara, dove entrambi studiano al liceo. Si fermano a parlare, lei in preda all'ansia di fuggire non appena può per evitare di essere vista da qualcuno mentre chiacchiera per strada con un ragazzo. L'amico, irritato dalla sua fretta, la sfida: "Biz Cumhuriyet çocukları medeni olmalıyız, değil mi ya? Annelerimiz, babalarımız gibi kaçgöç içinde mi yaşayacağız?' ... 'Haklısınız. Ben de sizin gibi düşünüyorum. Fakat öğretmenlerimiz çok serttirler. Böyle şeyleri hoş görmezler'" (ivi, 179)⁶. Aydın, assalito dal risen-

⁴ "banda lo scandivano in tono liturgico" (trad. it. ivi, 19).

⁵ "figlia di Atatürk" (trad. it. ivi, 218).

⁶ "Noi figli della Repubblica dobbiamo essere civili, giusto? Dobbiamo vivere segregati come i nostri genitori?' ... 'Ha perfettamente ragione. Anch'io la penso come lei. Però i nostri professori sono molto severi e non vedono di buon occhio situazioni come questa'" (trad. it. *ibidem*).

timento nei confronti di questi professori, replica: “Hem, ‘medeni olun’ derler, hem de nefes aldirmazlar. ‘Onları da bizim gibi düşünmeye ve hareket etmeye zorlamalıyız. Böyle masumane konuşmak bizim en tabii hakkımız!’” (*ibidem*)⁷. Aysel ribatte, continuando a dare del lei all’amico: “Sizin hiçbir şeyden haberiniz yok ama. Size söylemesi kolay geliyor. Okumak için neler çektim [...] Memur çocuğusunuz siz. Aileniz açık fikirli. Hem, siz erkeksiniz. Siz beni anlayamazsınız” (*ibidem*)⁸.

I maschi non capiscono, l’eredità di Atatürk è posta soprattutto nelle loro mani, essa per le femmine può essere un espediente per legittimare la ribellione contro l’autorità del proprio padre, una legittimazione che nello stesso tempo è un ricatto. Aysel si ricorda le parole del Leader: “‘Ey Türk Gençliği! Birinci vazifen ...’ İlk görev. Nedir bir ilk görev? Size verilen, sizin de gücünüzü ölçmeden yüklediğiniz bir sorumluluk” (ivi, 29)⁹. Ricevere la responsabilità storica di una realtà costruita senza il proprio contributo e da conservarla, escludendo ogni possibilità di modificarla, finisce con l’essere deresponsabilizzante. Fare parte di un ordine concepito come immutabile ed eterno non permette lo sviluppo della personalità, rende statici gli individui; essi si trovano a realizzare desideri o sogni che non sono a loro propri ma appartengono al progetto kemalista. Aysel cresce e matura, nutrendo la propria mente di nozioni e, nel contempo, limitando al minimo la visibilità della propria esistenza fisica, persino all’interno della propria famiglia, poiché teme l’altro sesso e il suo potere. Entra infine nello spazio pubblico abitato dagli uomini indossando un velo invisibile che opprime la sua femminilità (Erol 1995, 192). Sceglierà il suo sposo sulla base di un’intesa intellettuale, orgogliosa perché il marito apprezza la sua mente.

La mano che ha modellato i destini dei figli e delle figlie della Repubblica ha danneggiato entrambi, creando femminilità oppresse e mascolinità incerte, ha reso entrambi i sessi mentalmente e psicologicamente dipendenti da una verità posta come assoluta impedendo loro di affermarsi come individui di una società moderna. Un regime il cui obiettivo fondamentale era quello di creare una nazione laica e moderna scegliendo l’emancipazione femminile e nuovi rapporti di genere come principale manifestazione del livello di realizzazione di tale obiettivo, inciampava, paradossalmente, proprio su tali innovazioni. Pur di non liberare gli individui dai loro tradi-

⁷ “Prima dicono di essere moderni, poi però non ti lasciano respirare! ‘Siamo noi che dobbiamo costringerli a pensare e agire come noi. Parlare liberamente è uno dei nostri più sacrosanti diritti!’” (trad. it. *ibidem*).

⁸ “‘Lei non sa niente. Per lei è facile parlare ignorando cosa ho dovuto sopportare per continuare a studiare. La sua è una famiglia di funzionari, dalla mentalità aperta. In più lei è maschio, non mi può capire’” (trad. it. *ibidem*).

⁹ “‘Oh gioventù turca! Il tuo primo compito ...’ Qual era il primo compito? Una responsabilità che vi è stata delegata, un peso che vi siete messi sulle spalle senza neanche misurare la vostra forza” (trad. it. ivi, 34).

zionali legami con la collettività, pur di non accettare la conflittualità, indispensabile caratteristica della modernità tanto desiderata, il kemalismo aveva finito con il rafforzare l'ordine normativo della società tradizionale, dove non vi era posto per la soggettività.

Aysel giunge all'illuminazione nel letto in cui si era coricata per morire e capisce che ha bisogno innanzitutto di conoscere se stessa e, a tal fine, le sue esperienze, inclusa quella vissuta con lo studente-operaio, sono preziose. Dovrà assumersi la responsabilità solo delle proprie scelte e portare tale responsabilità fino in fondo, a qualunque costo. Si veste, mette in ordine le cose che, al suo arrivo nella stanza, aveva gettato qua e là disordinatamente, abbottona l'impermeabile, gira il cartello "non disturbare", apre la porta e scende i sedici piani per pagare il conto e uscire dalla porta girevole. In una nebbiosa mattina della capitale dice a se stessa: "Bir süre daha boğuşup çocuğumu büyütme istiyorum. Çocuk ister saat onarıcısı Rıza'nın oğlundan olsun, ister Ömer'den ... Yeterince saygıdeğer değilsem değilim" (ivi, 398)¹⁰.

Riferimenti bibliografici

- Adak Hülya (2003), "National Myths and Self-Narrations: Mustafa Kemal's *Nutuk* and Halide Edib's *Memoirs* and *The Turkish Ordeal*", *The South Atlantic Quarterly* CII, 2-3, 509-527.
- [Adivar] Edib Halide (1926), *Memoirs of Halide Edib*, New York-London, Century Company.
- (1928), *The Turkish Ordeal*, New York-London, Century Company.
- (2017 [1912]), *Yeni Turan* (Nuovo Turan), Istanbul, Can.
- (2017 [1963]), *Mor Salkımlı Ev* (La casa con il glicine), Istanbul, Can.
- (2017 [1962]), *Türkün Ateşle İmtihanı* (La prova del fuoco del turco), Istanbul, Can.
- Ağaoğlu Adalet (2014 [1973]) *Ölmeye yatmak*, Istanbul, Everest. Ed. it. (2017), *Corricarsi e morire*, trad. di Fulvio Bertuccelli, Roma, l'Asino d'Oro.
- Atatürk Kemal Mustafa (1969 [1927]), *Nutuk* (Il Discorso), vol. II, 1920-1927, Istanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- Coşkuntuna Duygu (2014), *Minds of Passage: An Interpretation of the Memoirs of Young Turks (1908-1923)*, Istanbul, Libra.
- Dale S.F. (2004), *The Garden of the Eight Paradises. Bâbur and the Culture of Empire in Central Asia, Afghanistan and India (1483-1530)*, Leiden-Boston, E. J. Brill.
- Eickelman D.E. (1991), "Traditional Islamic Learning and Ideas of the Person in the Twentieth Century", in Martin Kramer (ed.), *Middle Eastern Lives. The Practice of Biography and Self-narrative*, Syracuse-New York, Syracuse UP, 35-59.
- Eliot George (1985 [1871]), *Middlemarch*, Harmondsworth, Penguin.

¹⁰ "Voglio combattere ancora un altro po'. Che sia figlio di Ömer o del figlio di Rıza il riparatore di orologi, voglio crescere il mio bambino... E se questo significa che non sono rispettabile, ebbene non lo sono" (trad. it. ivi, 486).

- Enderwitz Susanne (2007), "Autobiography and 'Islam'", in Olcay Akyıldız, Halim Kara, Borge Sagaster (eds), *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives*, Würzburg, Ergon Verlag, 35-41.
- Erol Sibel (1995), "Sexual Discourse in Turkish Fiction: Return of the Repressed Female Identity", *Edebiyat* VI, 2, 187-202.
- Ertürk Nergis (2011), *Grammatology and Literary Modernity in Turkey*, Oxford, Oxford UP.
- Gürel Perin (2015), "Turkey and the United States after World War I: National Memory, Local Categories, and Provincializing the Transnational", *American Quarterly* LXVII, 2, 353-376.
- Javelidze Elizbar (1983), "On the Typology and Method of Research into Medieval Turkish Poetry", *Journal of Turkish Studies* VII, 263-272.
- Kafadar Cemal (1989), "Self and Others: The Diary of a Dervish in Seventeenth Century Istanbul and First Person Narratives in Ottoman Literature", *Studia Islamica* LXIX, 121-150.
- Kandiyoti Deniz (1991), "Islam and Patriarchy: A Comparative Perspective", in N.R. Keddie, Beth Baron (eds), *Women in Middle Eastern History. Shifting Boundaries in Sex and Gender*, New Haven, London, Yale University Press, 23-42.
- (1997), "Gendering the Modern", in Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (eds), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Washington, University of Washington Press, 113-132.
- Lewis Bernard (1991), "First Person Narratives in the Middle East", in Martin Kramer (ed.), *Middle Eastern Lives. The Practice of Biography and Self-narrative*, Syracuse-New York, Syracuse UP, 20-34.
- Libal Kathryn (2008), "Staging Turkish Women's Emancipation: Istanbul, 1935", *Journal of Middle East Women's Studies* IV, 1, 31-52.
- Maraucchi Tina (2017), *Il testo nella città. La città nel testo. Istanbul nella narrativa turca contemporanea*, Tesi di Dottorato, Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali, Università di Firenze.
- Mauss Marcel (1985), "A category of the Human Mind: the Notion of Person; the Notion of Self", in Michael Carrithers, Steven Collins, Steven Lukes (eds), *The Category of the Person. Anthropology, Philosophy, History*, Cambridge, Cambridge UP, 1-25.
- Parla Jale (2004), "Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüyâ, Kâbus, Oda, Yazı" (La mia storia è il mio incubo! Sogno, incubo, stanza e scrittura nei romanzi femminili), in Sibel Irzik, Jale Parla (a cura di), *Kadınlar Dile Düşünce* (Quando le donne ruzzolano nella lingua), Istanbul, İletişim, 179-201.
- (1990), *Babalar ve Oğullar. Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (Padri e Figli. Le basi epistemologiche del romanzo delle Tanzimat), Istanbul, İletişim.
- Saraçgil Ayşe (2001), *Il maschio camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero ottomano e nella Turchia moderna*, Milano, Bruno Mondadori.
- Schmidt Jan (2004), "First-Person Narratives in Ottoman Miscellaneous Manuscripts" in Ralph Elger, Yavuz Köse (eds), *Many Ways of Speaking About the Self. Middle Eastern Ego-Documents in Arabic, Persian and Turkish (14th - 20th Century)*, Wiesbaden, Harrasowitz Verlag, 159-170.
- Terzioğlu Derin (2007), "Autobiography in Fragments: Reading Ottoman Personal Miscellanies in the Early Modern Era", in Olcay Akyıldız, Halim Kara, Borge Sagaster (eds), *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives*, Würzburg, Ergon Verlag, 83-99.
- Zürcher E.J. (2004 [1993]), *Turkey. A Modern History*, London-New York, I.B. Tauris.

UNA VITA ESEMPLARE.
DIMENSIONE PUBBLICA E PRIVATA
NEGLI SCRITTI AUTOBIOGRAFICI DI HU LANBO

Valentina Pedone

Università degli Studi di Firenze (<valentina.pedone@unifi.it>)

Abstract

Hu Lanbo is a Sino-Italian writer who, over a period of more than twenty years, published the story of her life in four different versions, twice in Italian, and twice in Chinese. In this article I outline the different ways she frames her ethnicity in the various versions of her self narration and then focus on how she creates a kind of autofiction that transcends the personal to reach the status of an edifying tale, capable of comforting, educating and inspiring both Chinese and Italian readers. In doing so she overcomes the asymmetry usually implicit between the roles of the reader and the so-called migrant writer.

Keywords: autobiography, Chinese migration, Italian literature of migration, Sino-Italian literature

1. *Autobiografia, letteratura della migrazione e autori sinoitaliani*

L'autobiografia, nelle sue diverse declinazioni, è uno dei generi dominanti in quel corpus di scritti che in termini molto generali viene definito "letteratura migrante"¹. La maggioranza degli scritti dei cosiddetti scrittori migranti, ovvero quelli che hanno vissuto in prima persona l'esperienza della migrazione, è riconducibile a qualche tipo di auto narrazione, che prende la forma, a seconda dei casi, di *memoir*, *autofiction*, *récit de vie*, *autobiografia romanzata* e via dicendo.

La ragione più banale che motiva il proliferare di testi autobiografici in questo tipo di letteratura è che molti autori migranti sono scrittori dilettanti; molto spesso pubblicano un solo lavoro, esauendo il proprio bisogno di espressione letteraria con il semplice racconto dell'esperienza migratoria vissuta. Nel corpus delle scritture migranti, infatti, vengono

¹ Ricorro qui al termine più inclusivo tra quelli generalmente in uso.

spesso inclusi anche tanti racconti di vita raccolti da giornalisti e studiosi di migrazione, oppure incoraggiati da concorsi letterari specifici o case editrici specializzate, che puntano a far emergere una testimonianza collettiva di migrazione, in cui l'elemento documentario non è prescindibile. L'inesperienza di molti autori, dunque, giustifica in molti casi la scelta del racconto del contenuto a loro più familiare, ovvero quello della propria vita. Tuttavia ci sono anche altri importanti fattori che rinforzano la tendenza al tema autobiografico in questa tipologia di scritti. Una spinta forte verso il racconto del sé può venire dall'esterno, dall'editore ad esempio, dato che il racconto dell'esperienza migratoria può essere sfruttato con finalità commerciali, suscitando l'interesse del lettore nei suoi aspetti esotici o promettendo di soddisfare curiosità di tipo voyeristico. Il migrante (anche quando scrittore), infatti, viene definito, rappresentato e percepito nel dibattito mediatico dominante come Altro, come subalterno, vicino ma inconoscibile². Il racconto dettagliato della vita ed esperienza del migrante permette dunque al lettore di avvicinarsi e di conoscerne il privato, senza doversi però mettere in gioco in prima persona. L'etichetta di scrittore migrante quindi è al contempo trappola e opportunità (Mengozzi 2013): opportunità di essere ascoltati in virtù di un privilegio inverso (case editrici specializzate, raccolte tematiche, concorsi letterari specifici indirizzati proprio agli scrittori "ai margini"), trappola perché tale etichetta suscita specifiche aspettative nei lettori e negli operatori editoriali, da cui scrittori e scrittrici migranti possono faticare ad emanciparsi³.

Forse però la spinta più forte a definire la propria realtà nei propri termini, l'urgenza di raccontare il proprio vissuto prima di raccontare altro, viene per gli scrittori migranti dal fatto che la letteratura della migrazione è anche intrinsecamente letteratura politica. Questo, in prima analisi, perché restituisce voce a chi si trova ai margini e solitamente voce non ha, e in secondo luogo perché autori e storie raccontate nelle scritture migranti molto spesso si pongono in aperta antitesi con la rappresentazione egemone che vuole i migranti stessi come un'entità omogenea, inassimilabile e pericolosa. Ecco allora che il racconto autobiografico nella letteratura migrante diventa anche reazione e atto politico, come ben espresso da Graziella Parati:

Individual writers respond with autobiographical acts that talk back to ... racist discourses and contain the narrative of one identity, one experience,

² Si veda, tra gli altri, Bond, Bonsaver, Faloppa (2015).

³ Un esempio di un noto autore cinese all'estero che è riuscito ad emanciparsi dai limiti tematici entro cui generalmente si muovono gli autori migranti è Dai Sijie (戴思杰), che, pur avendo cominciato a scrivere solo dopo essersi trasferito in Europa, e nella lingua del paese d'arrivo, ha pubblicato in Francia tre romanzi di argomento molto vario.

different from all the other experiences of the group. 'I am an other like many other immigrants, but I am also an other like no other' is the statement at the center of each migrant's text. (Parati 2006, 66)

Un altro piano cruciale da prendere in considerazione nelle autobiografie dei migranti è quello della rappresentazione della etnicità attribuita dal lettore all'autore e quindi anche della rappresentatività del suo vissuto individuale in relazione al gruppo etnico o minoranza di riferimento. Per gli scrittori migranti, il racconto autobiografico ha inevitabilmente un carattere collettivo, perché nella propria autonarrazione, chi scrive si trova (spesso anche involontariamente) a raccontare non solo se stesso, ma "la sua gente". L'etichetta migrante, applicata a questi scritti, infatti, ne definisce al contempo l'alterità dalla letteratura *mainstream* e la rappresentatività di un tipo specifico di vissuto. Come l'autore si ponga rispetto al lettore rispetto a questa ingombrante questione dell'etnicità è un ulteriore piano che si aggiunge al patto autobiografico di Lejeune (1975). Il lettore infatti non solo dovrà credere all'identità tra autore, narratore e personaggio, ma prenderà anche per autentico e rappresentativo qualsiasi elemento culturale alloctono presente in tali scritti.

Per quanto riguarda l'Italia, la definizione che recentemente si è affermata per indicare il corpus di scritti di migranti che vivono in Italia è "letteratura italiana della migrazione". Questa definizione, pur esplicitandone la specificità (della migrazione), al contempo ne sottolinea l'inclusione nel canone letterario italiano (letteratura italiana), contribuendo così a rinegoziare in maniera più bilanciata il rapporto tra letteratura *mainstream* e minoritaria. Come per gli scritti migranti a livello globale, l'elemento autobiografico è molto presente anche nella letteratura italiana della migrazione, al punto da parlare di una situazione di "ipertrofismo autobiografico" (Mengozzi 2013, 129).

Rispetto alla minoranza cinese in particolare, preferisco utilizzare la definizione di letteratura sinoitaliana, non in contrapposizione ad altre definizioni (letteratura italiana della migrazione o semplicemente letteratura italiana), ma perché trovo che operativamente questa definizione possa mettere in luce aspetti che altrimenti passerebbero inosservati. Con letteratura sinoitaliana (Pedone 2014, 2016), infatti, indico, con una definizione che vuole essere strettamente operativa, il corpus di scritti di autori di origine cinese che vivono in Italia, includendo sia la prima che la seconda generazione di scrittori e sia gli scritti in italiano che in cinese. Alcuni elementi caratterizzano oggi la letteratura sinoitaliana: l'elemento autobiografico è spesso presente, ma certamente non onnipresente, mentre l'elemento comune più evidente è rappresentato dal fatto che quasi tutti gli scritti di questi autori siano incentrati su una presunta distanza culturale tra italiani e cinesi. Questo è a mio avviso il risultato di un sovrapporsi di modalità essenzialiste di interpretazione della cultura

cinese: uno è quello tipico del discorso culturale dominante italiano, che tende all'orientalismo (Said 1978, 1993), quindi alla definizione di cultura cinese come completamente aliena e incommensurabile alla cultura italiana; mentre l'altro è quello tipico dei metodi di interpretazione e rappresentazione etnica dominanti in Cina⁴, che analogamente insistono molto sull'esistenza della cinesità, un misterioso *quid* che distinguerebbe i cinesi dagli altri popoli a prescindere dal contesto in cui vivono (si vedrà come Hu Lanbo stessa parli di "spirito cinese", *Zhongguojingshen* [中国精神]). Lo sviluppo di un dibattito italiano nell'ambito degli studi post coloniali sta contribuendo a meglio identificare come gli italiani costruiscano la propria identità etnica e quella delle minoranze che vivono in Italia⁵. Di certo la visione che gli italiani hanno della Cina e dei migranti cinesi ha un'influenza enorme su come poi i cinesi in Italia percepiscano se stessi.

Un altro elemento caratterizzante di questo filone è l'utilizzo particolare della lingua; molti scrittori cinesi scrivono e pubblicano in cinese (sulla stampa etnica in Italia e in Cina), pur vivendo stabilmente in Italia. Questo è riconducibile a diverse specificità della migrazione cinese in Italia. Una è quella dell'isolamento linguistico dei migranti cinesi, che li definisce rispetto ad altre minoranze in Italia (Chini 2004)⁶. Un'altra è quella, su cui si tornerà, dell'interesse da parte del governo cinese e di gran parte dell'establishment culturale cinese a promuovere gli scrittori di origine cinese all'estero come se fossero parte integrante della letteratura nazionale cinese. L'opportunità di pubblicare per case editrici cinesi specializzate come la Overseas Chinese Press o per le numerosissime testate etniche cinesi in Italia ed Europa è certamente un'altra specificità degli scrittori della migrazione cinese, non condivisa generalmente da altri scrittori migranti.

2. *Hu Lanbo, "una cinese fuori dal comune"*

Nel presente articolo analizzo tre⁷ dei quattro volumi autobiografici scritti dalla autrice sinoitaliana Hu Lanbo, 胡兰波 (1959), la quale riscrive e pubblica la sua storia quattro volte, in quattro diversi momenti della sua vita, pubblicandola due volte in Cina e due in Italia.

⁴ Per una dettagliata e argomentata critica al concetto di cinesità come costruito politico si veda Ang (2001).

⁵ Si veda, ad esempio, Lombardi-Diop, Romeo (2014).

⁶ Naturalmente è diverso il discorso per quei figli di migranti cinesi che sono stati interamente scolarizzati in Italia. Per questi la lingua di espressione dominante è l'italiano e ad oggi non ci sono casi di pubblicazione in lingua cinese a loro attribuibili.

⁷ Purtroppo ad oggi non è stato possibile rintracciare copia della prima versione del romanzo.

Nata da una colta famiglia nel profondo nord cinese, nella provincia mancese dello Heilongjiang, Hu Lanbo, ancora adolescente, si sposta a studiare a Pechino dove si laurea nel 1983 in francese alla Peking University, la più prestigiosa università cinese per quanto riguarda gli studi umanistici. Grazie ad una borsa di studio si sposta a vivere a Parigi, città dei suoi sogni, dove presso la Sorbonne consegue prima un Master in lingua e letteratura cinese e poi, nel 1989, il Diplôme d'Études Approfondies in letteratura francese.

A quanto racconta nei suoi romanzi, è durante il soggiorno francese che Hu Lanbo sposta inaspettatamente il suo interesse dall'Europa alla Cina, trovando una sua nuova dimensione nella scena culturale sinofrancese. I due percorsi di studio che affronta a Parigi le permettono infatti di cominciare una riflessione sul rapporto tra la sua cultura di origine e quella del paese che la accoglie. Il suo desiderio di farsi interprete e portavoce di una cinesità aperta, moderna, cosmopolita e globale, la porta a recitare nella compagnia teatrale parigina diretta dalla regista di origine cinese Gilberte Tsai, con cui mette in scena *Voyage en Chine intérieure*, una *pièce* che vede protagonisti unicamente attori e musicisti di origine cinese e che verrà presentata al Festival del teatro di Avignone nel 1986, per poi proseguire la *tournee* in varie città della Francia. Nello stesso periodo, entra anche nella compagnia di balletto tradizionale cinese parigina Fleuve Jaune, nome che richiama il Fiume Giallo, simbolo della civiltà cinese. Nel 1989 viene contattata dalla RAI radiotelevisione italiana per accompagnare una troupe televisiva incaricata di seguire il viaggio di un'automobile d'epoca, una FIAT Itala dei primi del Novecento, da Pechino a Parigi. Sul set conosce quello che diventerà suo marito, un uomo italiano con cui nel 1989 si sposterà a Roma e successivamente avrà due figli. Stando al suo racconto, Roma non offre a Hu Lanbo le stesse opportunità di espressione culturale che le aveva offerto Parigi. La società italiana di fine anni Ottanta è ancora un contesto poco aperto a espressioni culturali esogene o meticce, mentre non ci sono ancora i numeri e le condizioni perché si sviluppino proposte culturali interne alla minoranza cinese in Italia come invece già succedeva a Parigi. Come conseguenza, Hu Lanbo trova un diverso percorso di auto realizzazione cominciando ad occuparsi di impresa.

Nel 1993 fonda una società che si occupa di esportazioni verso la Cina di macchinari e accessori industriali, inaugurando una fase completamente nuova della sua vita. Nello stesso anno pubblica in Cina il suo primo romanzo, *Una ragazza cinese sulla nuova Via della Seta*⁸ (*Xinsilushang de Zhongguoguniang*, 新丝绸之路上的中国姑娘; Hu Lanbo 1993). Il romanzo è il suo primo racconto autobiografico ed è incentrato principalmente sul

⁸ D'ora in avanti *Una ragazza*.

viaggio tra Parigi e Pechino a bordo dell'automobile d'epoca. Nei successivi anni Hu Lanbo intraprende anche l'attività di giornalista e nel 2000 arriva a collaborare con una importante testata etnica in lingua cinese, *La Nuova Cina* (*Xinhua Shibao*, 新华时报) e al contempo diventa corrispondente per il *China Fashion Weekly* di Pechino. Questa nuova occupazione segna l'inizio del suo attivismo mediatico, finalizzato principalmente a mettere in discussione il pregiudizio etnico nei confronti dei migranti cinesi in Italia: "Il lavoro di giornalista mi ha portato a stretto contatto con migranti, immigrati clandestini, carcerati, operai, artisti, politici e colleghi dei media: che galleria di facce e di storie! Quelle interviste mi hanno fatto capire la grande responsabilità che grava sulle mie spalle, che cresce ogni volta tra storie di grande umanità e cieca brutalità" (Hu Lanbo 2009, 199). Negli anni successivi Hu Lanbo parteciperà a innumerevoli programmi radio e televisivi, dibattiti pubblici e interviste, perorando la causa dell'antirazzismo e prestandosi a ricoprire l'incarico di rappresentare pubblicamente la popolazione cinese in Italia e l'imprenditoria femminile migrata, in particolare. Una volta divenuta direttrice di *La Nuova Cina*, inaugura infatti una rubrica su questo giornale proprio incentrata sui bisogni dei migranti cinesi in Italia. Nel 2002 abbandona l'incarico di direttrice della testata in lingua cinese e fonda una rivista bilingue gestita interamente da lei, che, per la gran parte, tratta proprio questioni relative ai cinesi in Italia, *Cina in Italia* (*Shijie Zhongguo*, 世界中国). La rivista cresce negli anni fino a raggiungere le edicole e a dar vita ad un servizio di traduzioni specializzate e a una casa editrice.

Nel 2008 a Hu Lanbo viene diagnosticato un tumore al seno, questo evento la allontana temporaneamente dalla sua attività di imprenditrice e di giornalista, mentre la riavvicina alla scrittura. I primi racconti che pubblica in italiano sono di argomento autobiografico, *Notte nera e Tramonto* (Hu Lanbo 2008a e 2008b), e poi confluiranno nel suo successivo romanzo. Nel 2009, infatti, dopo aver cercato a lungo un editore senza successo, Hu Lanbo pubblica a proprie spese una riscrittura in lingua italiana del suo primo romanzo, intitolandolo *La strada per Roma*⁹ (Hu Lanbo 2009). Nell'arco di tre anni, l'autrice combatte e vince la malattia e torna al lavoro riprendendo la direzione di *Cina in Italia*, su cui pubblica a puntate *La strada*, in edizione bilingue. Nel 2011 partecipa ad un concorso letterario, in seguito al quale viene pubblicato un altro suo racconto, *Capodanno cinese* (Hu Lanbo 2011). Viene dunque contattata da una casa editrice che le offre di ripubblicare il romanzo in una edizione rielaborata e limata. Esce così per l'editore Barbera il romanzo *Petali di orchidea*¹⁰ (Hu Lanbo 2012), seguito nel 2015 da un'ulteriore riscrittura

⁹ D'ora in avanti *La strada*.

¹⁰ D'ora in avanti *Petali*.

della propria vita, che l'autrice torna a pubblicare in Cina, in cinese, con il titolo *Shuozoujiuzouba! Cong Beijing dao Luoma* (说走就走吧! 从北京到罗马, *Prendo e parto! Da Pechino a Roma*¹¹; Hu Lanbo 2015). Nel 2016 presenta alcune sue poesie scritte in italiano al festival di poesia di Perugia "Umbria Poesia"¹² e nello stesso anno un suo intervento intitolato *Amare Roma* viene incluso in una raccolta di scritti di cento intellettuali romani contemporanei, *Rome: nome plurale di città* (Hu Lanbo 2016). Nel 2017 esce il suo primo romanzo non autobiografico, *Il sole delle otto del mattino* (Hu Lanbo 2017), che tratta della vita di una ragazza durante la Rivoluzione culturale cinese (1966-1976). Il romanzo è la prima opera pubblicata dalla casa editrice Cina in Italia, fondata da Hu Lanbo stessa per dare spazio agli scrittori di origine cinese in Italia. Nel 2019, per la stessa casa editrice esce *La primavera di Pechino* (Hu Lanbo 2019), una nuova raccolta di racconti autobiografici e poesie dell'autrice, in lingua cinese e italiana¹³.

3. *Lingue ed etnicità a confronto*

Per molti cinesi il legame tra lingua e appartenenza etnica è molto forte, cosa che certamente è dovuta a motivazioni storiche (per nominare almeno due importanti fattori, il sistema di scrittura cinese è in effetti il più antico al mondo che sia ancora in uso, seppur con sostanziali modifiche, e, non riflettendo in alcun modo le pur notevoli differenze dialettali che si sviluppavano regionalmente, ha potuto costituire per secoli un collante culturale per tutte le aree interessate dalla civiltà cinese), ma che è anche stata alimentata attivamente da un condizionamento strategico della classe politica sul popolo cinese, sia in passato che oggi¹⁴. Anche in contesto migratorio, la capacità o meno di parlare cinese viene indicata dagli stessi migranti cinesi e loro discendenti come un discrimine con cui viene misurata l'autenticità della loro origine etnica¹⁵.

Non stupisce quindi che la produzione letteraria dei cinesi all'estero, laddove sia espressa in lingua cinese, venga ricondotta in Cina al patrimonio letterario nazionale cinese e goda di una certa importanza, essendo sostenu-

¹¹ D'ora in avanti *Prendo e parto!*.

¹² <<http://umbriapoesia.it/index.php/2016/11/13/con-lo-sguardo-alla-poesia-lo-stesso-che-brilla-negli-occhi-delle-donne-cinesi/>> (06/2019).

¹³ Le informazioni biografiche sull'autrice qui riportate sono raccontate approfonditamente nelle opere autobiografiche di Hu Lanbo e la loro veridicità è stata confermata durante scambi personali tra l'autrice e la sottoscritta.

¹⁴ Sulla questione si veda, per cominciare, De Francis (1950).

¹⁵ Si veda ad esempio Angeli (2008) per quanto riguarda il mantenimento della lingua madre tra le famiglie cinesi di Roma.

ta da case editrici specializzate, riviste letterarie, blog e altro. D'altro canto, invece, il dibattito critico degli ultimi cinquanta anni in contesto anglosassone, anche in virtù dello sviluppo di determinati ambiti di studio quali gli studi culturali, gli studi post coloniali, gli studi sulle minoranze, gli studi etnici e via dicendo, ha provato a mettere in discussione il legame tra lingua e identità etnica, inserendo altri elementi di riflessione. Negli USA, ad esempio, la letteratura in lingua cinese dei migranti cinesi ha cominciato ad essere inclusa (seppure solo in tempi recenti e non sempre) nel filone della *Asian American Literature* (Yin 2000). Più recentemente (metà degli anni Duemila), un altro filone di studi, quello dei *Sinophone Studies* (Shih 2004), si è interessato alla produzione letteraria di autori di origine cinese all'estero in relazione alla lingua in cui viene espressa. Questa corrente di studi, ispirandosi a quella degli studi francofoni, si occupa della letteratura scritta in lingua cinese al di fuori della Cina continentale. Anche in questo ambito la lingua che veicola l'opera letteraria è al centro di una profonda riflessione; a differenza dell'interpretazione più diffusa nella Cina continentale, secondo questa prospettiva le opere scritte in lingua cinese in contesto di migrazione sono da considerarsi semplicemente espressioni in lingua minoritaria della letteratura del paese in cui vivono gli autori e non sono da considerarsi intrinsecamente correlate alla sfera culturale cinese in alcun modo (Shih 2010).

Nel caso specifico di Hu Lanbo, la scelta della lingua è saldamente condizionata dal pubblico a cui l'autrice intende rivolgersi di volta in volta. Il primo nucleo della sua autobiografia appare in cinese, in Cina, ed ha la forma di un vero e proprio diario di viaggio. *Una ragazza* infatti esce nel 1993 per la casa editrice Tourism Education Press, che si occupa di cultura del turismo in Cina. Il diario risente dell'influenza delle letture francesi di Hu Lanbo, che in una recente intervista¹⁶ ha ricordato Jean Giono come una delle sue ispirazioni letterarie, probabilmente da cercare nel resoconto di un altro viaggio in automobile, il *Voyage en Italie* (Giono 1953). Giono, che era di origini italiane e quindi a sua volta un autore di origine straniera, sembra colpire l'attenzione di Hu Lanbo così tanto che se ne può indovinare l'influenza nelle descrizioni umoristiche dei costumi del popolo francese e anche dello stesso popolo italiano che attraversano tutta la sua produzione autobiografica. Solo parte di questo diario ricomparirà poi nelle seguenti versioni. Il titolo pone l'attenzione sulla cultura di origine della protagonista, una ragazza cinese, che nel tragitto tra Pechino e Parigi idealmente ripercorre al contrario l'antica via della seta, elemento storico e culturale di fortissimo valore simbolico che rimanda a epoche passate in cui la Cina occupava un ruolo centrale nell'economia globale. In *Una ragazza* dunque la narrazione è quella di

¹⁶ <http://www.insulaeuropea.eu/leinterviste/interviste/pedone_lanbo.html> (06/2019).

una “ragazza cinese” che, al ritorno dal suo mirabolante viaggio dall’altra parte del mondo, racconta ai suoi connazionali dei luoghi e delle genti che ha incontrato, come in una sorta di nuovo *Milione* (Zhang 2013).

L’impianto generale e l’idea che anima *La strada*, sebbene circa un terzo del volume sia occupato dalla traduzione in italiano del diario già pubblicato in Cina, sono completamente nuovi. Per prima cosa questo racconto è diretto a lettori italiani, in secondo luogo, *La strada* non punta solo ad intrattenere con racconti di luoghi esotici e aneddoti di avventura, ma sembra costituire un vero e proprio testamento morale della scrittrice. Ricordiamo che quando il romanzo esce la scrittrice era nel pieno della sua battaglia contro il tumore ed è proprio questa circostanza che la spinge a pubblicare rapidamente il suo romanzo, a proprie spese e senza aver cura di sottoporre il manoscritto ad un approfondito esame editoriale. Sebbene poi il romanzo esca anche a puntate in cinese sulla rivista *Cina in Italia*, Hu Lanbo è profondamente decisa a pubblicarlo in italiano:

Forse qualche lettore italiano potrà chiedermi: “Come mai non hai pensato di pubblicare il tuo libro in Cina piuttosto che in Italia?”. Secondo il mio modesto parere, raccontare agli italiani l’esperienza e il pensiero di una cinese che vive in mezzo a loro, così come chiarire alcuni aspetti della cultura cinese è molto importante, considerata la scarsa comunicazione tra cinesi e italiani fino ad oggi ... Il mio obiettivo è di far conoscere lo spirito dei cinesi e la cultura del mio Paese attraverso il mio racconto. (Hu Lanbo 2009, 228)

Il titolo che sceglie per il romanzo, *La strada per Roma*, non fa alcun riferimento alla Cina e in copertina appare una foto della scrittrice e un’immagine del Colosseo. Il riferimento a Roma del titolo e l’immagine del Colosseo ben rendono quanto, nelle intenzioni di Hu Lanbo, il romanzo sia centrato nell’esperienza italiana, nel punto di arrivo di un viaggio che non è da intendere solo come la distanza attraversata dal paese natio a quello in cui l’autrice ha scelto di vivere, ma anche come un percorso di vita che potrebbe essere in procinto di interrompersi bruscamente. L’altra urgenza che spinge Hu Lanbo a pubblicare *La strada* è di natura sociale; si discuterà più avanti quanto l’intreccio di dimensione pubblica e privata caratterizzi l’autonarrazione di Hu Lanbo. La scrittrice si sente spinta a pubblicare in fretta il suo romanzo anche a causa dello specifico momento storico in atto; il romanzo esce infatti nel 2009, un periodo in cui l’Italia è attraversata da una forte ondata di sinofobia, che provocherà molte reazioni anche fra studiosi e artisti di diversa estrazione. Proprio in quegli anni infatti viene prodotto in Italia un altissimo numero di studi e documentari sulla migrazione cinese, volti proprio a contrapporsi a un momento di forte ostilità nei confronti della minoranza cinese in Italia (Pedone 2018). Per Hu Lanbo dunque questo romanzo nasce anche con la finalità di educare il lettore italia-

no a superare il pregiudizio etnico e conoscere e apprezzare la cultura cinese, come se proprio questo messaggio fosse il suo lascito personale alla società italiana:

Il settimanale Figaro aveva in quel periodo un inserto di quaranta pagine di articoli e foto sulla Cina, e tutta Parigi affidava la sua pubblicità a questa rivista dalla scritta rossa 'Chine' in bella vista sulla copertina. E i giornali italiani? Quanti giornalisti parlano veramente della Cina? Le notizie negative sulla nostra comunità sono tante; così ho deciso di lavorare sodo per divulgare in Italia l'altra faccia della Cina, quella positiva (Hu 2009,171). In questo senso *La strada* può essere considerata a tutti gli effetti come un'opera politica, *engagée*. (Zhang 2013)

Per sua stessa ammissione, Hu Lanbo ha una competenza limitata in italiano e quindi preferisce sempre scrivere in cinese per farsi poi tradurre¹⁷. *La strada*, per via della succitata urgenza delle circostanze, viene tradotto da un gruppo di persone, studenti universitari e amici, che non si occupano professionalmente di traduzione. Non viene poi operata una revisione finale approfondita sulla traduzione completa e quindi si riscontra una certa discontinuità per quanto riguarda la qualità della resa. Il carattere frammentario e irregolare di questo lavoro è comunque presente anche nelle versioni seguenti, in quanto non riguarda solo la qualità della traduzione, ma anche la scelta dell'autrice di mescolare diverse tipologie testuali: lettere, articoli di giornale, ricordi, pagine di diario, foto. Questa versione, sebbene per certi versi sia quella meno rifinita, ha comunque un carattere riconoscibilmente spontaneo e ben evoca, in chi legge, le emozioni dell'autrice per come lei sceglie di comunicarle, senza intermediazioni.

Nell'edizione pubblicata dalla casa editrice Barbera, l'operazione di *restyling* del prodotto è evidentemente mirata ad aumentarne il potenziale commerciale, puntando su alcuni accorgimenti che possano solleticare il gusto orientalista del lettore italiano. Tanto per cominciare, l'editore propone una copertina assolutamente in antitesi con quella che l'autrice aveva scelto per il suo romanzo. Nella nuova copertina, la foto della autrice è sostituita dal primo piano di una giovane donna caucasica in *yellowface*¹⁸, vestita, truccata e pettinata in modo da "apparire" cinese. La giovane ha labbra molto pronunciate e tinte di rosso e si trova in penombra in un ambiente chiuso in cui si indovinano dei motivi floreali sul re-

¹⁷ Scrive direttamente in italiano solo le sue poesie, <http://www.insulaeuropea.eu/leinterviste/interviste/pedone_lanbo.html> (06/2019).

¹⁸ Con *yellowface* ci si riferisce alla pratica, un tempo molto diffusa, di far interpretare i personaggi cinesi e giapponesi di film e commedie ad attori e attrici caucasici, ricorrendo a cosmetici e travestimenti per imitarne i tratti somatici. Tale pratica è ovviamente estremamente offensiva nei confronti di chi appartiene all'etnia e cultura così ridotta a maschera. Sull'argomento si veda, tra gli altri, Moon (2005).

tro che rimandano ad una dimensione intima e al contempo esotica. La cornice orientalista, che in questo caso costruisce aspettative su un contenuto esotico ed erotico, viene evidentemente scelta dall'editore a fini commerciali ed è ben riconoscibile anche nel titolo con cui viene ribattezzato il romanzo, *Petali di orchidea*, un titolo che rimanda al contempo sia al *femminile* che all'*orientale*. Il testo della fascetta che abbraccia il libro conferma il suggerimento di un contenuto amoroso (e anche erotico), "Dalla Cina con amore", arrivando a solleticare il desiderio voyeristico dei lettori con la frase "Mai prima d'ora una scrittrice cinese aveva usato l'italiano per raccontare la sua storia"¹⁹. Sebbene la nuova confezione del romanzo risulti così radicalmente modificata, il contenuto non subisce in realtà forti rimaneggiamenti, che si limitano ad alcuni importanti tagli al diario del viaggio su Itala, una nuova suddivisione in paragrafi più brevi, l'eliminazione di tutte le foto, un lavoro di uniformazione dell'italiano e l'aggiunta di alcuni brevi brani. Di queste aggiunte il paragrafo che dà il titolo al libro è l'unico, in effetti, a riportare un episodio erotico, che comunque rimane isolato e narrato con tono romantico e sentimentale²⁰. Questa versione dunque, anche se nella forma (titolo, copertina e organizzazione dei contenuti) sembra sfuggire all'idea originale dell'autrice e centrarsi in una dimensione fantasiosa di Oriente, di fatto poi nei contenuti mantiene in piedi l'impianto generale di *La strada*.

Prendo e parto!, il quarto romanzo, uscito in Cina per la Overseas Chinese Press, permette a Hu Lanbo di riappropriarsi della sua storia, quasi ritraducendola dopo l'intervento editoriale italiano, e di rimaneggiarla adattandola alle nuove esperienze intercorse dopo l'uscita del suo primo libro in Cina, e al nuovo pubblico a cui si rivolge, i cinesi di oggi. Il paragrafo scritto ad hoc per l'edizione Barbera compare qui in cinese, sebbene in questa versione non dia il titolo al libro. La copertina ritrae ancora una volta l'autrice, mentre, nell'epoca in cui viveva a Parigi, seduta in un caffè, sfoglia un grande libro rosso su cui si legge a grandi lettere la parola *Chine*. Qualsiasi motivo orientalistico o ammiccante scompare dal

¹⁹ Il ricorso ad immagini di *femmes fatales* truccate in modo appariscente e con indosso il *cheongsam*, abito elegante tipico cinese, è molto comune per le opere che trattano di Cina, anche quando il contenuto del libro non ha alcun nesso con tale immagine. Si veda ad esempio la copertina del romanzo della scrittrice sinoitaliana Bamboo Hirst *Passaggio a Shanghai* (Hirst 1991) o, in tempi più recenti, le copertine dei romanzi della scrittrice sinoamericana Amy Tan *La valle delle meraviglie* (Tan 2015) e *Il circolo della fortuna e della felicità* (Tan 2018), tutti con la medesima tipologia di immagine in copertina.

²⁰ Nella prefazione a *Prendo e parto!* la scrittrice afferma di non aver scelto la copertina per questa edizione (Hu Lanbo 2015, 13). In una intervista privata ha anche confermato di non aver scelto neppure il titolo dell'edizione Barbera e di aver aggiunto il paragrafo *Petali di orchidea* su esplicita richiesta della casa editrice.

packaging e dal titolo. Tornano le tante foto, questa volta in quadricromia, a volte stampate a doppia pagina e aggiornate fino al 2015. Naturalmente in questa versione l'autrice ha pieno controllo linguistico su quanto scrive, il testo è interamente in cinese, tranne alcuni nomi di persone e luoghi che l'autrice riporta in italiano o francese dopo il corrispettivo cinese. Fa eccezione una lunga prefazione dell'allora ambasciatore italiano in Cina Alberto Bradanini, dedicata interamente alla persona/personaggio Hu Lanbo, che apre il volume prima in lingua cinese e poi in lingua italiana.

I quattro volumi differiscono dunque a vari livelli. A livello formale, il primo è un vero e proprio diario di viaggio, mentre il secondo include una parte di diario di viaggio, arricchita da un *memoir* riguardante la vita dell'autrice in Italia e in Francia, così da risultare un testo formalmente piuttosto discontinuo. Nel terzo volume questa discontinuità viene superata; il diario di viaggio scompare ed il *memoir* viene ripulito dagli elementi legati alla dimensione pubblica della vita dell'autrice e al contempo arricchito di ulteriori ricordi privati. In questa versione, inoltre, i capitoli diventano molto più brevi e l'ordine di alcuni capitoli viene cambiato. Il quarto volume riprende buona parte del diario di viaggio del primo volume e l'organizzazione del testo del terzo volume, con l'aggiunta di ulteriore materiale autobiografico relativo al periodo interceduto tra l'uscita del terzo e di questo volume e un ricco apparato fotografico a colori, distribuito in tutto il volume. A livello di contenuto, nel passare da un pubblico di lettori cinesi e italiani, la principale differenza risiede nel fatto che, al di là delle descrizioni riferite al viaggio con Itala, Hu Lanbo seleziona ed enfatizza diversi aspetti a seconda che si rivolga a lettori cinesi o italiani. Ai lettori cinesi trasmette la meraviglia di fronte alle bellezze dell'Italia, ma anche le difficoltà della vita in una terra straniera, mentre nel rivolgersi agli italiani punta soprattutto a spiegare le differenze culturali, con la finalità di superare il pregiudizio etnico del lettore, mettendo dunque in luce tutti gli aspetti che ritiene positivi della civiltà cinese. Ciò che tuttavia sembra rimanere invariato nelle diverse versioni è la posizione privilegiata in cui si pone l'autrice nel rivolgersi ai suoi lettori, ovvero la posizione di una vera e propria personalità pubblica il cui compito, auto attributosi, di migliorare la comunicazione tra cinesi e italiani ha chiari connotati politici e sociali e per questo proietta l'autorevolezza e il prestigio che questi connotati implicano nella tradizione culturale cinese.

La medesima resistenza ad essere costretta nel ruolo di subalternità in cui solitamente sono relegate le minoranze si può rintracciare nelle scelte linguistiche di Hu Lanbo nella sua espressione letteraria. Anche se le sue opere in italiano potrebbero essere considerate infatti come scritte a quattro mani (o meglio a molte mani nel caso di *La strada*), il rapporto che intercorre tra l'autrice cinese e i suoi traduttori italiani è molto diverso da quello che caratterizza una buona parte della letteratura italiana della migrazione, in particolare nelle sue prime espressioni (Gnisci 1998). Men-

tre in quella tipologia di racconti il migrante è chiamato in causa come testimone di qualcosa da uno scrittore o giornalista italiano che spesso incornicia e organizza secondo la sua volontà i materiali tradotti, nel caso di Hu Lanbo il rapporto è rovesciato. È il traduttore ad essere in posizione subalterna; l'autrice si sente già scrittrice e giornalista a pieno titolo, avendo peraltro precedentemente già pubblicato in Cina; autofinanzia e autoproduce il suo stesso lavoro letterario ed esercita quindi pieno controllo sull'opera, cercando la collaborazione di traduttori che possano adattarsi alle sue necessità espressive.

4. *L'intreccio di dimensione pubblica e privata: un'autobiografia edificante?*

L'autobiografia è un genere che, nei termini in cui si è affermato nella cultura europea, emerge molto tardi in Cina. Ciò è probabilmente da mettere in relazione con la genesi "confessionale" che il genere ha avuto in Europa e che non trova corrispettivo nella cultura tradizionale cinese di stampo confuciano. Secondo la concezione confuciana, che per secoli ha condizionato la produzione della maggioranza dei letterati burocrati cinesi, fino almeno alla fine del XIX secolo, il valore di una persona si misura nel grado di appropriatezza con cui riveste il ruolo pubblico e sociale che le viene assegnato. Come si definiscano le pratiche che rendono i comportamenti appropriati, secondo il pensiero confuciano, è da evincere attraverso lo studio della storia e quindi delle azioni degli antenati. Per questo la storiografia è stata per secoli il genere letterario più importante per la classe dirigente cinese. Il racconto delle vite degli altri dunque ha sempre rivestito un ruolo importante in Cina, ma solo nei suoi aspetti pubblici. Le biografie cinesi tradizionali sono brevissime e ripetitive e in esse vengono unicamente riportati successi o fallimenti dei singoli rispetto ai ruoli sociali a loro assegnati²¹.

È in altri generi della letteratura cinese tradizionale che si trovano forme narrative a volte più vicine all'autobiografia di tipo europeo. Uno di questi generi è il *biji* 笔记, annotazioni personali sugli argomenti più disparati, che diventano popolari tra scrittori e intellettuali di epoca Song (960-1279) e che in forma aggiornata sono ancora molto usati tra gli scrittori cinesi. Un altro genere è il *riji* 日记, il diario, che diviene una moda a metà della dinastia Ming (1368-1644). Entrambe queste forme, però, in termini generali venivano scelte per coprire contenuti comunque piuttosto impersonali, mentre lo spazio in cui più è stato possibile indovinare la dimensione personale degli scrittori cinesi pre-moderni (ricordiamo

²¹ Per un resoconto dettagliato dello sviluppo (e mancanza di sviluppo) del genere autobiografico nella Cina si rimanda a Wu (1990).

che in Cina per millenni la figura dello scrittore e intellettuale era quasi sempre sovrapposta a quella del funzionario e politico) è sicuramente lo *xu* 序, prefazioni o postfazioni che accompagnavano opere letterarie di ogni genere, in cui l'autore spiegava le circostanze in cui aveva scritto un determinato lavoro e le motivazioni che lo avevano portato a farlo. Questo genere è molto antico ed aveva una riconoscibile impronta autobiografica già in epoca Han (206 a.C.-220 d.C.), tanto che lo *xu* del capolavoro *Memorie di uno storico* (*Shiji*, 史记), scritto dal gigante della letteratura classica cinese Sima Qian (司马迁) nel I secolo a.C., viene spesso portato ad esempio come prova dell'esistenza di un genere autobiografico anche nella letteratura cinese (Chang, Owen 2010). All'inizio del XX secolo la Cina sviluppa anche forme di autobiografia più vicine al modello europeo, a cui, successivamente, in epoca maoista, si sovrappongono biografie e autobiografie agiografiche, in cui, in una chiave per certi versi simile a quella confuciana, il vissuto dei soggetti viene rappresentato (e adattato) circostanzialmente al potenziale didattico che riveste. Più recentemente, Frank Chin, uno dei primi a definire il concetto di *Asian American Literature*, ha sottolineato, tra molte critiche, come il ricorso al genere autobiografico da parte degli scrittori di origine cinese negli USA sia da ricondurre interamente al condizionamento esercitato dalla letteratura europea e per questo da ritenere una manifestazione di subalternità al dominio culturale di matrice europea, da cui gli autori di origine cinese dovrebbero emanciparsi (Chin 1985).

Il racconto autobiografico di Hu Lanbo, in tutte le sue versioni, ha dei tratti piuttosto originali. È molto ricco, ha una natura movimentata e discontinua, data sia dal ricorso a diversi stili di scrittura (nei suoi romanzi convivono estratti di diario di viaggio, ricordi, riflessioni su argomenti di attualità sulla falsa riga dei *biji*, lettere, foto), che dai diversi toni che l'autrice assume all'interno della stessa opera (si riscontrano passaggi estremamente sentimentali e altri quasi documentaristici, messaggi diretti dell'autrice ai lettori e ragionamenti su circostanze estranee alla sua vita personale). Lei stessa commenta questa caratteristica:

Quando ho finito di scrivere questo libro, ho cominciato ad avere dubbi sulla quantità, forse eccessiva per un unico volume, di argomenti trattati. Dopo averci riflettuto un po', mi sono ricordata che a molti italiani piace mangiare cinese e si sa che per fare un buon piatto cinese servono molti ingredienti ... considero il mio libro come un piatto cinese, nella speranza che i lettori possano apprezzarlo. (Hu Lanbo 2009, 229)

Nei lavori di Hu Lanbo si possono rinvenire l'influenza della letteratura di viaggio femminile popolare in Cina negli anni '80 (ad esempio quella di Bi Shumin 毕淑敏, San Mao 三毛, Zhang Xinxin 张辛欣), così come alcuni tratti tipici della *nüxingwenxue* (女性文学), la cosiddetta letteratura femminile cinese contemporanea; mi riferisco soprattutto

alle autrici degli anni 90, Chen Ran 陈染, Lin Bai 林白, Hai Nan 海男, Xu Xiaobin 徐小斌, che spesso ricorrono al racconto in prima persona, al ricordo, alla memoria e aprono porte verso l'intimo femminile, senza sfuggire al racconto del corpo e del desiderio, raccontati però senza urgenze provocatorie. È proprio l'alternarsi di sfera pubblica e privata che, a mio avviso, caratterizza le autobiografie di Hu Lanbo e in qualche maniera rappresenta l'elemento che la distingue come autrice sinoitaliana, in relazione e contrapposizione ad altri autori sinoitaliani, altri autori della migrazione cinese in altre nazioni e ad altri autori della letteratura italiana della migrazione.

Le diverse versioni del romanzo qui in analisi oscillano per quanto concerne l'attenzione rivestita dalla dimensione sociale e da quella individuale. Mentre la dimensione individuale, più legata al sentimento e alle emozioni, viene privilegiata in *Petali*, soprattutto attraverso tagli importanti probabilmente mirati ad una maggiore riconoscibilità e apprezzabilità del romanzo per il pubblico di massa italiano, la dimensione sociale, che ricorda la autorappresentazione pubblica prima confuciana e poi maoista sopra descritta, è ben riconoscibile sia in *La strada* (che, pur essendo in lingua italiana, non ha subito alcun intervento editoriale mirato ad adattarlo al pubblico italiano), ma ancora di più in *Prendo e parto!*. Con dimensione sociale qui non intendo solamente il racconto dei successi in ambito lavorativo, i riconoscimenti delle istituzioni cinesi, francesi e italiane, l'attenzione dei media e del mondo della cultura, a cui Hu Lanbo dedica pure molto spazio. La dimensione sociale è a volte presente anche nel racconto di contenuti privati, in quanto anche questi vengono in parte rappresentati in forma esemplare, didattica ed edificante o così commentati dalla stessa autrice. Ad esempio, dopo aver raccontato lo stupore che aveva generato in lei appena ventenne assistere per la prima volta ad uno spettacolo di *burlesque* a Parigi, Hu Lanbo commenta:

Alcuni anni dopo quel mio battesimo osé anche la Cina avrebbe avuto locali di quel genere: 'accompagnatrici', prostitute, e tutto, ma proprio tutto, ciò che era pornografia. Con le politiche di riforma ed apertura in Cina si era formato un esercito di giovani dediti al sesso, ormai alla portata di tutti. Venti anni fa noi cinesi eravamo incuriositi dall'apertura della Francia, mentre ora in occidente ci si meraviglia per l'apertura sessuale che c'è in Cina. I cinesi dicono che il cibo e il sesso sono le cose fondamentali della vita; non c'è dunque motivo per cui occidentali e orientali provino curiosità e meraviglia gli uni per gli altri: l'uomo ha le stesse esigenze ovunque. (Hu Lanbo 2009, 44)

In diversi passaggi del romanzo Hu Lanbo parla di se come rappresentante dell'intero popolo cinese: "Loro, come te, vivono a Parigi; devi distinguerti ed essere la migliore di tutti, perché vieni dalla Cina!" (Hu Lanbo 2009, 21), e, per sua stessa ammissione, scrive con una missione precisa, aiutare a capire. A capire le ragioni degli immigrati cinesi (quan-

do si rivolge ai lettori italiani), aiutare altre donne che si trovano a fronteggiare le difficoltà della vita familiare o della vita professionale (quando si rivolge alle lettrici italiane e cinesi), ad aiutare i nuovi cinesi a capire il mondo ed educare cinesi e italiani, mostrando loro come si comporta una donna cinese (così lei si definisce), colta, emancipata e “globalizzata”, del terzo millennio:

Non ho intrapreso la carriera diplomatica, come avrebbe voluto mia madre, e ho vissuto ventitré anni all'estero. Però se c'è qualcosa in cui non l'ho delusa, forse è il mio lottare sempre per migliorarmi e per non dipendere dagli uomini. Mi sono sempre impegnata per la riuscita di ciò che ho intrapreso in campo lavorativo. Oggi, la parola “successo” ha assunto per me un altro significato: penso che il fatto di vivere secondo le mie idee, e di poter rappresentare una nuova immagine della donna cinese all'estero, un'immagine di donna coraggiosa, indipendente e cosmopolita, costituisca per me un grande successo. (Hu Lanbo 2009, 176)

Anche se a tratti la scrittrice ricorre ad un tono esageratamente solenne per raccontare quelle che sembrano proprio le gesta di un'eroina dei due mondi, non c'è vanità nella celebrazione del suo vissuto, in quanto il personaggio Hu Lanbo nelle sue imprese sublima la propria dimensione individuale per trasformarsi nello strumento di una parabola morale transnazionale. Sebbene l'intento educativo sia ben riconoscibile e apertamente auspicato dall'autrice, grazie ad uno stile leggero, fresco e spesso ironico, il suo racconto mantiene comunque un sapore genuino e sembra muovere dal sincero desiderio di contribuire in qualche modo a migliorare l'immagine dei cinesi in Italia da un lato, e dall'altro a ispirare lo sviluppo di un modello moderno di patriottismo transnazionale cinese, ottimista e resiliente: “era ancora lunga la strada della mia vita! ... ma ovunque mi avesse portato me la sarei saputa cavare e sarei stata una cinese fuori dal comune” (Hu Lanbo 2009, 142). Questo modello, che Hu Lanbo propone soprattutto ai suoi connazionali, si basa sull'idea che alcuni valori considerati tradizionali della cultura cinese possano essere il contributo culturale della Cina contemporanea al resto del mondo, ora che questo Paese occupa già posizioni determinanti nel panorama economico e politico globale:

La Grande Muraglia di Pechino ha contenuto l'assalto degli Unni, ha garantito la sicurezza del territorio cinese. L'Occidente ha contato sulla colonizzazione e il saccheggio per accumulare fortuna, con l'invasione e l'espansione. Alla fine il mondo dovrebbe guardare come a Pechino sono possibili un'armonia globale e una convivenza pacifica. (Hu Lanbo 2012, 248-249)

5. Conclusioni

La letteratura della migrazione è un genere determinato in maniera peculiare dall'oggetto di narrazione e dal vissuto personale dell'autore. Ha per questo uno status particolare, la cui definizione può diventare problematica; la definizione stessa di chi sia un migrante è di per se problematica, in quanto questa etichetta evoca un ruolo subalterno, marginale, periferico, rispetto ad altre modalità di dislocazione: il viaggiatore, l'*expat*, il dissidente. È una letteratura che nasce con una implicita distinzione di posizione tra lettore e scrittore, con lo scrittore in posizione subalterna rispetto al lettore. Questi elementi, specifici delle autobiografie prodotte da scrittori migranti, sono da tenere in conto quando si considerano i modi dell'autonarrazione che le caratterizzano.

Hu Lanbo, autrice sinoitaliana, si discosta in vario modo da questo modello nel raccontare la sua vita. Pur condividendo con il lettore ricordi, speranze, sentimenti e sensazioni di una vita con grande candore e semplicità, nella sua narrazione traspare sempre la volontà di innalzarsi dalla sfera personale per raggiungere quella pubblica, sociale, in cui una storia individuale possa liberarsi dell'insignificante particolarismo, accessorio e incidentale, per raggiungere lo status di modello, servire una funzione più alta, pratica, condivisa, civica. Un percorso speculare a quello che in Europa porta dalla confessione al racconto autobiografico porta Hu Lanbo dal racconto autobiografico alla parabola esemplare, che con la sua finalità educativa, quindi per natura altruista, la libera dal sospetto di vanità. L'autonarrazione di Hu Lanbo dipinge una donna emancipata, forte e indipendente, che scrive con una vera e propria missione, educare e servire da modello e ispirazione. Per questo, il racconto di Hu Lanbo si dispiega sostanzialmente su una dimensione sociale, pubblica e politica, anche nel racconto di fatti privati, riprendendo, rielaborandoli, alcuni tratti confuciani e maoisti della scrittura biografica cinese.

Tale prospettiva solleva completamente Hu Lanbo dal ruolo subalterno in cui la sua posizione di migrante (e di donna) la relegherebbe: la sua voce sicura racconta, giudica, spiega, ispira:

Una massima cinese dice che se nel disastro non sei morto, allora arriverà la grande fortuna. Forse, prima di completare una missione ancora più grande il cielo ha fatto sì che io superassi l'esperienza di una grave malattia: forse, poiché ho superato la prova, un buon giorno verrà. (Hu Lanbo 2012, 240)

Riferimenti bibliografici

- Ammendola C.S., Sibhatu Ribka, Lanbo Hu (2008), *Scritture migrate*, Roma, Sinnos.
- Ang Ien (2001), *On Not Speaking Chinese: Living between Asia and the West*, London, Routledge.
- Angeli Silvia (2008), “La conservazione della lingua madre nei cinesi adulti di Roma”, in Valentina Pedone (a cura di), *Il vicino cinese*, Roma, Nuove edizioni romane, 101-116.
- Bond Emma, Bonsaver Guido, Faloppa Federico, eds (2015), *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Bern, Peter Lang.
- Chang Kang-I Sun, Owen Stephen, eds (2010), *The Cambridge History of Chinese Literature*, Cambridge, Cambridge UP.
- Chin Frank (1985), “This Is Not An Autobiography”, *Genre* XVIII, 2, 109-130.
- Chini Marina, a cura di (2004), *Plurilinguismo e immigrazione in Italia*, Milano, Franco Angeli.
- De Francis John (1950), *Nationalism and Language Reform in China*, Princeton, Princeton UP.
- Giono Jean (1953), *Voyage en Italie*, Paris, Gallimard.
- Gnisci Armando (1998), *La letteratura italiana della migrazione*, Roma, Lilit Edizioni.
- Hirst Bamboo (1991), *Passaggio a Shanghai*, Milano, Mondadori.
- Hu Lanbo (1993), 新思路上的中国姑娘 (*Xinsilushang de Zhongguoguniang*, Una ragazza cinese sulla nuova Via della Seta), Beijing, Beijing lüyou jiaoyu chubanshe.
- (2008a), “Notte nera”, in Ammendola, Sibhatu, Lanbo 2008, 41-45.
- (2008b), “Tramonto”, in Ammendola, Sibhatu, Lanbo 2008, 33-39.
- (2009), *La strada per Roma*, Roma, LaCa.
- (2011), “Capodanno cinese”, in Daniela Finocchi (a cura di), *Lingua madre due-milaundici: Racconti di donne straniere in Italia*, Torino, Seb, 73-76.
- (2012), *Petali di orchidea*, Siena, Barbera.
- 2015, 说走就走吧! 从北京到罗马 (*Shuozoujiuzouba! Cong Beijing dao Luoma*, Prendo e parto! Da Pechino a Roma), Beijing, Zhongguo huaqiao chubanshe.
- (2016), “Amare Roma”, in Fabio Benincasa, Giorgio De Finis (a cura di), *Rome: Nome plurale di città*, Roma, Bordeaux edizioni, 127-130.
- (2017), *Il sole delle otto del mattino*, Roma, Cina in Italia.
- (2019), *La primavera di Pechino*, Roma, Cina in Italia.
- Lejeune Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil.
- Lombardi-Diop Cristina, Romeo Caterina (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier Università.
- Mengozi Chiara (2013), *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci.
- Moon K.R. (2005), *Yellowface: Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s-1920s*, New Brunswick, Rutgers UP.
- Parati Graziella (2006), *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*, Toronto, University of Toronto Press.

- Pedone Valentina (2014), "La nascita della letteratura sinoitaliana: osservazioni preliminari", in Clara Bulfoni, Silvia Pozzi (a cura di), *Atti del XIII Convegno dell'Associazione Italiana Studi Cinesi*, Milano, Franco Angeli, 48-56.
- (2016), "Nuove declinazioni identitarie: quattro narratori dell'esperienza sinoitaliana", in Ayse Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, Letterature e Culture Migranti*, Firenze, Firenze UP, 101-120.
- (2017), "Valentina Pedone intervista Lanbo Hu", *Insula europea*, <<http://www.insulaeuropea.eu/2017/10/31/valentina-pedone-intervista-hu-lanbo/>> (06/2019).
- (2018), "In the Eye of the Beholder: The Orientalist Representation of Chinese Migrants in Italian Documentaries", *Journal of Italian Cinema & Media Studies* 6, 1, pp. 81-95.
- Said Edward (1978), *Orientalism: Western Representations of the Orient*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Said Edward (1994), *Culture and Imperialism*, New York, Vintage books.
- Shih Shu-mei (2004), "Global Literature and the Technologies of Recognition", *PMLA* CXIX, 1, 16-30.
- (2010), "Against Diaspora: The Sinophone As Places Of Cultural Production", in Tsu Jing, Wang David Der-wei (eds), *Global Chinese Literature: Critical Essays*, Lieden, Brill, 29-48.
- Tan Amy (2015), *La valle delle meraviglie*, Milano, TEA.
- (2018), *Il circolo della fortuna e della felicità*, Milano, TEA.
- Wu Pei-yi (1990), *The Confucian's Progress: Autobiographical Writings in Traditional China*, Princeton, Princeton UP.
- Yin Xiaohuang (2000), *Chinese American Literature since the 1850s*, Urbana, University of Illinois Press.
- Zhang Gaoheng (2013), "Contemporary Italian Novels on Chinese Immigration to Italy", *California Italian Studies* IV, 2, 1-38.

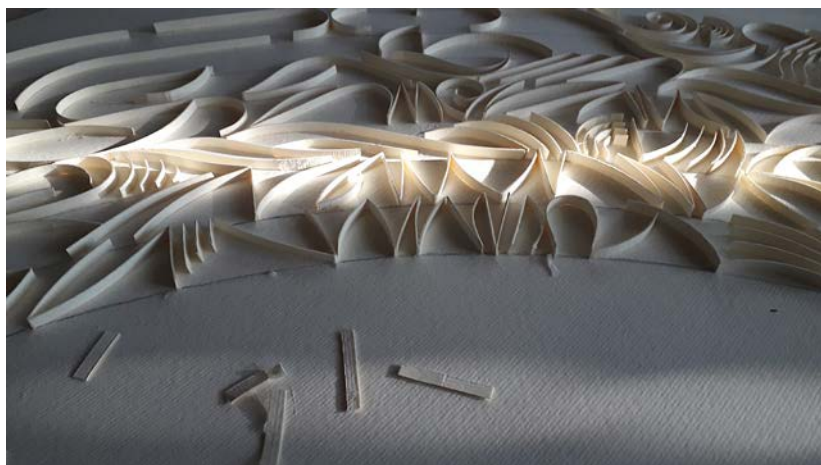


Fig. 3 – Enrico Frattaroli, *Arcobaleno fossile* (2019).
Cartoncino Bristol e matita (cm 59x59). Particolare.
Per gentile concessione dell'autore

Trauma del passato

SCRIVERE PER SOPRAVVIVERE

Neri Binazzi

Università degli Studi di Firenze (<neri.binazzi@unifi.it>)

Abstract

From the point of view of the history of the Italian language, an initial, crucial generation of studies on the writings of the “semi-literate” people of the twentieth century has helped in evaluating the difficulties in the spread of the Italian language among those who have been virtually excluded from schooling. In turn, so-called “popular Italian” represented an indication of the way “official” Italian, mostly written, was subject to the pressure of the spoken language. From another point of view, “popular Italian” can also be considered evidence of the way people with a low level of education re-elaborate, by writing, dramatic moments of their existence such as war, imprisonment, or deportation. This article analyses, in the perspective of linguistic choices, handwriting and text organization within the pages, a notebook written by a Tuscan farmer deported to Mauthausen-Gusen concentration camp containing an account of his imprisonment. The goal is to understand how the linguistic characteristics match the needs of the writer to find his own identity after the dramatic event of deportation profoundly undermined everyday habits and certainties.

Keywords: extermination camps, popular Italian, Florentine language, rebuilding of identity, semi-literate people writings

Solo un quaderno a righe per le classi elementari sottratto al fratello minore Vasco accoglierà la memoria dell’esperienza di prigionia, durata dall’agosto 1944 ai primi giorni di maggio 1945, del giovane contadino Elio Bartolozzi, deportato a Mauthausen-Gusen da Cercina, località alle pendici di Monte Morello distante pochi chilometri da Firenze, per aver aiutato un gruppo di partigiani a portare in salvo alcuni feriti dopo uno scontro a fuoco con milizie nazifasciste avvenuto nella vicina stazione di Montorsoli¹. Un aiuto, peraltro, che Elio aveva prestato quasi con ras-

¹ All’epoca dei fatti (per i quali rimando a Baiardi 2011), avvenuti il 4 aprile 1944, Elio Bartolozzi era appena ventenne, essendo nato nel febbraio 1924 in una località prossima a Barberino di Mugello, dove viveva e lavorava la famiglia di mezzadri. Dopo aver concluso regolarmente le elementari nell’anno scolastico 1936-1937, Elio comincia

segnazione, consapevole che si trattava di un comportamento a cui non ci si poteva sottrarre ma che rischiava di esporlo a pesanti conseguenze, come in effetti fu²:

Quando si fece buio io mi ritirai in casa stanco dal lavoro e mia madre stava preparando la cena. Ad un tratto sentiamo rumore fuori ed erano i Partigiani che tornavano dell'azione fatta a Montorsoli.

Quando furono davanti a casa mia si fermarono e bussarono alla porta; io aprii, e domandai cosa volevano.

Loro mi dissero allora: ci abbiamo due feriti gravi che li dobbiamo portare in salvo ti si prega se tu puoi venire a trasportarli con le bestie in Pescina, luogo sicuro per i due feriti;

Io sentendo questo m'impressionai molto perché pensavo [*sic*] di essere preso dai Tedeschi dopo; ma pazienza, tirai a salvare i due Partigiani, e andai subito. (Bartolozzi 2011, 66-67, f. 4)

La medesima percezione di un destino subito, di una vicenda in cui non ci si sente protagonisti a tutto tondo ma per lo più ingranaggi di un meccanismo che non può esser vissuto che passivamente, attraversa anche l'esperienza di prigionia fatta da Elio, che in famiglia ne parlerà solo in modo frammentario, e solo a distanza di tempo. Dello stesso quaderno, del resto, nessuno dei familiari è stato mai a conoscenza con Elio in vita: "No, veramente noi di questo diario un si sapeva nulla. Si è saputo dopo tanto. Elio non ci ha mica detto nulla. Nessuno sapeva nulla del diario. S'è saputo di recente" (Baiardi 2011, 30n.).

1. *Il pudore dell'esperienza e la risorsa della scrittura*

La scarsità di testimonianze, scritte e parlate, di esperienze di deportazione, è stata opportunamente sottolineata in sede storiografica, dove la reticenza dei sopravvissuti viene ricondotta all'intersecarsi di più motivazioni, tra cui un ruolo importante sembra giocarlo proprio il mortificato imbarazzo dato dal percepire la propria esperienza come effetto di un'azione subordinata, in ultima istanza, alle iniziative di chi in quegli stessi giorni aveva deciso di impugnare le armi (cfr. Avagliano, Palmieri 2012, v-viii). Il silenzio di Elio e dei suoi ideali compagni di deportazione, dunque, appare come cifra comportamentale di una prigionia di cui alla fine non c'è molto da vantarsi, tanto più che, per anni, alla Resisten-

ad aiutare padre e fratelli maggiori nel lavoro dei campi. Morirà nel gennaio 2004 a Sesto Fiorentino.

²Elio dichiarerà in seguito di aver cercato di convincere i partigiani a mettere loro in salvo i feriti, ricevendone un rifiuto, "forse perché non sapevano portare i buoi" (Baiardi 2011, 41).

za si è guardato soprattutto in quanto lotta militare e armata: una lettura che poteva indurre a svalutare il valore della propria esperienza e a considerare il destino di prigioniero con rassegnazione, come un evento sostanzialmente “subito”.

Accanto a questo aspetto, a rendere particolarmente ardua “la volontà di ricordare” intervengono in ordine sparso il timore (e il dramma) dei protagonisti di non essere creduti, il bisogno di lasciarsi alle spalle un passato doloroso, fino alla vergogna, non di rado venata di sensi di colpa, per i maltrattamenti subiti, o per l’umiliante capacità di sopportazione maturata nei giorni; tutto questo si interseca con il bisogno degli altri di dimenticare, che porta a schematizzare e a banalizzare, in una sostanziale indisponibilità all’ascolto:

Gli altri, tutti quelli che ti attorniano, cercano di rimuovere il ricordo dei lager. Quando accettano di conservarlo è per semplificarlo e schematizzarlo fino alla caricatura, finché non rientri in uno degli stereotipi disponibili, per esempio quello delle guardie e dei ladri o degli angeli e dei demoni. (Todorov 1992, 256, trad. it. di Imberciadori)³

Mia madre Mira non ci parlò mai di Auschwitz. Non voleva che sapessimo quel che aveva passato ... Forse cercava di dimenticare, ma di certo le pesarono l’incredulità o l’indifferenza della gente suscitate più volte dai suoi ricordi. Nessuno aveva voglia di ascoltare storie di lager, fame e violenze, qualcuno preferiva dubitare che fossero vere. (Cit. in Mengaldo 2007, 92)

Il ricordo di essere stato ridotto a vivere solo per mangiare, ad abitare in mezzo agli escrementi, a temere ogni potere, è insopportabile, esattamente come quello di non aver fatto abbastanza per difendere la propria dignità, per dar prova di altruismo o mantenersi vigili: anche se si sono fatti degli sforzi, ci sono state immancabilmente delle cadute. La vergogna di aver subito umiliazioni e offese è indelebile. (Todorov 1992, 253-254, trad. it. di Imberciadori)⁴

Lo stesso testimone potrà arrivare a nutrire dubbi sull’aver assistito davvero a ciò che è inimmaginabile, e d’altronde proprio sul carattere

³ “Les autres, la population environnante, cherchent à refouler le souvenir des camps ; quand ils acceptent de le garder, c’est pour le simplifier et le schématiser jusqu’à la caricature, jus qu’à ce qu’il entre dans l’un des stéréotypes disponibles, par exemple celui des gendarmes et des voleurs ou celui des anges et des démons” (Todorov 1991, 292).

⁴ “Le souvenir d’avoir été réduit à ne vivre que pour manger, à habiter au milieu de ses excréments, à craindre tout pouvoir, est insupportable, tout comme celui de n’avoir pas agi assez pour défendre sa dignité, montrer du souci pour autrui ou tenir son esprit en éveil : même si l’on a fait des efforts, il y a eu aussi, inmanquablement, des défaillances. Cette honte d’avoir été l’objet d’humiliations et d’offenses est indélébile” (ivi, 289).

“inimmaginabile” dell’esperienza del lager fanno conto gli stessi carcerieri: scrivere si lega così anche alla necessità di credere, lui per primo, che la propria esperienza non è stata solo una terribile allucinazione.

Insomma, per motivi diversi, che si intersecano ma che finiscono per convergere, quella vissuta nel lager si configura da subito, per gli scampati, come un’esperienza indicibile. In questo contesto la scrittura – pratica solitaria che, in assenza di un’effettiva interlocuzione, prevede solo astrattamente un destinatario – può rappresentare il modo in cui trova oggettivazione ciò che non si riesce a esprimere diversamente, producendo, più che un racconto, un *raccontarsi* che diventa il primo passo di un percorso di elaborazione. Di per sé, infatti, la stessa possibilità di raccontare è intrinsecamente legata all’insorgenza (e alla consapevolezza) di momenti di discontinuità che interrompono la *routine* di una vita quotidiana vissuta per lo più come un *continuum* indistinto⁵. Se insomma la quotidianità ha bisogno, per essere testimoniata, di mettere a fuoco passaggi in grado di funzionare da rivelatori di una vicenda biografica altrimenti confusa, un’esperienza-limite com’è quella del lager richiede – e quasi esige – una modalità di rappresentazione che corrisponda alla straordinarietà dell’evento di cui si è stati protagonisti.

Con l’esperienza della deportazione avviene una interruzione nel flusso della propria esistenza; ma si tratta di un’interruzione che, avendo a che fare con un evento letteralmente memorabile, comporta una ridefinizione del proprio essere nel mondo che è strettamente legata alla possibilità di elaborare quell’evento in modo che esso diventi a pieno titolo memoria, cioè elemento costitutivo della propria identità.

Se dunque la prigionia a Mauthausen-Gusen, creando una cesura esistenziale tra ciò che è venuto prima e ciò che è venuto dopo, ha costituito il momento “tematizzante” della vita di Elio, e considerando che il linguaggio, in quanto principale modalità di oggettivazione del reale, “realizza un determinato mondo, nel doppio senso di percepirlo e di produrlo” (Berger, Luckmann 1991 [1969],

⁵ Con l’espressione “mondo della vita quotidiana” nel campo della sociologia e della filosofia della conoscenza ci si riferisce all’insieme organizzato e coerente di “oggettivazioni”, corrispondenti a “routines di un mondo dato per scontato” (Berger, Luckmann 1991 [1969], 209, trad. it. di Sofri Innocenti, Sofri Peretti; “Their life together is now defined by a widening sphere of taken-for-granted routines”, Berger, Luckmann 1991 [1969], 74), a cui si sente messo di fronte ogni componente di una determinata comunità. In questo quadro, la possibilità di narrare il proprio mondo è intrinsecamente legata alla capacità del soggetto di individuare snodi dell’esperienza che consentano di tematizzare ciò che nella dimensione operativa del “mondo della vita” viene dato naturalmente per scontato.

208, trad. it. di Sofri Innocenti, Sofri Peretti)⁶, ecco che la scrittura, soprattutto per chi con questo mezzo non ha particolare confidenza, diventa il corrispettivo di quell'evento memorabile che per questa via ha potuto farsi memoria. Si scrive non tanto per un'avvertita necessità di condivisione, quanto per avviare una complessa procedura di ricomposizione esistenziale. Scrivere consente di individuare un senso di sé che prima dell'evento viveva di una confusa, inconsapevole solidarietà con il proprio contesto di riferimento⁷, e che poi ha dovuto – e grazie alla scrittura potuto – ricostruirsi attorno ad un evento che ha definito un pieno processo di individuazione, cioè una definizione del sé in termini di discontinuità rispetto al proprio contesto originario.

Il fatto che siano passaggi drammatici dell'esistenza (la guerra, la prigionia, la deportazione) a far avviare, in tempo reale o in breve differita, il processo di memorizzazione scritta significa che esso tende ad attivarsi quando gli eventi comportano una "uscita dal sé" (cioè da tutto ciò che costituisce il mondo della vita in cui si è immersi in modo irriflesso) vissuta come stravolgimento forzato e innaturale imposto da situazioni estreme al flusso naturale dell'ordine delle cose. La scrittura, procedimento di oggettivazione per eccellenza, comporta una particolare e faticosa "uscita dal sé" del soggetto scrivente, che d'altronde proprio grazie a questa operazione prende coscienza di sé come individuo separato da quelli che compongono e definiscono l'universo socio-antropologico di riferimento (cfr. Ong 1987): una procedura come quella della scrittura, assolutamente estranea e anomala soprattutto per chi come Elio non la frequenta dai lontani (e brevi) tempi della scuola, si impone dunque come pratica difficile ed eccezionale solo per effetto di una uscita da sé altrettanto imposta da vicende non programmate e, letteralmente, laceranti.

Pare dunque opportuno rivolgersi al "Riassunto della mia vita prigioniera" chiedendosi in che modo questa scrittura abbia contribuito a far sì che da corpo estraneo da esorcizzare in quanto drammatico accidente estraneo alla propria vicenda esistenziale l'evento della deportazione sia potuto diventare memoria, dunque esperienza compatibile e in qualche

⁶ "a *realization* in the double sense of the word, in the sense of apprehending the objectivated social reality, and in the sense of ongoingly producing this reality" (Berger, Luckmann 1991, 84).

⁷ Alcune affermazioni di Elio nelle prime pagine del quaderno evocano un senso di appartata sicurezza, quasi di estraneità rispetto al contesto burrascoso che lo circonda, prima e dopo l'8 settembre: "Io partecipai alla visita e fui rividibile. e come pure rividibile anche con la classe del 1925; dunque io in quei giorni mi trovavo abbastanza contento [corretto su "tranquillo e felice", cancellati da un rigo] perché mi trovavo a casa; coi Genitori che ci avevo già due fratelli militari ... io anche in quei giorni me ne stavo sempre a casa tranquillo perché se anche venivo trovato dai tedeschi ero in piena regola; col foglio di rividibilità" (Bartolozzi 2011, 60-61, 64-65, f. 1, 3).

modo integrabile con un senso di sé che proprio la scrittura permette di ricomporre.

Del resto, nell'analizzare le prove scritte dei semicolti, è fondamentale chiedersi in che modo l'insieme integrato della tessitura – dagli elementi paratestuali alle caratteristiche fisiche della scrittura, dall'ordito testuale ai singoli tratti esibiti – porti alla luce, come una filigrana, la cifra motivazionale che consente al testo di corrispondere al bisogno di elaborazione di chi lo scrive.

Nel caso specifico l'analisi dovrà quindi sforzarsi di mettere a fuoco ciò che, dal punto di vista della forma linguistica, definisce la cifra profonda del resoconto della prigionia che Elio decide di scrivere appena scampato dal campo di eliminazione. Nello specifico, segnata da condizioni di scarsa scolarizzazione (e dunque di scarsa confidenza con le regole della scrittura), la costruzione della scrittura corrisponde alla necessità dello scrivente di ritrovare una propria integrità per ri-collocarsi nel mondo, dopo che l'evento drammatico della deportazione ha messo drammaticamente in crisi consuetudini e certezze.

Proprio la scarsa confidenza con le regole della lingua scritta ha – nel caso specifico – promosso particolari modalità di gestione dei singoli elementi, linguistici e paralinguistici, che a loro volta si inscrivono in un'altrettanto particolare organizzazione del testo: come se l'imperfetta padronanza delle regole della scrittura consentisse una particolare libertà di gestione delle componenti linguistiche e testuali, funzionali all'espressione del rapporto con un evento lacerante.

2. *La penna di Elio e la pressione del parlato*

Le prime pagine appaiono come una vera e propria palestra per chi, come Elio, torna a prendere in mano la penna, e con la prospettiva di scrivere a lungo, dovendo riprendere confidenza con una pratica probabilmente inattiva da tempo (ma chissà se confidenza con la scrittura c'era mai stata...). L'incertezza sulla propria capacità di scrivere correttamente è annunciata dalle prove di ortografia di parole straniere che lo avrebbero atteso, com'è il caso delle diverse “redazioni” di *Mauthausen* (“Macht... Mauchtaus”) che compaiono sulla copertina del quaderno. Appare dunque subito, non appena Elio decide di dare veste scritta alla propria esperienza, una preoccupazione verso lo “scrivere bene” che si configura come precetto da rispettare in quanto tale, visto che, come si diceva, il quaderno di Elio non sembra destinato a un pubblico diverso da se stesso.

Ma inevitabilmente il parlato, cioè la pressoché esclusiva esperienza di lingua su cui poteva contare un contadino che aveva lasciato la scuola dopo la quinta elementare, entra a piene mani, con le sue forme e i suoi

andamenti, nelle pagine del quaderno. Osserviamo l'incipit del racconto della procedura del bagno riservata ai prigionieri nel rigidissimo inverno di Gusen:

E poi 2 volte la settimana ci facevano fare il Bagno, che ci si doveva spogliare tutti in baracca e poi tutti nudi andare al bagno che bisognava camminare scalzi e nudi, pe 400 metri ad arrivare al bagno col freddo a 30 gradi sotto-zero e poi entrati nel bagno mezzora continua sotto la doccia fredda e poi quando si sortiva periscaldarci ci erano sulla porta e lungo la strada diversi capi col nervo che ci riscaldavano loro, a forza di nervate; ... (Bartolozzi 2011, 134-137, ff. 38-39)

Come si vede, la sintassi, riflettendo una progettazione "in corso d'opera" che è tipica del parlato, presenta un andamento prevalentemente paratattico, in cui le affermazioni si susseguono introdotte da congiunzioni coordinanti (*e poi... e poi...*), mentre le subordinate prevedono per lo più l'adozione del cosiddetto "che polivalente" ("ci facevano fare il Bagno, *che* ci si doveva spogliare... tutti nudi andare al bagno *che* bisognava camminare scalzi e nudi"), cioè di un connettivo "debole" in termini di effettiva capacità subordinante e generico in termini di significato espresso⁸. Ancora al livello sintattico, è attribuibile al parlato anche la modalità espressiva risultante dall'eliminazione del predicato (*mezzora continua sotto la doccia fredda*). L'oralità, poi, entra nella scrittura nelle sue specifiche declinazioni dialettali, che nel brano sono rappresentate da forme diversamente marcate: dalla modalità impersonale (*ci si doveva spogliare*), all'entrata lessicale *sortire* 'uscire', fino all'esito ridotto della preposizione (*pe 400 metri*)⁹.

Nel resoconto dell'interrogatorio in strada che prelude all'arresto di Elio l'incerta gestione della modalità indiretta, e il conseguente, progressivo ricorso al discorso diretto riflettono la confidenza dello scrittore con una procedura che è quella tipica del resoconto parlato, in cui si tende a riportare direttamente – cioè senza sottoporre a parafrasi – dialoghi e affermazioni:

Ed io chiaramente gli ò detto: che gli avevo portati in un certo punto di strada dove c'era una contraria [= contrada, nel senso di viottolo che si incrociava] e li mi avevano fatto lasciare i feriti e me mi anno rimandato indietro,

⁸ Sul "che polivalente" in corsivo e sulle caratteristiche della lingua dei semicolti cfr. D'Achille 1994. Per una panoramica ad oggi, cfr. Fresu 2014.

⁹ Naturalmente, la possibilità che singoli tratti riferibili al parlato (locale o meno) vengano rappresentati dalla scrittura è connessa alla ridotta competenza nelle regole della scrittura, a cui vanno anche ricondotte le diffuse infrazioni alle regole ortografiche (si veda, nel brano, la resa unitaria della sequenza periscaldarci), sulle quali, in quanto tali, non ci diffonderemo.

e certamente io ora non so quale strada avranno preso i Partigiani, perché coloro a me non mi hanno detto dove andavano; e come pure a me non interessava domandare dove andavano, dunque quello che so io ve lo ho già detto ... (Ivi, 68-71, ff. 5-6)¹⁰

In altri casi il parlato si manifesta nella scrittura di Elio riproducendo, apparentemente senza mediazioni, il modo in cui l'emergere di un evento specifico genera a sua volta connessioni e collegamenti: un incalzante susseguirsi di approfondimenti, specificazioni, derivazioni che sembra allontanare il discorso dal punto di partenza di volta in volta in questione, ma che in realtà è il percorso consueto di una progressione tematica della memoria che si fa scrittura. Succede, si direbbe, nel caso del racconto dell'esperienza della diarrea, che si definisce in modo progressivamente autonomo rispetto alla minuziosa descrizione del vitto che i prigionieri ricevono a Gusen, e in cui la scrittura non sembra far altro che sottostare alla pressione del ricordo senza elaborarlo, limitandosi a recepirne l'incedere e il progressivo richiamarsi delle sensazioni che lo accompagnano:

Il vitto che si aveva in quei gior(n)i era un quarto di caffè la mattina presto e $\frac{3}{4}$ di litro di zuppa a mezzo giorno dunque questa zuppa non so dire neppure di che cosa sarà stata fatta, dunque c'erano qualche pezzetto di patata e qualche pezzetto di carota e poi rape che erano dure che sembrava di mangiare il legno con teste e foglie, e dopo il mese di dicembre è venuto peggio ci davano la zuppa di verdura secca sembrava di mangiare il fieno che non sapeva proprio di nulla e in più non si poteva mangiare perché quella roba era tanto secca che non si poteva rodere [= masticare], e nemmeno digerire, e con questo andava a finire che si prendeva quasi tutti la famosa diarea che con quella non c'era medico che la curasse, ognuno che la prendeva se la doveva curare da se, se gli riusciva bene, e se no in 4 o 5 giorni partiva subito, da questa a l'altra vita. Se uno voleva manifestarla al medico, marcando visita, e se era riconosciuto bisognevole veniva ricoverato all'infermeria dove li tenevano 3 giorni senza mangiare con 3 o 4 pastiglie di carbone (contro la diarea), se in quei tre giorni gli passava, bene e se no, veniva portato in una cameretta, dove li non stavano neppure ad andare al gabinetto; andavano a riportarli via quando erano già cadaveri.

Come ripeto, la diarea l'ho sempre curata di mia testa, prendendo rimedio appena accorto con un bel digiuno di 2 o 3 giorni senza mangiare la zuppa e bere punto caffè, e con questo mi è andato bene, ma come ripeto che anche li ci vuole costanza, dopo avere la fame che si aveva e quando ci davano quel

¹⁰ Al tempo stesso, per Elio riferire le parole effettivamente pronunciate significa anche evidenziare, proprio con il dettaglio assicurato dal parlato riprodotto, la distinzione, in termini di effettiva responsabilità ("a me non mi hanno detto dove andavano; e come pure a me non interessava domandare dove andavano"), della propria figura (isolata dal contesto attraverso il ribadito io) da quella dei partigiani.

pochino di zuppa non poterla mangiare, per 3 giorni, e dopo al sacrificio del mangiare era anche quello di andare sul lavoro e lavorare come il solito sempre col nervo a dosso, e quando avevi bisogno di andare al gabinetto alla prima non ti mandavano, e se uno ritardava due minuti quando tornava al lavoro ci aveva una bella schiaffeggiata se andava bene, perché loro alle mani non volevano sentire male.

Questo viene sul lavoro;

Poi quando veniamo alle baracche, che è già buio, dopo tanto patire con le solite manovre che ci fanno fare in baracca, col controllo col darci la razione e l'appello, viene l'ora di andare a letto: Dunque dalla baracca al gabinetto il minimo ci erano 300 metri e con l'ordine di andare al gabinetto tutti nudi la notte, e senza neppure i zoccoli perché facevano rumore e non poteva dormire la gente, dunque un disgraziato che aveva la diarea dovere fare qualche diecina di viaggi per notte scalzi e nudi col freddo a 30 gradi sotto zero e deboli stanchi come si era non posso esprimere il disagio la sofferenza che sarà stata quella, e con questo passano i 3 o 4 giorni e per grazia di Dio passa anche la diarea, dove uno si rianima il cento per cento di aver potuto superare quella. (Bartolozzi 2011, 138-145, ff. 40-43)

Nel quadro di un sistema di connessioni che si attiva progressivamente, definendo per questa via un percorso tematico che si rivela in corso d'opera, la cifra costante, immancabile della quotidianità ripercorsa da Elio, è la prospettiva di mortificazione individuale che la attraversa, e che diventa la nota costante del ricordo, richiamabile anche solo di sfuggita, affidandosi a incisi che hanno toni e contenuti di umilianti ritornelli (“e dopo al sacrificio del mangiare era anche quello di andare sul lavoro e lavorare come il solito sempre col nervo a dosso”; “dopo tanto patire con le solite manovre che ci fanno fare in baracca”).

3. *La ricerca del distanziamento*

Si tratta ora di chiedersi se e in che modo l'urgenza incalzante del ricordo, con la costante ipoteca di morte che lo avvolge e lo attraversa, riceve, proprio nel suo farsi scrittura, caratteristiche che il semicolto Elio avverte come necessarie perché il ricordo stesso possa essere oggetto di elaborazione. In questa prospettiva le singole scelte linguistiche e l'intelaiatura del testo all'interno delle pagine sembrano proporre una fruttuosa chiave di lettura.

3.1 *Ricorso a tratti anti-parlati*

Consideriamo uno dei tanti passaggi del quaderno dedicati alla descrizione delle vessazioni subite dai detenuti. Si tratta in questo caso di un lunghissimo periodo, in cui l'accavallarsi delle pratiche punitive procede in un crescendo scandito dalle congiunzioni coordinanti (*e; poi; e poi...*):

Appena tornati dal lavoro accompagnati davanti a lui: dove lui per prima cosa ci faceva spogliare e ci portava al bagno, e veniva lui a vedere e se c'era qualcuno che non si lavava come voleva lui, poveri a noi, e ci teneva circa un'ora sotto il bagno poi ci faceva fare il controllo pei pidocchi alla camicia e alle mutande e poi li faceva visitare ai sotto capi che ce li aveva lui e se loro ci trovavano un pidocchio lo dicevano a lui, dove lui ci prendeva, camicia e mutande e ci metteva a disparte dagli altri, poi quando è finito il controllo va da quelli che a trovato i pidocchi e ad uno ad uno li fa la botticina, il quale prendeva noi povere creature a spintoni e ci gettava in terra e quando uno era a terra li tirava calci che lo lasciava a morte, o senno prendevano uno sgabello, e facevano mandare giù i pantaloni e poi lo facevano coricare volto in giù sopra lo sgabello, e se non ci stava da se ce lo arreggevano e poi quanta forza che aveva batteva col nervo sul sedere del poveretto, fino a 25 colpi che quando aveva battuto i 25 colpi, era mezzo svenuto, poi dopo questo ci dava la razione del pane, e poi bisognava lavare gli zoccoli e poi coi zoccoli lavati sopra e sotto si entrava scalzi in baracca per andare a dormire; in termine di dieci minuti si doveva essere già tutti zitti senno erano guai, se poi non si era sfogato quanto gli era parso, girava per la camerata col nervo e a chi capitava lo prendeva nella testa. (Ivi, 124-129, ff. 33-35)

All'interno di un brano che dal punto di vista della sua costruzione testuale riflette il modo in cui, nel momento in cui si decide di attivare il ricordo, i singoli eventi emergono alla memoria e si dispongono in una sequenza che per questa via appare molto "parlata" – e in questo senso luogo di coinvolgimento, come da parte loro confermano singoli andamenti ("se c'era qualcuno che non si lavava come voleva lui, poveri a noi"; "in termine di dieci minuti si doveva essere già tutti zitti senno erano guai") e tratti del dialetto locale (l'espressione "poveri a noi", con il pronome introdotto da preposizione; la forma lessicale "arreggevano") – la presenza di elementi "antiparlari" sembra avere il compito di attenuare, seppur momentaneamente, il coinvolgimento rispetto agli eventi narrati, producendo un effetto di temporanea distanziamento (cfr. Koch 2001). È il caso, nel passo "va da quelli che a trovato i pidocchi e ad uno ad uno li fa la botticina, il quale prendeva noi povere creature a spintoni e ci gettava in terra", del pronome "il quale", che riconnettendosi (peraltro *ad sensum*) a un "lui" lontano risulta sintatticamente incongruo, e alla scelta del verbo "gettare" che di fatto estromette dal resoconto la forma da ritenere più consuetudinaria ("buttare").

In generale, il ricorso a tratti stilisticamente marcati rispetto alla norma del parlato locale rimanda a un atteggiamento verso la scrittura che, soprattutto nei "semicolti" come Elio, si caratterizza per una rispettosa deferenza verso uno strumento non familiare. In questo senso il territorio della scrittura appare, se non raggiunto, almeno meno lontano, quanto più si adottano elementi in grado di marcare una significativa distanza rispetto a ciò che costituisce l'esperienza di lingua più quotidiana, che per i semicolti è in genere il parlato meno formale. Da questo punto di vista già la prima frase del memoriale restituisce subito un'idea di scrittura che,

quando il contesto e la competenza lo consentono, si realizza proprio selezionando tratti che sono appunto accomunati dal tenersi a debita distanza dalla pratica linguistica quotidiana. Per esprimere il relativo, la scelta torna a cadere su “il quale”, mentre “trovarsi” spodesta “essere”, in nome di una ricerca di lontananza dal parlato che, qui come altrove, ha il sopravvento sull’appropriatezza semantica: “Nel periodo di questa guerra io mi trovavo della classe del 1924, la quale fu richiamata per la visita Militare” (Bartolozzi 2011, 60-61, f. 1).

A sua volta, la prospettiva di introdurre singoli distanziatori stilistici può suggerire la necessità di intervenire, almeno nelle immediate vicinanze del testo, con correttivi che vadano nella stessa direzione. Il tentativo, evidente nella prima pagina del quaderno, di adottare sistematicamente – e a dispetto degli evidenti costi semantici – “trovarsi” (“*mi trovavo abbastanza contento perché mi trovavo a casa*”) sembra incompatibile con andamenti vissuti come troppo consuetudinari: dopo “mi trovavo a casa” la penna di Elio si preoccupa dunque di tracciare una riga che cancella “tranquillo e felice”, sequenza attributiva avvertita forse come incompatibile con il livello di “trovarsi”, e in ogni caso troppo confidenziale di per sé, dunque da evitare quando possibile, nell’atmosfera di per sé rarefatta della scrittura.

Allo stesso modo “coloro” viene percepito e proposto senz’altro come forma ricercata di “loro”, da adottare in quanto tale nella scrittura, senza tener conto della regola che ne prevede l’uso solo con ripresa pronominale:

e certamente io ora non so quale strada avranno preso i Partigiani, perché coloro a me non mi anno detto dove andavano; (ivi 2011, pp. 70-71, f. 6)

avevano ordinato ad essi di fare lavorare i prigionieri a colpi di bastone nervo ecc. che coloro avevano doppia ragione ... (Ivi, 114-115, f. 28)¹¹

La gestione del relativo obliquo diventa quasi un elemento diagnostico di un’idea di scrittura come distanziamento dal parlato quotidiano, anche a costo di generare costrutti inediti. Nel quaderno di Elio il relativo obliquo compare diffusamente in combinazione con “dove”, generando una endiadi locativa improponibile nel parlato e funzionale ad assicurare all’espressione un tono vistosamente sostenuto:

¹¹ Forse per evitare un “loro” avvertito come troppo confidenziale, Elio utilizza “essi”, preceduto dalla scrittura della -d eufonica (“ad essi”), altrove riproposta in veste di innalzatore stilistico, al di fuori dalla sequenza che ne prevede l’utilizzo (cfr. Bartolozzi 2011, 86-87, f. 14: “costretto ad passare da questa a l’altra vita”).

nei pressi di Ceppetò, dove al quale ci erano venuti questi poveri ragazzi, Partigiani ... (Ivi, 62-63, f. 2)

dove in qui ci fu una breve sparatoria, i fascisti ebbero 2 morti, i Partigiani salvi. (Ivi, 62-65, ff. 2-3)

dove incui e stato il simile del primo che mi anno fatto a casa dove io o detto le solite parole ... (Ivi, 72-73, f. 7)

Per questa via l'endiadi viene a proporsi anche come modalità introduttiva e di raccordo, vedendo sfumare la propria funzione di riferimento a un luogo:

Dove in quel campo ò incominciato a vedere proprio come erano i tedeschi ed a vedere proprio le prime torture.

Dove incui legavano qualche povero prigioniero per le gambe ... (Ivi, 86-87, f. 14)

In generale, del resto, "dove" si presta spesso a introdurre un rapporto generico di subordinazione (ma forse sarebbe meglio dire di raccordo), attenuando l'originaria funzione locativa:

e con questo passano i 3 o 4 giorni e per grazia di Dio passa anche la diarea, *dove* uno si rianima il cento per cento di aver potuto superare quella. (Ivi, 144-145, f. 43)

Appena tornati dal lavoro accompagnati davanti a lui: *dove* lui per prima cosa ci faceva spogliare e ci portava al bagno ... (Ivi, 124-125, f. 33)

e se loro ci trovavano un pidocchio lo dicevano a lui, *dove* lui ci prendeva, camicia e mutande ... (Ivi, 124-127, ff. 33-34)

Appena arrivati, non sapeva di che cosa si trattava lì in quel campo *dove* noi si è raccontato a loro la nostra situazione ... (Ivi, 144-147, ff. 43-44)

Anche quando, unendosi ad avverbi di luogo, "dove" sembra recuperare l'originario riferimento semantico, ciò che viene a determinarsi è una combinazione artefatta (non prevista dal parlato locale) utilizzata come modalità generica di esordio e di ripresa: "veniva ricoverato all'infermeria dove li lo tenevano 3 giorni senza mangiare ..." (ivi, 140-141, f. 41).

E così, continuando a leggere il quaderno, l'elevato, in quanto non familiare, "consistere" appare come distanziatore e insieme come tratto in grado di certificare l'oggettività della narrazione, che una volta ricevuta anche per questa via la propria patente di "scrittura imparziale" può concludersi tornando a riaccorciare le distanze con i lettori immaginari, coin-

volti e chiamati direttamente in causa (“guardate”) da una retorica finale ad alta emotività in cui a questo punto può liberamente campeggiare il dialettale “mordici” (morderci):

e quando c’era all’armi noi bisognava fare una manovra che non è possibile poterla spiegare, e sempre in corsa, perché allora non consisteva più nei capi di campo soltanto, ma consisteva anche nei tedeschi dell’S.S. che avevano i cani pulizioti e ci annizavano anche quelli dunque guardate umpo quanti cani e bestie che ci si aveva noi dietro a mordici e a massacrarci dalle legnate? (Ivi, 158-159, f. 50)

3.2 *Mettere in sicurezza il ricordo: impalcature di un testo ordinato*

Oltre alle singole scelte linguistiche vale la pena soffermarsi sull’organizzazione materiale della scrittura, che si impone come una caratteristica saliente del testo, quasi che per diventare memoria ricordi e sensazioni richiedessero – al di là della loro successione cronologica – di disporsi in una griglia di riferimento.

A partire dal momento in cui, nella seconda pagina del quaderno, Elio definisce i termini della sua collaborazione con i partigiani attivi nell’area limitrofa alla sua residenza, la scrittura è costantemente articolata in porzioni di testo isolate, all’inizio e alla fine, da una spaziatura:

Io abitando a Cercina via delle Palaie, nei pressi di Ceppetto¹², dove al quale ci erano venuti questi poveri ragazzi, Partigiani, per salvarsi dai Tedeschi. Io trovandomi vicino ad essi¹³ collaboravo con loro aiutandoli sun tutto quello che potevo. (Ivi, 62-63, f. 2)

Il punto di riferimento per l’avvio del capoverso iniziale è costituito dalla riga rossa che, sulla sinistra, attraversa verticalmente la pagina del quaderno, e che poi, come succede a quella corrispondente di destra, verrà costantemente oltrepassata dal flusso della scrittura, almeno fino a quando lo scrivente non si interrompe. Rispetto alla definizione degli spazi, Elio tiene conto dunque soltanto della linea verticale di sinistra, che viene gestita come riferimento per avviare il capoverso, ma non come limite di contenimento del testo, come conferma del resto la sostanziale indifferenza di Elio verso la linea verticale di destra.

¹² Il dettaglio dei riferimenti toponomastici sembra legato alla preoccupazione di Elio di attenuare le proprie responsabilità rispetto ai soccorsi prestati, presentandoli come imposti dalla prossimità della propria residenza con l’area di azione dei partigiani.

¹³ Cioè “vivendo in prossimità dei luoghi in cui operavano”: si osservi l’ulteriore ricorso ai “distanziatori” *trovarsi e essi*.

(1) (4)

continua per mezzora.
 Quando si fece buio io mi ritirai
 in casa ~~era~~ stanco del lavoro e mia
 madre stava preparando la cena.
 ad un tratto sentiamo rumore fuori
 ed erano i Portigiani che tornavano
 dell'azione fatta a Montarzoli.
 Quando furono davanti a casa mia
 si fermarono e dimostrarono alla porta; io
 aprii, e domandai cosa volevano.
 Loro mi dissero allora: ci abbiamo
 due feriti gravi che li dobbiamo portare
 in Jasio ti si prega se tu puoi venire
 a trasportarli con le bestie in Persina,
 luogo sicuro per i due feriti;
 Io sentendo questo mi impressionai molto
 perché temevo di essere preso dai Tedeschi
 dopo; ma, pensando, tirai a salvare i due
 Portigiani, e andai subito.
 Al ritorno tornato a casa era le ore 1 di notte
 avevo fame, e stanco, e sonno che fui preso
 più del sonno e la stanchezza che la fame

Fig. 1 – Riassunto della mia vita Prigioniera, f. [4] (tratto da Bartolozzi 2011, 66)
 Per gentile concessione di Massimo Bartolozzi

I capoversi del quaderno di Elio rispondono dunque a specifiche funzioni informative, e in quanto tali si configurano come distinte unità concettuali. Nel resoconto della procedura del bagno, che costituisce una sorta di *climax* nel quadro delle sofferenze patite nel rigidissimo inverno di Gusen, la porzione di testo isolata dagli spazi bianchi a sinistra e a destra fa da titolo ai capoversi successivi, intervallati da un'affermazione di raccordo a sua volta densa di significato, perché sottolinea l'implacabile frequenza della procedura:

E pativamo insieme le nostre grandi sofferenze chi più e chi meno, [TITOLO] Fino a che è stato agosto e settembre unpo alla meglio l'abbiamo passato, almeno freddo ne avevamo poco, ma da ottobre in poi, che è nevicato di ottobre e è ghiacciato e è andato via di aprile dunque il freddo che c'era anche proprio nei mesi d'inverno che il freddo arrivava fino a 30 gradi sotto zero e che noi si era mezzi nudi, che come si era vestiti l'ò già detto. [DESCRIZIONE]

E poi 2 volte la settimana ci facevano fare il Bagno, che ci si doveva spogliare tutti in baracca e poi tutti nudi [*sic*] andare al bagno che bisognava camminare scalzi e nudi, pe 400 metri ad arrivare al bagno col freddo a 30 gradi sottozero e poi entrati nel bagno mezzora continua sotto la doccia fredda e poi quando si sortiva periscaldarci ci erano sulla porta e lungo la strada diversi capi col nervo che ci riscaldavano loro, a forza di nervate; [DESCRIZIONE]

e questo è per sempre 2 volte il minimo la settimana, [RACCORDO-COMMENTO]

Poi se qualcuno intendeva di fare il furbo per esentarsi dal bagno veniva trovato, era preso e portato e legato sotto la doccia dell'acqua fredda finche dava segni di vita, e poi condotto al crematorio dove li era la sua fine. [DESCRIZIONE-CONCLUSIONE] (Ivi, 134-137, ff. 38-39)

I capoversi consentono insomma di seguire passo per passo tappe e procedure della progressiva perdita, materiale e simbolica, dell'individualità e dell'identità, dagli abiti al nome, al taglio dei capelli e alla consegna di uno stesso capo di biancheria per tutti:

Li ci fanno spogliare tutti dal capo ai piedi, tutti i panni nostri e le valigie e gli zaini pieni di roba: chi gli possedeva, dovette gettare tutto in un monte, e rimanere nudi, gli oggetti di valore: quattrini orologi catenine anelli d'oro argento ecc, li dovevamo consegnare a loro, dove loro li mettevano in una busta e ci scrivevano il nostro nome.

Appena già versato tutta la roba con l'ordine di tenere soltanto la cinghia; Passavamo ad uno ad uno al controllo e poi mandati al bagno, sempre col suono del nervo sopra le nostre spalle nude.

Appena scesi le scale per presentarsi al bagno c'erano tanti parrucchieri dove ci pelavano tutti in testa e dove era pelo: poi entriamo nel bagno, e poi di un ora siamo stati sotto il bagno.

Nel tornare in dietro, ad uno ad uno ci consegnarono un paio di mutande per uno e basta senza altro, poi ci anno fatto accompagnati in un bloch (baracca) di disciplina ... (Ivi, 102-103, f. 22)¹⁴

¹⁴ Da parte sua proprio l'annullamento dell'individualità nella vita concentrationaria costituirebbe il presupposto "esistenziale" perché il racconto possa darsi: "Chi scrive è sicuro di essere riuscito a sopportare la deportazione e tutto quello che seguì grazie al fatto di essersi convinto fin dall'inizio che quelle orribili e degradanti esperienze non stavano succedendo a 'lui' come soggetto, ma soltanto a 'lui' come oggetto" (Mengaldo 2007, 144).

All'interno di un'ordinata scansione testuale, il distanziamento chiesto alla scrittura può giovare della ricorrenza, all'interno di particolari tipologie di capoverso, di tratti che, in quanto tali, costituiscono un'infrazione rispetto alla norma tradizionale dell'area linguistica in cui è cresciuto Elio. Succede così che l'espressione in modalità personale della prima persona plurale – che contravviene alla norma fiorentina della preferenza, come modalità non marcata, della forma impersonale – ricorra soprattutto in quei luoghi sospesi e isolati del testo in cui, caso per caso, Elio tira le fila, sottolinea, commenta, e che in quanto tali sono particolarmente disponibili ad accogliere tratti marcati, cioè portatori di significato stilistico. È qui, dunque, che più che altrove tende a manifestarsi un'idea di scrittura come esercizio di allontanamento dal parlato: “Anche durante la strada che facevamo continuavano i maltrattamenti ...” (ivi, 70-73, ff. 6-7).

Non sarà un caso, del resto, che la modalità personale compaia, talora, in luoghi del testo di per sé stilisticamente “enfatici” quali l'esordio e la fine del periodo:

Pero anche li *eravamo* sempre impensiero della fucilazione, perché la sera quando c'era l'appello ad un tratto appariva il maresciallo dell'S.S. T. [= tedesche] che aveva le noti degli eliminati [= la lista di chi doveva essere eliminato], il quale chiamava, per numero e a chi toccava toccava, sicché *eravamo* sempre con la morte alla gola. (Ivi, 82-83, f. 12)

Altrove, la modalità personale chiamata a dare oggettività all'esordio lascia poi il campo, nel flusso progressivamente meno controllato della rievocazione, ai costrutti impersonali consueti del fiorentino. Si veda, nel passo che segue, il passaggio dal sostenuto “non potevamo” al consueto “non si poteva” (che a sua volta si accompagna a “non si capiva”, “si toccavano”, e non certo agli improbabili, nell'area linguistica battuta da Elio, “non capivamo” e “le toccavamo”):

Poi tutti i giorni sempre col magno controllo dei pidocchi, e *non potevamo* fare a meno senza avere pidocchi perché ad'essere in quelle condizioni senza mai cambiarsi vestito e poi anche in baracca bisognava stare strinti perciò [= perché] ogni castello ci dovrebbe stare 3 persone invece loro ci facevano stare in 9 dunque bisognava stare rammontati come le bestie e poi anche in mezzo agli altri stranieri Russi Polacchi Spagnoli Tedeschi francesi Iugoslavi era che *non si poteva* neppure parlare perché *non si capiva* nulla e poi senno noi Italiani *si toccavano* da tutti, perché noi nessuno ci poteva vedere. (Ivi, 136-139, ff. 39-40)

3.3 Il racconto dettagliato

All'interno dell'ordine scandito dai capoversi, un altro tipo di ordine si manifesta nella propensione di Elio a descrivere minuziosamente il mondo “capovolto” in cui è precipitato, come se il raccontare accurato e

minuzioso fosse di per sé una procedura di ricomponimento, di auspicata pacificazione con la propria memoria. Il richiamo a un dettaglio particolare della vita nel lager diventa un modo per ricomporre un ordine infranto, per recuperare e ricostruire, nonostante tutto, il “baricentro della propria umanità” (cfr. Avagliano-Palmieri 2012, xxxviii)¹⁵; e poiché Gusen è un campo caratterizzato da “una grande organizzazione di lavoro”, pensata per impiegare “circa 18000” prigionieri¹⁶, Elio ne apre la descrizione con un capoverso-titolo in cui trova posto, ulteriormente enfatizzata dalla collocazione in chiusura, una considerazione di macabra spietatezza:

In questo campo c’era una grande organizzazione di lavoro, dove dentro il campo ci si stava sempre circa 18000, via via che morivano ne tornava dei nuovi. Dunque lì i lavori si svolgevano in diverse parti: Dove c’erano 5 officine meccaniche dove lavoravano per la guerra facendo armi automatiche, un’altra faceva fusoliere per apparecchio da caccia, insomma lavoravano migliaia di persone, poi c’erano 2 cave di pietra una serviva per lavorare la pietra con lo scarpello, e fare sassi scuadrati per fabbricati, e l’altra cava serviva per macinare i sassi e fare tutta rena, e aghiaino, e anche lì lavoravano tante persone, e poi c’erano tante altre squadre di lavoro che lavoravano nel campo, che c’era calzoleria di zoccoli di legno sartoria per ricamarci i nostri eleganti abiti, e falegnameria; (Bartolozzi 2011, 112-115, ff. 27-28)

Questo bisogno di puntualità va richiamato anche in rapporto a un “sottotesto” che viene palesato solo alla fine, a conferma di una linea del ricordo costantemente attraversata, e dunque definita, dalla pratica quotidiana delle vessazioni e dei sacrifici, affidata a figure temute e angoscienti:

Dunque sun tutti questi lavori ci volevano alcuni che facessero da capi per riguardare il lavoro; Dunque i tedeschi dell’S.S.T. avevano ordinato i capi e avevano preso le peggiori persone che possa esistere sopra questa terra, avevano scelto, tutti i Criminali e i peggiori Delinquenti che esistesse nel campo, e avevano ordinato ad essi di fare lavorare i prigionieri a colpi di bastone nervo ecc. che coloro avevano doppia razione, e dispensati dal lavoro, e con più persone che uccidevano e più contenti erano i Signori Tedeschi. (Ivi, 114-115, f. 28)

¹⁵ È da mettere in conto che una ricostruzione così dettagliata scaturisca anche dalla preoccupazione di dare credibilità a ciò che da fuori poteva apparire inimmaginabile, come del resto i carcerieri dei lager speravano accadesse (cfr. Mengaldo 2007, 97-98).

¹⁶ Proprio la rassegna delle attività previste a Gusen conduce Elio a sacrificare una partizione mentale del racconto che, come indicano gli accorgimenti paratestuali, prevedeva di avviare una seconda parte in corrispondenza con l’arrivo al campo. Insomma, l’immagine di Gusen come oliata macchina di lavoro entra nelle pagine del quaderno ancora prima che Elio, nel racconto, varchi il cancello d’ingresso del campo.

Il resoconto dettagliato riguarda anche le procedure di mortificazione fisica a cui sono soggetti i prigionieri, a condizione che si parli di altri, oppure che, assumendo in qualche modo la prospettiva degli aguzzini, l'individualità si perda, e si diventi branco indistinto:

E per domarci meglio non tutte le mattine ci mandavano a lavoro col lo stesso capo di lavoro, mentre invece tutte le mattine ci cambiavano, così, tutti i giorni ci massacravano a forza di schiaffi pugni pedate e poi col nervo e bastone e se uno lo vedevano che invece di lavorare si fosse messo un minuto a ritto per prendere fiato lo prendevano e gli davano 25 nervate sul sedere; Gli anziani di lavoro più di noi avevano i 3 turni del giorno lavorando 8 ore mentre invece noi ne lavoravamo 12, che neppure a essere di ferro era possibile sperare di poter passare quelle batoste. (Ivi, 118-119, f. 30)

A questo proposito, una puntualità quasi ossessiva viene riservata alla misurazione, con relativa resa numerica, delle percosse subite dalla vittima di turno degli aguzzini del campo:

o senno prendevano uno sgabello, e facevano mandare giù i pantaloni e poi lo facevano coricare volto in giù sopra lo sgabello, e se non ci stava da se ce lo arreggevano e poi quanta forza che aveva batteva col nervo sul sedere del poveretto, fino a 25 colpi che quando aveva battuto i 25 colpi, era mezzo svenuto ... (Ivi, 126-127, f. 34)

Diversamente, Elio evoca soltanto, senza descriverli, i maltrattamenti subiti in prima persona, dai quali è come se si tenesse a debita distanza, inserendoli semmai nella dimensione comune e condivisa dell'esperienza di deportazione:

loro essendo stanchi di bussare ne venne degl'ialtri e incominciarono loro di nuovo con i peggiori maltrattamenti ... (Ivi, 72-73, f. 7)

i nostri maltrattamenti erano massimi da non potere neppure spiegare come. (Ivi, 96-97, f. 19)

Il quale capo ci faceva certe cose che non posso certamente spiegarle ... (Ivi, 116-117, f. 29)

4. Altri aspetti della terapia: le convenzioni grafiche di Elio

Nel quadro di un tratto in genere sicuro, in cui la scrittura delle maiuscole mostra un consolidato apprendimento delle regole della calligrafia, la particolare cura riservata alle parole emotivamente più difficili da affrontare fa intravedere un'ulteriore traccia del cammino di rielaborazione

intrapreso con la scrittura. Così, la prima volta in cui compare nelle pagine del quaderno, "Gusen" è scritto in caratteri più grandi rispetto al testo circostante, con l'eleganza quasi esorcizzante che si decide di esprimere nel momento in cui, pieni di cura e di soggezione, si evoca nominandolo il luogo dell'esperienza estrema.

Del resto, la punteggiatura del brano incaricato di introdurre Gusen trasmette una segmentazione tutta emotiva del testo, che si sviluppa al di fuori dalle consuetudini grammaticali, finalizzata com'è a produrre il senso di sospensione necessario prima di evocare, con il nome fatidico, l'esperienza più drammatica: "Il giorno 19. giorno di festa, domenica riconosciuto in Italia, Siamo partiti per un altro Campo, poco distante da li circa 4 Km, campo di lavoro e di Eliminazione; Chiamato Gusen ..." (ivi, 108-109, f. 25).

Benché il campo che lasciava dopo una breve permanenza fosse quello, funesto, di Mauthausen, ciò che si riflette nella scrittura è il minore impatto emotivo che esso ha avuto, tanto da permetterne la scrittura in minuscolo; una possibilità che Gusen non sperimenta mai:

Da matausen qualcuno [*sic*] è mandato anche in altri campi come lavoratori liberi, e anche quelli che rimaneva li a matausen stavano male male male perché anche quello fa parte all'eliminazione, ma in ogni modo e anche campo di svistamento [= smistamento] a secondo delle persone, i reati che ci anno.

Dunque una speranza c'è, benché anche li il Crematorium arde continuamente.

Invece il campo mio destinato Gusen e Campo di Eliminazione che quando uno entrava li dentro non c'era verso di sortire, soltanto si esciva dal Camino del Crematorio, e si prendeva a seconda del vento che tirava. (Ivi, 110-111, f. 26)

Da un altro punto di vista, il continuo sforzo di quantificare sembra riconducibile a un precetto scolastico recuperato e gestito per conferire al ricordo l'esattezza e la puntualità necessarie a elaborarlo in memoria:

li siamo arrivati in 200 Italiani tutti della stessa spedizione da fossoli.

... Dove c'erano 5 officine meccaniche dove lavoravano per la guerra facendo armi automatiche, un'altra faceva fusoliere per apparecchio da caccia, insomma lavoravano migliaia di persone, poi c'erano 2 cave di pietra ... (Ivi, 112-113, f. 27)

Gli anziani di lavoro più di noi avevano i 3 turni del giorno lavorando 8 ore mentre invece noi ne lavoravamo 12 ... (Ivi, 118-119, f. 30)

Con la liberazione del campo, l'ossessione per la puntualità del resoconto investe il conteggio dei "capi" che finiscono "scannati" come gli animali che hanno dimostrato di essere: e da morti, significativamente, perdono la maiuscola, perché non terrorizzano più:

Appena finito gli applausi tutte le porte del campo erano aperte, la corrente al reticolato ormai non ci era più, e noi potevamo andare dove ci pareva e anche potersi vendicare con qualche Capo di quelli che fino a allora ci aveva massacrato. Ma come ripeto, i Capi erano tutte persone che non avevano tanto patito erano più in forza di noi, e appena aperte le porte sono stati i primi ad scappare, qualcuno invece non à fatto a tempo è stato scannato nel campo, il giorno dopo in tutti quei capi delinquenti e criminali saranno stati una 25 o 30 morti nel campo. (Ivi, 166-167, f. 54)

5. *La scrittura e la scoperta dell'individualità*

C'è un momento, nelle ultime pagine del quaderno, in cui torna la scrittura in prima persona, che nel procedere del racconto era quasi scomparsa, a certificare l'individualità ostinatamente negata dalla vita concentrazionaria. È il resoconto di un'esperienza che Elio decide di non condividere con quella dei suoi compagni di sventura e che riguarda la scoperta di un luogo appartato del campo dove, da una contigua casa colonica, vengono scaricati i resti miserabili del cibo destinato ai maiali.

Io avevo trovato un posto che quando potevo andarci ci trovavo sempre qualche cosa di buono era alla fine del campo, c'era una casa colonica la quale teneva dei suini e a loro dava rape, barbe bietole, e patate, e quando pulivano la stalla a questi suini il letame lo portavano in una massa vicino al filo reticolato, e *io* mi avvicinavo lì vicino e trovavo sempre qualche pezzetto di barba o di rapa e qualche patata marcia che i suini avevano scartato e *io* le prendevo e come erano buone ... (Ivi, pp. 152-153, f. 47)

L'*io* narrante accompagna quel nutrirsi isolato e nascosto che alimenta la sopravvivenza personale e al tempo stesso costituisce un'infrazione sia rispetto al processo di annullamento previsto e pianificato dalla realtà concentrazionaria, sia rispetto alla dimensione collettiva e condivisa di una sofferenza che si cerca di attenuare.

Quasi simbolicamente, il ritorno dell'*io* nelle ultime pagine del quaderno restituisce, si direbbe, il riaffiorare della persona, il tentativo di "ritrovarsi" affidandosi all'esperienza inedita dello scrivere: in questo senso le scelte linguistiche e testuali di Elio su cui ci siamo soffermati possono essere lette come gli strumenti attraverso cui l'evento della deportazione si allontana e insieme si deposita, realizzandosi compiutamente come memoria, favorendo il recupero di un senso di alterità (e, per quanto possibile, di integrità) rispetto all'esperienza di annullamento vissuta.

D'altra parte scrivere ha significato anche dare concretezza a quell'inedito senso di sé come individuo separato e "altro" venutosi a creare in seguito all'esperienza anche in questo senso lacerante della deportazione, che rappresenta un'irriducibile cesura rispetto a un "prima" in cui tutto veniva percepito, più che come vissuto consapevole, come quotidianità indi-

stinta, ma condivisa e intera. La scrittura, in questa prospettiva, diventa il luogo in cui si definisce e si sperimenta un distanziamento dall'esperienza che per chi scrive è condizione di salvezza: ma si tratta di un'operazione che sembra possibile solo a patto di isolarsi rispetto agli interlocutori che rappresentano il coro della propria quotidianità, con i quali quell'esperienza saliente risulta in definitiva non condivisibile. Del resto

Il lager ... è, per ognuno di loro, un punto di svolta. La stazione terminale di una prima vita e, nel medesimo tempo, l'inizio di una nuova esistenza. L'esperienza nel campo, nel suo costituire una prova ai limiti dell'indicibile, travolge tutti gli elementi della precedente identità, frantumandoli. Il lager è, nella cognizione di chi lo deve affrontare, come uno specchio infranto, i cui mille segmenti sembrano risultare irrimediabilmente. È lo specchio del proprio sé, di quella intimità più preziosa e quindi gelosamente custodita, che viene violato. (Avagliano-Palmieri, 2012, xxxvii-xxxviii)

E allora la difficoltà di Elio a smettere di scrivere, con l'ultima parola *Crematorium* che, come macabro lascito della memoria, si allunga su tutto il rigo di pagina 56, appare come il naturale, puntuale correlato di una parallela indisponibilità a parlare. Nel sottrarsi di Elio al racconto coi familiari, e nella contestuale urgenza di scrivere nascondendo a tutti questa fatica, sembra infatti esprimersi la percezione – distinta e dolorosa – che l'esperienza di Gusen, proprio per la sua enormità, condanni chi la subisce a un destino di separatezza di cui è segno l'impossibilità di una sua condivisione nei modi consueti delle parole: un destino a cui Elio cerca di sfuggire costruendosi, con il quaderno, un luogo in cui esso possa essere in qualche modo contenuto e in parte eluso, affidando alla scrittura il compito di far emergere e di dare forma a una fase della propria vita che non è possibile condividere, ma da cui è impossibile staccarsi.

Riferimenti bibliografici

- Avagliano Mario, Palmieri Marco (2012), "Introduzione", in Idd. (a cura di), *Voci dal lager. Diari e lettere di deportati politici italiani 1943-1945*, Torino, Einaudi, v-xxxix.
- Baiardi Marta (2011), "Introduzione", in Bartolozzi 2011, 25-54.
- Bartolozzi Elio (2011), *La mia vita prigioniera. Memoriale di deportazione di un contadino toscano*, a cura di Marta Baiardi, Firenze, Edizioni dell'Assemblea Regionale.
- Berger P.L., Luckmann Thomas (1991 [1966]), *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, London, Penguin Books. Ed. it. (1991 [1969]), *La realtà come costruzione sociale*, trad. di Marta Sofri Innocenti, Alessandra Sofri Peretti, Bologna, il Mulino.
- Berretta Monica (1994), "Il parlato italiano contemporaneo", in Luca Serianni, Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 239-270.

- Binazzi Neri (2011), “La terapia della scrittura”, in Bartolozzi 2011, 173-227.
- (2017), “Ricostruirsi con la lingua. L’italiano popolare e la rottura del mondo condiviso”, in Gianna Marcato (a cura di), *Dialetto. Uno nessuno centomila*, Padova, Cleup, 383-394.
- D’Achille Paolo (1994), “Italiano dei semicolti”, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 41-79.
- Fresu Rita (2014), “Scritture dei semicolti”, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a cura di), *Storia dell’italiano scritto*, vol. III, *Italiano dell’uso*, Roma, Carocci, 195-223.
- Koch Peter (2001), “Oralità/scrittura e mutamento linguistico”, in Maurizio Dardano, Adriana Pelo, Antonella Stefinlongo (a cura di), *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*, Atti del Colloquio internazionale di studi (Roma, 5-6 febbraio 1999), Roma, Aracne, 15-29.
- Mengaldo P.V. (2007), *La vendetta è il racconto: testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Ong W.J. (1982), *Orality and Literacy*, London-New York, Methuen & co. Ed. it. (1987), *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. di Alessandra Calanchi Bologna, il Mulino.
- Sessi Frediano (2017), *Elio, l’ultimo dei giusti. Una storia dimenticata di resistenza*, Venezia, Marsilio.
- Sornicola Rosanna (1981), *Sul parlato*, Bologna, il Mulino.
- Todorov Tzvetan (1991), *Face à l’extrême*, Paris, Seuil. Ed. it. (1992), *Di fronte all’estremo. Quale etica per il secolo dei gulag e dei campo di sterminio?*, trad. di E.K. Imberciadori, Milano, Garzanti.
- Voghera Miriam (2010), “Lingua parlata”, in Raffaele Simone (a cura di), *Enciclopedia dell’italiano*, vol. I, *A-L*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, 809-814.

IL DIARIO DELL'ASSEDIO DI OL'GA BERGGOL'C (1941-1944).
POSSIBILITÀ ERMENEUTICHE TRA EGO-DOCUMENT,
TESTIMONIANZA LETTERARIA E FONTE STORICA

Claudia Pieralli

Università degli Studi di Firenze (<claudia.pieralli@unifi.it>)

Abstract

The survey presented here takes into account the *Blokade Diary* by Ol'ga Berggol'c (1910-1975) as a literary testimony of the Siege of Leningrad. We deal with a unique document on this period, a masterful example of the fusion of an aesthetic-literary act and historical analysis. The *Diary* testifies how Berggol'c progressively becomes aware of the historical reality and shows the re-appropriation of a personal language, not influenced by propaganda, developing an individual point of view on reality. Thanks to an intertextual approach to Berggol'c works which considers her diary notes, published and unpublished poetry and radio speeches in the Blockade period together, we will highlight the "extra-aesthetic" potential of this text, above all its possibility to be accepted as a meaningful source of historical value.

Keywords: Blockade narrative, Leningrad Siege Memory, literary testimony, Ol'ga Berggol'c, Soviet diaries

Il saggio è dedicato a una straordinaria testimonianza letteraria sui terribili 900 giorni in cui Leningrado fu assediata dai militari nazisti, durante il secondo conflitto mondiale: *Blokadnyj Dnevnik* (2015; *Diario dell'assedio*)¹ di Ol'ga Berggol'c (1910-1975), poetessa, scrittrice, giornalista, compositrice di versi patriottici come membro del Partito Comunista Sovietico, che la renderà oggetto di repressione politica dal 1937 al 1939². Questo *Diario*, pubblicato solo nel 2015 in edizione critica inte-

¹ Berggol'c (a cura di N. Strižkova) 2015. Si avverte che a volte, per esigenze di maggiore fedeltà al testo originale, proporrò una mia traduzione dei passi citati del *Diario*, anche qualora degli stessi fosse disponibile la traduzione a cura di Cicognini (Berggol'c 2013). Per quanto concerne la storia delle edizioni del *Diario* in Russia e le vicende legate ai titoli attribuiti, sia in russo, che in traduzione italiana, si veda Pieralli 2017, 16-17.

² Espulsa dall'Unione degli scrittori sovietici nel 1937, Berggol'c viene imprigionata per circa 6 mesi sotto l'accusa di cospirazione trockista. Il fascicolo dell'istruttoria a suo carico (n. P-8870) è stato pubblicato in Berggol'c 2011.

grale a cura dell'Archivio RGALI di Mosca³, dove sono custoditi, comprende le note dal 22 giugno 1941 al 10 maggio 1944 e rappresenta sì un documento unico relativamente a questo periodo, ma soprattutto un esempio magistrale di fusione e sintesi di atto estetico-letterario, autoanalisi e osservazione storica.

Berggol'c lo scrive di nascosto: affidare alla carta i propri più intimi pensieri costituiva infatti in quel periodo una pratica rischiosa, passibile di misure punitive feroci, come l'arresto e il sequestro delle proprie carte. Il gesto letterario – ed esistenziale – di tenere un diario intimo è tanto più significativo dal momento che, in quanto scrittrice-giornalista “reinscritta” nell'*establishment* culturale dopo la liberazione dal carcere nel 1939 e *speaker* radiofonica “di regime” per l'emittente Radio Leningrad, era incaricata di trasmettere messaggi propagandistici, di incoraggiamento ai cittadini. Il *Diario* testimonia così la progressiva presa di coscienza della vera natura del regime da parte di un'intellettuale sovietico e la riappropriazione di un linguaggio personale che esprime un punto di vista soggettivo sulla realtà. Attraverso la scansione dei giorni sotto l'assedio, Berggol'c costruisce un testo letterario ibrido che permette di cogliere le specificità del genere e del linguaggio diaristico da un lato, le potenzialità “extra-estetiche” del testo dall'altro, tra cui la possibilità di essere considerato come fonte integrativa per la ricostruzione di quel periodo storico. Il regesto di fatti di vita privata è, nella sua narrazione, intrecciato all'esperienza collettiva, la confessione lirica dell'anima all'analisi della realtà quotidiana dell'assedio, condotta, quest'ultima, al di là della retorica di regime che invece imponeva di tacere (o ridimensionare) l'orrore e di esaltare l'eroismo del popolo sovietico nel suo atto di resistenza al nemico.

1. *La riscoperta degli “ego-document” in Russia per la letteratura, la storia e i memory studies*

La recente pubblicazione in versione integrale di questo diario, vincitore, peraltro, del prestigioso premio letterario russo “Kniga goda” (Libro dell'anno) nella sezione “non fiction” nel 2016, segue una tendenza maggioritaria, che caratterizza lo scenario culturale russo contemporaneo e che si era imposta dalla fine della *perestrojka* agli anni 2000 (Ronchetti 2014, 63, 67)⁴. Si tratta della tendenza a pubblicare una gran quantità di memorie, testimonianze, scritti autobiografici relativi al periodo sovietico (“*ego-do-*

³ Per una ricognizione delle varie edizioni del *Diario*, v. Pieralli (2017, 16-17).

⁴ Depretto (2008, 307) parla di una vera e propria “valanga” di pubblicazioni di “*ego-document*” e fa riferimento anche a come le grosse riviste specialistiche ospitino rubriche dedicate, quando non collane speciali predisposte dalle case editrici. Si veda anche Gorjaeva (2015, 474).

cuments” o anche, *écrits du for privé*, “scrittura dell’io”), opere “considerate pericolose o ritenute non in linea coi canoni estetici vigenti” (ivi, 63), anche solo per il fatto di narrare il quotidiano nella sua autenticità, così come documenti di archivio prima secretati. Secondo il parere di Irina Paperno (2009, xi-xii) questi scritti appartengono non al periodo in cui sono stati composti, ma al momento in cui sono stati pubblicati, perché è in quel momento, da lei definito la “conclusione di un’epoca”, che tutti li hanno conosciuti e condivisi. “Tratto comune” di gran parte di questi testi di stampo autobiografico pubblicati negli anni ’90 e 2000, – e a cui si deve riferire anche la letteratura concentrazionaria, cioè la poesia dei prigionieri politici e la prosa dei sopravvissuti – sarebbe la “necessità di comprendere l’esperienza sovietica scegliendo come punto di osservazione la prospettiva esistenziale del singolo” (Ronchetti 2014, 67).

Nell’ultimo ventennio, l’interesse rivestito dalla scrittura dell’io in tutte le sue declinazioni per la ricostruzione del Novecento sovietico – e del periodo staliniano in particolare – è stato però recepito dagli storici e dai sociologi in ritardo rispetto a quanto hanno fatto filologi, storici della letteratura e della cultura⁵, come attestano progetti ora promossi da sovietologi di diverse istituzioni, al cui centro è posta l’analisi storiografica dei documenti afferenti alla sfera dell’intimo⁶. Questo perché si tendeva a ritenere che “la forza della propaganda sovietica impedisse di considerarli come fonti oggettive” (Graziosi 1999, cit. in Depretto 2009, 307). Ultimamente, scritti autobiografici e memorie sulla Grande Guerra Patriottica, specie quelle femminili, sono stati studiati in rapporto sia al tema della partecipazione delle donne sovietiche al conflitto mondiale, sia a quello della costruzione della narrazione memorialistica ufficiale⁷, rispetto alla quale risultano essere in opposizione anche e soprattutto per la qualità femminile del loro sguardo sulla guerra, vista prevalentemente nella sua drammatica

⁵ Innumerevoli già gli studi dedicati alla riscoperta di questa tipologia di testi nell’ambito della critica letteraria russa, prospettiva dapprima prediletta da studiosi americani che hanno rivolto attenzione ai diari (tra questi, v. Garros, Korenevskaya, Lahusen 1995; Paperno 2004; Hellbeck 2006; Pinsky 2014, 805-827), al “soviet Self” (Chattarjee, Petrone 2008), in genere alla scrittura dell’io in epoca sovietica (Paperno 2009). Per un excursus sull’utilizzo degli “*ego-documents*” per discipline e indirizzi di studio diversamente afferenti al campo dei “*cultural studies*” nell’ultimo ventennio cf. Depretto (2009, 307-308). In questo contesto di riscoperta si segnala che sono le narrazioni al femminile a ricevere, ultimamente, particolare attenzione (cf. in merito, Petrone 2004).

⁶ *Soviet History through the Lenses of Personal Documents International Conference* (Mosca, 6-7 giugno 2017), organizzata dal Centro Internazionale di Studi sulla Seconda Guerra Mondiale (Higher School of Economics).

⁷ In questo senso recenti studi considerano persino le memorie di guerra redatte da donne che l’hanno vissuta da aree periferiche dell’Urss, dove si presume che la vita si svolgesse in maniera più tradizionale (Gradskova 2008, 43), un tipo di narrazione, questa, mai confluita nell’alveo di quelle ufficiali.

dimensione di “omicidio di massa”, e non di eroismo patriottico del popolo sovietico (Nikonova 2005). Tuttavia, proprio uno studio filologico e teorico-letterario delle caratteristiche di questo corpus di testi autobiografici può disvelarne le potenzialità ermeneutiche come fonti utili anche alla ricostruzione della storia, intesa quest’ultima come ripercussione della Macro-storia sulla vita del singolo e del suo entourage, favorendo così un fruttuoso dialogo tra letteratura e storia. Siamo ora in una fase storica ancora successiva a quella della “riscoperta” (definibile, volendo, come “post-post sovietica”), in cui i tempi sembrano maturi per una riflessione più neutra sul significato di questi testi in prospettiva sì critico-letteraria, ma anche e soprattutto più ampiamente storico-culturale.

2. La memoria dell’assedio nella cultura russa

Per quanto riguarda, nello specifico, i diari e le memorie che parlano dell’assedio di Leningrado, spesso rimasti sommersi per decenni, la pubblicazione del *Diario* di Berggol’c si colloca in una certa continuità con l’attenzione che è stata restituita a questo tema – per altro spiccatamente dalla prospettiva femminile – come attesta, oltre a una recente edizione degli scritti di Lidija Ginzburg (2011) del periodo della guerra, il volume *Writing the Siege of Leningrad*, curato da Nina Perlina e Cynthia Simmons (2005 [2002]) che appunto raccoglie diari, memorie, lettere e prosa documentaria di donne leningradesi e molte altre pubblicazioni⁸.

Un po’ più problematico, invece, risulta contestualizzare la pubblicazione del *Blokadnyj Dnevnik* di Berggol’c nella società russa, dove “a 70 anni dalla guerra, non si registra un’opinione comune su come debba essere rappresentata la storia dell’assedio”⁹. Il problema della memoria dell’assedio è probabilmente alla base anche del lungo veto alla consultazione (e pubblicazione) posto sul testo qui preso in esame. Infatti, la conoscenza dei fatti reali

⁸ La prefazione “History of history” accoglie una sintesi dettagliata della storia dell’assedio per come scritta dai suoi testimoni attraverso diari e memorie pubblicati in Russia, così come in Occidente, dal 1945 a oggi. Il volume, concepito più come un documento (raccolta di testi per la prima volta editi e tradotti) che come una riflessione critica, ha il merito di mettere a disposizione nuovi materiali, utili per indagini sistematiche sul punto di vista femminile sull’assedio, quale punto di vista con specificità proprie (v., anche, Imposti 2008, 48). Successivamente sono apparsi: Kirschenbaum 2006; Bidlack, Lomagin 2012; Barskova 2016. Sul piano dell’analisi critico-metodologica della narrativa dell’assedio sono invece da segnalare la sezione *Blokadnye povestvovanija*, ospitata all’interno della rivista *Novoe Literaturnoe Obozrenie* (CXXXVII, 1, 2016) e la meritoria raccolta *Blokadnyj narrativ* (pod red. Barskovoju, Nikolozij 2017).

⁹ “... daže čerez 70 let posle okončanija vojny v obščestve do sich por net edinogo mnenija o tom, kak dolžna byt’ predstavlena istorija vojny” (Gorjaeva 2015, 495).

dell'assedio è stata sostituita da una narrazione ufficiale già a partire dalla guerra (Sokolovskaja 2014). “Questo modello storico ufficiale, governato dal mito dell'assedio di Leningrado, mito consolidatosi negli anni della guerra, escludeva il fatto che fosse mai stata messa in atto un'operazione strategica ed etico-morale, mirata a far sì che la città restasse accerchiata”¹⁰ (Gorjaeva 2015, 478). Berggol'c, invece, durante il ritorno dal suo viaggio a Mosca il 20 marzo del 1942 sottolineava già nel suo diario l'opera di distorsione di quella memoria messa in atto dal regime (Berggol'c 2015, 172): “Здесь не говорят правды о Ленинграде ... не говорят о голоде, а без этого нет никакой 'геройки' (я ставлю слово геройки в кавычки потому, что считаю что героизма на свете вообще не существует)”¹¹.

In una prospettiva di “Memory Studies”, e non solo, la copiosa pubblicazione di “*ego-documents*”, tanto più se in una veste meritoriamente commentata, segna dunque il loro passaggio, dalla sfera della memoria individuale a quella della memoria collettiva, contribuendo così, nel nostro presente, a far vacillare la costruzione di discorsi “più o meno monolitici di memorie collettive e ufficiali” (Bonner, Rosenholm 2008, 9) sulla Seconda Guerra Mondiale in seno alla società russa. Altra sfida sarà poi quella, la cui responsabilità è già non più solo appannaggio degli studiosi di letteratura e memoria, di come si possa procedere a integrare questi *ego-documenti* – nella loro dimensione di testimonianza – in un palinsesto di memoria condivisa su quel tragico avvenimento, tale da poter essere assorbito in una narrazione ufficiale. Ciò secondo un'idea di “memoria”, per cui “a un passato comune corrisponda un presente comune” (Ferretti 2005¹²), riflesso di una verità storica che allo stesso tempo appare come “cementato dal buon senso” (*ibidem*)¹³. Pur nella relativa abbondanza di studi consacrati al tema della memoria della Grande Guerra Patriottica in Russia, trattandosi di una memoria “assolutamente sacra” (Nikonova 2005) – e pertanto intoccabile –, si attende ancora l'attuazione di un tale progetto in campo culturale, sociale, politico, istituzionale.

¹⁰ “Upravljaemaja, utverdivšimsja ešče v gody vojny mifom o blokade Leningrada oficial'naja istoričeskaja model' isključala ljubye ocenki moral'no-etičeskich i strategičeskich dejstvij, v rezul'tate kotorych ogrmonyj gorod okazalsja v kolce” (Gorjaeva 2015, 495).

¹¹ “Qui non dicono la verità su Leningrado, tacciono sulla fame e tacendo questo non si può parlare del suo 'eroismo' (scrivo la parola tra virgolette solo perché ritengo che l'eroismo non esista)” (Berggol'c 2013, 79, trad. it. di Cicognini).

¹² Ferretti con queste parole si riferisce alla memoria collettiva e più in genere alla categoria di memoria.

¹³ Ferretti parla di un “vizio” nella costruzione della memoria ufficiale (“collettiva”) sulla Grande Guerra Patriottica.

3. *Il diario come genere*

È noto come i diari da decenni rappresentino un tipo di scrittura interessante sia per la storia della letteratura che per la storia in sé, che d'altro canto, per studi di ordine psicologico e "che siano stati usati, specie alcuni, come forma letteraria, fonte storica, documento autobiografico" (Paperno 2004, 561). Ed è altrettanto pacifico concordare, insieme con Rachel Langford e Russel West, che "il diario sia un genere incerto, che sta in un equilibrio difficile tra scrittura letteraria e storica, tra spontaneità e riflessività di un testo costruito ad arte, tra soggettività ed eventi, soggettività/oggettività, privato e pubblico"¹⁴.

Riconducibili a uno dei tipi di testo racchiusi dall'etichetta policomprensiva recentemente coniata di *ego-document*, in cui confluiscono anche memorialistica, prosa autobiografica, epistolari, i diari presentano caratteristiche specifiche: se con le memorie condividono la "doppia preoccupazione di carattere soggettivo e temporale: l'iscrizione di sé nella storia"¹⁵, da queste si discostano in quanto sottoposti all'imperativo della "franchezza, sincerità e non-dissimulazione" (*ibidem*) e non invece a una "negoiazione tra il sé e la comunità"¹⁶. Soprattutto, i diari si distinguono da memorie e autobiografie, in quanto trattasi di scrittura *sincronica all'evento*, in presa diretta, non di una visione retrospettiva: non contemplano quella distanza psichico-linguistica che permette di elaborare, anche artisticamente, l'evento¹⁷.

Diario dunque come scrittura dell'io, incentrata sull'auto-rappresentazione e la rappresentazione immediata di un contesto storico e sociale, ma a differenza dell'autobiografia non necessariamente ispirata dal desiderio di "esporsi all'altro" di scrivere "per essere letti e commentati" (Ronchetti 2014, 49) e, ancor meno, dettata dall'esigenza di autenticità cui è subordinata l'autobiografia e la memoria (Ginzburg 1994, 19).

¹⁴ "... the diary, as an uncertain genre uneasily balanced between literary and historical writing, between the spontaneity of reportage and reflectiveness of the crafted text, between selfhood and events, between subjectivity and objectivity, between the private and the public..." (Langford, West 1999, 8, cit. in Paperno 2004).

¹⁵ "... ils relèvent d'une même prise de conscience, d'une double préoccupation temporelle et subjective, l'inscription de soi dans l'histoire" (Depretto 2009, 304). Anche Irina Paperno aveva indicato una differenza importante tra memorie e diari per quanto riguarda la rappresentazione del sé, affermando che "diary and memoir are two different templates for tracking the self in time" (Paperno 2009, xiii).

¹⁶ "... negotiation between the self and community" (*ibidem*).

¹⁷ Lejeune (1976, 24), infatti, distingue il diario dall'autobiografia in quanto testo immediato e *pertanto* imm modificabile ("je n'ai plus le droit de rien changer. Si je le fais, je quitte le journal pour tomber dans l'autobiographie").

Una conseguenza di ciò, sul piano tipologico-formale, è che i diari dell'assedio di Leningrado, a prescindere da quanto "indipendente" fosse la penna di chi li abbia scritti, tipicamente contengono descrizioni fedeli dell'aspetto della città durante l'assedio (strade, edifici, colori, profumi, suoni), la visione della città che ne ricaviamo è un autentico documento e non può, diversamente dalle memorie, essere filtrata dal tempo e dai "capricci della memoria" (cfr. Adamovič, Granin 1992, 118, trad. it. di Di Paola). Infatti, "se la memoria ha operato una scelta, se ha ritoccato qua e là, se qualcosa ha eliminato sprofondando nell'oblio, i diari invece hanno resistito nel tempo. Gli anni non hanno potere su di essi" (ivi, 145). Scrittura dunque dell'intimo sincronica al vissuto, come potrebbe esserlo una lettera, da questa ancora si discosta per *destinatario* e *fine*: se stessi, invece che un terzo, autoconoscenza anziché informazione e aggiornamento, osservazione incensurata del reale anziché condizionata dai più disparati fattori esterni. Ecco che allora, nella considerazione delle varie forme in cui si realizza la scrittura dell'io quale fonte storica supplementare per la ricostruzione di momenti storici massicciamente sottoposti a una resa narrativa ufficiale, il diario – e specie quelli che fanno esercizio maggiore di sincerità, indipendenza e scavo psicologico-identitario – può rivelare delle qualità maggiori rispetto ad altri tipi di testo autobiografico o *ego-document*. In un contesto di pressione ideologica e controllo censorio, infatti, dove ogni cittadino è visto dallo Stato come "un legittimo target di sorveglianza e intervento"¹⁸, il tema dell'autoconoscenza è il più scivoloso e delicato, e i diari, questo specchio rifrattivo del Sé, possono talora servire da terreno privilegiato per il processo di auto-trasformazione che sarebbe richiesto a ogni singolo individuo dal partito¹⁹.

4. Un diario come fonte storica: un diario tipico

Sono molti i passi del *Diario* di Berggol'c che appaiono coerenti con le caratteristiche tipologiche del diario come genere. L'aspetto "fotografico"

¹⁸ "... as a legitimate target of surveillance and intervention" (Chatterjee, Petrone 2008, 976).

¹⁹ Secondo le studiose americane, per quanto il tema del Sé risulti complesso in condizioni di illibertà, la soggettività è un elemento tendenzialmente statico, in quanto tale relativamente "resistente" al cambiamento, rispetto ad altri aspetti della vita sociale o culturale, più facilmente suscettibili di cambiamento o trasformazione (ivi, 970). Alla base della monografia di Hellbeck (2006), al contrario, si trova una concezione storicizzata del Sé: egli esamina una serie di diari sovietici del periodo staliniano i cui autori elaborano un Sé eterodiretto o "non liberale". Il diario in questi casi appare essere un mezzo di cui il singolo dispone per fare di sé un "individuo nuovo", quello appunto richiesto dal regime.

(le descrizioni fedeli della città sotto i bombardamenti si incontrano di continuo) è uno dei primi elementi che concorre alla sua utilizzabilità come fonte storico-documentaria. La visione dell'assedio nel diario contempla un resoconto assai preciso di come si vive sotto i bombardamenti. Sono informazioni queste, all'epoca non diffuse dai media, e dopo la guerra, non canonizzate dall'iconografia del trionfo, come nella nota del 28/I/1942:

В городе нет воды. Совершенно. Ее черпают из Фонтанки, из наших рек, куда сливаются все нечистоты. Можно было вечером натаять снегу и сварить, но сперва я как-то не догадалась, а потом просто обессилела так, что не могла этого сделать ... Смерть бушует в городе, как в Средневековье во время чумы или оспы. И, видимо, от нее не уйдешь. (Berggol'c 2015, 147)²⁰

Molti i passi sugli effetti dei bombardamenti (ad esempio, una nota del 23/III/1942):

Смерть бушует в городе. Он уже начинает пахнуть, как труп. Даже экскаваторы не справляются с рытьем могил. ... Трупы лежат штабелями, в конце Мойки целые переулки и улицы из штабелей трупов. Между этими штабелями ездят грузовики, с трупами же, ездят прямо по свалившимся сверху мертвецам, и кости их хрустят под колесами грузовиков.²¹

Altri passi parlano del gelo, della disperazione, della mancanza di cibo. Leningrado è l'inferno sulla terra, come scrive Berggol'c il 10/XII/1942: "Лед и адская стужа, и свирепые огневые бомбежки сверху, – ад, ад в полном смысле слова, так, как из века в век представлял его человек" (Berggol'c 2015, 321)²².

²⁰ Trad. it.: In città manca l'acqua. Completamente. La attingono dalla Fontanka, dai nostri fiumi, dove di norma vanno a finire tutti i rifiuti. Si sarebbe potuto ieri sera far sciogliere una certa quantità di neve e farla bollire, ma dapprima non mi è venuto in mente, e poi ho talmente perso le forze che non ce l'ho proprio fatta a farlo... la morte imperversa nella città, come nel Medioevo durante le epidemie di peste o di vaiolo. E si vede che dalla morte non c'è scampo ...

²¹ "La morte infuria nella città. La città comincia già a puzzare, come un cadavere. Persino le ruspe non bastano più a scavare fosse per i morti. I cadaveri giacciono a mucchi, in fondo alla Mojka in tutti i vicoli, e nelle vie sono ammassate cataste dei cadaveri. Tra le cataste transitano i camion carichi di cadaveri, passando direttamente sui corpi senza vita, caduti dalla sommità delle cataste, e le ossa scricchiolano sotto le ruote" (Berggol'c 2013, 82-83, trad. it. di Cicognini). Innumerevoli i passi di questo tenore, come la nota del 7/XII/1942: "Люди, падающие на улице, страшнее падающих бомб" (Berggol'c 2015, 319; trad. it.: Le persone che cadono morte sulle strade fanno più paura delle bombe che cadono dal cielo). In merito al rapporto tra la traduzione italiana di Cicognini e l'edizione russa del 2015 si veda Pieralli (2017, 16).

²² Trad. it.: Il ghiaccio e un gelo infernale, e furiosi bombardamenti dal cielo, l'inferno, l'inferno, nel pieno senso della parola, così come dai secoli dei secoli l'uomo se lo è immaginato.

Il testo in esame rientra perfettamente anche in una delle “tipologie” di diario individuate da Lejeune, ovvero quelle del diario come atto del resistere, sorgente di coraggio e sostegno vitale per affrontare prove terribili della vita (Lejeune 1976, 30). La scrittura è vitale alla sopravvivenza, essenziale perché la vita sotto l'assedio assomiglia alla vita, come in questa nota del 14/XI/1941:

Записываю что-то такое, кое-как, на разных листках. Хотя и очень поздно, и ночь спокойная, хочу урвать у себя время – чуть побыть одной с бумагой, пером и черным кофе. Нерационально, все время поступаю нерационально: не экономлю кофе, а голод сверхреален, что буду делать потом? Не сплю, когда не бомбят, а предыдущие ночи все время выло и спать было трудно ... Ну, а иначе – совсем не жизнь. (Berggol'c 2015, 131)²³

Questa “irrazionale” strategia di resistenza, non fatta di gesti prudenti, è volta a salvare qualcosa di meno apparentemente urgente, eppure di più essenziale: un colloquio intimo con il sé, la capacità di pensare in modo autonomo, di scrivere e creare.

Nel contesto complessivo dei diari come genere nelle varie letterature nazionali va sottolineata ora la rilevanza dei diari come genere per la coscienza storica russa cui, naturalmente non si sottrae il testo in esame. I diari sovietici costituiscono infatti già un settore di studi specifico (Ronchetti 2014, nota 69) per la complessa interrelazione tra scrittura del Sé e formazione della soggettività nel contesto sovietico, ma più in genere per la particolare interrelazione che nel contesto russo esiste tra diario e coscienza storica: “nella maggior parte dei casi i russi esprimono interesse per il diario non come mezzo di autoespressione (in questo la loro diversità dai francesi a loro contemporanei), ma piuttosto come mezzo di conservazione della memoria storica”, scrivono a ragion veduta Viollet e Grečanaja (2006, 11)²⁴. In epoca sovietica, dato il controllo pervasivo dello Stato sul singolo, questa interrelazione si acuisce e si complica.

²³ Trad. it.: Prendo qualche nota, alla meglio, su diversi fogli. Anche se è molto tardi, e se la notte è tranquilla, voglio ritagliarmi un po' di tempo, per starmene in solitudine con carta, penna e caffè nero. Non è razionale, non faccio che comportarmi in modo irrazionale: non lesino sul caffè, e ho una fame irrealistica, cosa farò dopo? Quando le bombe non cadono non dormo, e le notti precedenti si sentiva sempre il rombo degli aerei ed era difficile dormire... e se no, non sarebbe proprio vita.

²⁴ Si veda anche Paperno 2009, 11.

5. Un diario come fonte storica: un diario unico

Ad ogni modo, sia nel contesto dei diari sovietici, sia nell’“ampio diapason della narrativa dell’assedio”, il *Diario dell’assedio* di Berggol’c è un testo unico e con caratteristiche proprie. Impermeabile al discorso propagandistico e quindi diverso da tutti quelli definibili come “catafatici” – ovvero fondati sull’assoluta e logica dicibilità dell’esperienza²⁵ – è pur diverso anche da altri testi notevoli afferenti alla *blokadnaja literatura* e che non sono diari, come *Zapiski Blokadnogo Čeloveka* (Le note di una persona assediata²⁶) di L. Ginzburg, dall’autrice definito come “prosa intermedia” (a metà tra fiction e documento autobiografico).

Tanto per cominciare, diversamente dalla gran massa di narrazioni diaristiche sull’assedio, Berggol’c mette sullo stesso piano la propria esperienza della prigione sovietica e l’assedio nazista di Leningrado, associazione che le consente di conseguire una percezione della realtà svincolata dal discorso propagandistico. Il suo arresto nel contesto delle grandi purghe costituisce infatti il “grande antefatto nella coscienza critica dell’autore” (Pieralli 2017). Sono numerosi i punti del diario in cui prigione e assedio sono equiparati²⁷. Ad esempio, il 26/VIII/1941 scrive: “О, боже мой! Какая страшная тоска по жизни, первый раз за время войны, как в тюрьме, как в неволе” (Berggol’c 2015, 21-22)²⁸. Oppure, il 14/XI/1941 annota:

Ревели зенитки страшно, выли германские самолеты, грохотали бомбы, дом отвратительно содрогался. Я с громадным напряжением сидела там, ... это все было пыткой, конечно, настоящей

²⁵ Nella felice definizione di Riccardo Nicolosi (2016), sono tali quei diari o testi che “inscenano la sensatezza degli eventi tale da non ammettere nessun vuoto di significato”. Per uno studio sulla permeabilità dei diari dell’assedio al linguaggio propagandistico si veda l’innovativo studio di Sarah Gruzka (2017, 151-178). Polina Barskova (2016) scrive che quella di Berggol’c è un’“opera di compromesso all’interno dell’ampio diapason della narrativa sull’assedio”, ai cui estremi vengono collocati esempi opposti di sincerità espressiva e lealtà artistica come Lidija Ginzburg, da un lato, e il film *Leningrad v bor’be* (Leningrado in lotta, 1942), dall’altro. Ma va precisato che questa qualificazione (“compromesso”) può valere solo per la poesia di guerra e non, invece, per il diario, che può essere ricondotto allo stesso estremo di “sincerità e lealtà”, cui sono ascritte le opere di Ginzburg e Zel’cman. Nel contesto di questo saggio purtroppo è impossibile comparare la scrittura di Berggol’c con altri diari di leningradesi assediati (per alcuni veloci riferimenti si rinvia a Pieralli 2017).

²⁶ Nella prima e recentissima traduzione in italiano dell’opera, il titolo *Zapiski Blokadnogo Čeloveka* è stato tradotto in *Memorie di un assedio* (2019).

²⁷ Si veda anche, in particolare, la nota del 26/III/1941.

²⁸ Trad. it.: O mio Dio! Che terribile nostalgia della vita, per la prima volta da quando c’è la guerra, come in prigione, come quando non ero libera.

пыткой. Внешне-то я была, конечно, сверхспокойна, да и внутри тоже — точь-в-точь, как на допросах в тюрьме. (Berggol'c 2015, 54-55)²⁹

Che il diario dell'assedio sia luogo eletto di sincerità e libertà espressiva ci viene confermato anche da altri scritti successivi della poetessa, come la prosa autobiografica *Dnevnye zvezdy* (Stelle diurne). Riferendosi alla sua precedente esperienza di prigionia, Ol'ga, nella seconda parte, annota: “Неразрывно спаять тюрьму с блокадой” (“legare indissolubilmente la prigione con l'assedio”), legate come sono queste due, come rileva Nina Sokolovskaja, da un'antitesi, poiché nella claustrofobia dell'assedio ci si poteva sentire comunque più liberi dall'oppressione ideologica (Berggol'c, 2011, 357-358). In cella così come sotto l'assedio, infatti, ancorché inchiodati a una realtà asfissiante ed estrema, si è più liberi di esprimere – persino condividere – il proprio più intimo pensiero. Il diario è quindi una testimonianza storica consapevolmente consegnata ai posteri, da parte di chi questo potere ha cercato di comprenderlo oltre la sua maschera, come scrive lei stessa il 17/IX/1941:

Сегодня Коля закопает эти мои дневники. Все таки в них много правды ... Если выживу – пригодятся, чтобы написать всю правду. О беспредельной вере в теорию, о жертвах во имя ее осуществления... (Berggol'c 2015, 30)³⁰

Il diario, diversamente dalle altre scritture del sé, come autobiografia e memoria “non va letto come un libro che ha un inizio e una fine, ma come un processo”³¹ (Paperno 2004, riprendendo la tesi elaborata già da Ginzburg nel saggio *La prosa psicologica*, 1994). E il *Diario dell'assedio* è sede eletta di conflitti interiori colti nel loro stesso divenire, conflitti che spesso sono resi in forma interlocutoria con se stessa, in cui l'autrice procede verso la comprensione di sé, una comprensione che abbraccia un'ampia sfera di interrogativi e problemi, che si collocano in tanti punti di una

²⁹ Trad. it.: Le contraeree ruggivano in modo spaventoso, gli aerei tedeschi fischiavano, le bombe rintonavano, la casa ha tremato in maniera orrenda. Io, in preda a un'enorme tensione rimanevo seduta là ... era una tortura, una vera tortura. Esteriormente, è ovvio, ero più che tranquilla, e anche dentro, esattamente come durante gli interrogatori in prigione. Si precisa che gli “Stuka” (Junkers Ju 87), arma tattica dell'aviazione nazista, come strumento di guerra psicologica erano dotati di una particolare sirena (detta “tromba di Gerico”), che serviva a terrorizzare psicologicamente il nemico.

³⁰ Trad. it.: Oggi Kolja seppellirà i miei diari. Tutto sommato contengono molte verità ... se sopravviverò, torneranno utili per raccontare tutte le verità sulla fede illimitata nella teoria, sulle vittime che sono state fatte in nome della sua realizzazione.

³¹ “... the diary is best read not as a book with a beginning and end, but as a process” (Paperno 2004, 573).

gamma amplissima i cui estremi sono il privato e il pubblico: quale il suo compito come membro del partito, quale la natura del potere bolscevico, quale il rapporto tra letteratura e potere in quel frangente storico, quale il suo ruolo di intellettuale nella sfera del “pubblico”, quale il trattamento riservato dalla censura ad altri intellettuali e scrittori coevi. Questa ricerca del sé si sviluppa in un susseguirsi di interrogativi rivolti a se stessa che delineano il divenire di un processo cognitivo espresso in forma letteraria, con punte di lirismo filosofico di rara sintesi. Sono così praticamente tutte le note del dicembre 1939, in cui rievocando la sua recente prigionia e la se stessa di allora, Berggol’c riflette sullo stalinismo e su come la propria visione della realtà sovietica sia cambiata.

L’autrice, nel suo diario, ha più vie da cui scrutare, attraverso la realtà circostante, in fondo a se stessa. Essere una personalità pubblica, sia come scrittore sovietico e poeta, sia come giornalista, redattore e speaker di radio Leningrado, determina la particolarità e l’aspetto *poliprospectivo* di questo testo “privato”, che configura una sorta di scatola nera dell’opera di Berggol’c, una cassa di risonanza in cui la sua attività pubblica si riverbera per divenire materiale di autoanalisi e prospezione. Ad esempio, la funzione della sua poesia per i cittadini assediati e le reazioni dei suoi ascoltatori sono rigorosamente riportate nel diario, a creare così un ulteriore strato di testimonianza, e guadagnando un altro punto di osservazione sull’assedio:

13/V-42

В Радиокomitee я выслушала сегодня столько признаний, благодарностей и трогательнейших слов - от знакомых и незнакомых людей. Какая-то страшная пожилая женщина говорила мне: “Знаете, когда заедает обывательщина, когда чувствуешь, что теряешь человеческое достоинство, на помощь приходят ваши стихи ... И вот вчера, я лежу под тряпками, а снаряды где-то рядом, и кровать трясется, так ужасно, темно, и вдруг опять - слышу ваше выступление и стихи ... И чувствую, что есть жизнь”. А это ведь и в самом деле грандиозно: ленинградцы, масса ленинградцев лежит в темных, промозглых углах, их кровати трясутся, они лежат в темноте ослабшие, вялые ... и единственная связь с миром - радио, и вот доходит в этот черный, отрезанный от мира угол - стих, мой стих, и людям на мгновение в этих углах становится легче, голодным, отчаявшимся людям. Если мгновение отрады доставила я им - пусть мимолетной, пусть иллюзорной, - ведь это неважно, - значит, существование мое оправдано. (Berggol’c 2015, 194)³²

³² Trad. it.: Al Comitato della Radio oggi ho ricevuto tante di quelle manifestazioni di riconoscenza, gratitudine e tante commoventi parole da conoscenti ed estranei... una donna anziana, in condizioni spaventose, mi ha detto: “Lo sa ..., quando la quotidianità meschina sta per divorarmi, quando sono sul punto di perdere la mia dignità di persona, i suoi versi mi vengono in soccorso ... E ecco ieri, giacevo tutta coperta di stracci mentre le esplosioni continuavano tutt’intorno e il letto non faceva altro che oscillare e io

Si vede da questo passo come la poetessa tenti una riconciliazione con se stessa, tenti di dare senso alla propria esistenza, di giustificare, “*in senso hegeliano*” (per cui tutto il reale è razionale), la sua necessità storica di esistere in questo mondo, una necessità che solo la poesia può assicurarle. In questo passo di notevole intensità drammatica la funzione testimoniale e la funzione estetica vanno di pari passo; ancor di più, la fusione di letteratura e testimonianza è compiuta *attraverso* il diario.

Quindi, non è quello di Berggol'c un laboratorio di “costruzione del “Sé sovietico” (cit. in Paperno 2004, 567), in un periodo, gli anni Trenta, in cui la propaganda di regime spingeva il cittadino con forza verso la creazione di un “uomo nuovo”, ma, al contrario, un magnifico laboratorio di “decostruzione di un presunto/dovuto ‘Sé sovietico’”. E’ un percorso in cui l’autrice avanza verso la ricerca del suo Sé più autentico (o “senso di Sé”, come preciserà più tardi Paperno, cf. 2009, xiv), pur volendo rimanere una degna cittadina sovietica. Ed è questo forse l’aspetto che contrassegna di più il diario di Berggol'c. La commistione di esperienza comune e sfera privata (oltre a essere una categoria epistemologica di base, insieme a soggettività e temporalità, del diario come genere, come scrive ancora Paperno 2004, 571), concorre quindi al progetto fondamentale (forse inconsapevole) che *tiene insieme* il diario di Berggol'c in un tutto organico: la comprensione di sé e la salvezza (o la salvaguardia) di sé come individuo pensante, la spasmodica ricerca di una *ratio* – tutta personale – alla propria sopravvivenza.

6. Una stratificazione di “testi”: diario, radio, poesia

L’opera di Berggol'c di questo periodo va considerata come una *stratificazione di testi* (interventi in radio, poesia pubblicata e declamata, diario intimo, poesia inedita). Analisi feconda è pertanto quella che considera i diversi generi e campi della sua attività intellettuale come strati sovrapposti e ne legge uno contestualmente all’altro in modo tale che questi si illuminino a vicenda.

Il valore documentale del *Diario dell’assedio* come tessera utile alla ricomposizione di un quadro storico attendibile, ci viene confermato confrontando le note del diario con alcuni interventi alla radio degli stessi

me ne stavo lì al buio, in preda al terrore, e ad un tratto di nuovo sento alla radio la sua voce che legge dei versi ... e provo la sensazione che la vita ci sia ancora”. Tutto questo è davvero grandioso: i leningradesi – in massa – giacciono in angoli bui, umidi, sui loro letti che sussultano, giacciono nell’oscurità, spossati ... e l’unico loro legame col mondo è la radio. In questi angoli bui, tagliati fuori dal mondo, giungono i miei versi e per un istante questa gente – affamata, disperata – si sente più sollevata. E se solo sono riuscita a procurargli un istante di gioia, seppure effimero, seppure illusorio – poco importa – la mia esistenza è giustificata.

giorni. Gli interventi alla radio di Berggol'c sono raccolti nel libro *Govorit Leningrad* (1946; Parla Leningrado), pubblicato dopo la fine del conflitto e nel 1949 già sequestrato dal KGB, per opera del Glavlit, a causa del “tono melodrammatico degli interventi di Berggol' in radio”. In occasione del capodanno 1942, mentre il marito sta morendo di stenti, fiaccato dalla fame e dal gelo, Berggol'c alla radio pronuncia questo discorso:

Послезавтра мы будем встречать Новый год. Год тысяча девятьсот сорок второй ... Да, нам сейчас трудно ... Вот уже пятый месяц враг пытается убить в нас волю к жизни, сломить наш дух, отнять веру в победу. Но мы верим ... нет, не верим – знаем – она будет! ... Победа придет, мы добьемся ее, и будет вновь в Ленинграде и тепло, и светло, и даже ... весело ... И, может быть, товарищи, ... мы вспомним тогда наши сегодняшние – декабрьские – дни с удивлением, с уважением, с законной гордостью. (Berggol'c 1946, 18)³³

L'accento è chiaramente posto sull'eroismo, la resistenza, la fierezza per non esser caduti prigionieri, concetti la cui autenticità è gravemente smentita dalle pagine del *Diario*. Totalmente diversa è, infatti, l'intonazione delle note di quegli stessi giorni. La prima nota del 1942 risale al 3 gennaio e si chiude con una poesia dedicata alla morte della figlia Ira e a quella imminente del marito, Kolja. Nel diario dei giorni ancora successivi segue la registrazione precisa del quotidiano e delle razioni ingerite di pane e caffè, con i sensi di colpa per un nuovo amore mentre è testimone dell'angosciante agonia del marito ormai in fin di vita, marito che Ol'ga assiste con sconvolgente dolore e senso di frustrazione. Riflessioni decise e univoche sul (non) senso di questa guerra affastellano le pagine, inconciliabili, con le parole diffuse in radio (Berggol'c 2015, 110-128). La versione pubblica di Berggol'c durante l'assedio, quindi la sua attività radiofonica, sembrerebbe perciò rispondere a ciò che Sheila Fitzpatrick definisce come “usable Self” (Fitzpatrick 2005, 8-9, cit. in Chattaree, Petrone 2008, 974), ovvero dei “Self” che i cittadini sovietici *costruiscono* in risposta alle esigenze del potere statale e delle attese della comunità.

In questa raccolta di interventi radiofonici, oggi consultabile, si rinvie anche il discorso alla radio della celeberrima poetessa pietroburghese Anna Achmatova, pronunciato alla fine del settembre 1941, tutto imperniato su una retorica bellica di stampo nazionalistico:

³³ Trad. it.: Dopodomani festeggeremo Capodanno. L'anno 1942. ... Sì, è dura per noi adesso... già da cinque mesi il nemico tenta di uccidere in noi la voglia di vivere, di abbattere il nostro spirito, di sottrarci la fede nella vittoria. Ma noi crediamo... no, non crediamo – noi lo sappiamo – vittoria sarà! ... La vittoria arriverà, noi la conseguiremo, e a Leningrado farà di nuovo caldo, ci sarà luce e ci sarà persino... allegria. ... E forse, compagni ... forse allora ci ricorderemo i nostri giorni di dicembre con stupore, rispetto, legittima fierezza.

Я, как и все вы сейчас, живу одной непоколебимой верой в то, что Ленинград никогда не будет фашистским. Эта вера крепнет во мне, когда я вижу ленинградских женщин, которые просто и мужественно защищают Ленинград ... Наши потомки отдадут должное каждой матери эпохи Отечественной войны, но с особой силой взоры их прикует ленинградская женщина, стоявшая во время бомбежки на крыше с багром и щипцами в руках, чтобы защитить город от огня; ... Мы, ленинградцы, переживаем тяжелые дни, но мы знаем, что вместе с нами – вся наша земля, все ее люди. ... Мы благодарны им, и мы обещаем, что мы будем все время стойки и мужественны ... (Berggol'c 1946, 11)³⁴

Se confrontiamo ora questo discorso con ciò che Berggol'c nel proprio diario scrive della stessa Achmatova *nello stesso periodo*, otteniamo una duplice prospettiva in sincrono su quel momento storico, che disvela la penosa condizione di Achmatova e quanto diverso sia il suo punto di vista sulla guerra in corso:

Зашла к Ахматовой, она живет у дворника (убитого артснарядом на ул<ице> Желябова) в подвале, в темном-темном уголку прихожей, вонючем таком, совершенно достоевщицком, на досках, находящихся друг на друга, — матрасишко, на краю, закутанная в платок, с ввалившимися глазами — Анна Ахматова, муза плача, гордость русской поэзии — неповторимый, большой, сияющий Поэт. Она почти голодает, больная, испуганная ... Она сидит в кромешной тьме, даже читать не может, сидит, как в камере смертников ..., и так хорошо сказала: “Я ненавижу, я ненавижу Гитлера, я ненавижу Сталина, я ненавижу тех, кто кидает бомбы на Ленинград и на Берлин, всех, кто ведет эту войну, позорную, страшную ... ”. (Berggol'c 2015, 38)³⁵

³⁴ Trad. it.: Io, come tutti voi adesso, vivo solo dell'incrollabile fede nel fatto che Leningrado non diventerà mai fascista. Questa fede in me si rafforza, quando vedo le donne leningradesi che difendono Leningrado in maniera semplice e coraggiosa ... I nostri discendenti renderanno merito a ogni madre dell'epoca della Guerra Patriottica, ma con particolare forza i loro sguardi saranno attratti dalle donne leningradesi, che sotto i bombardamenti stanno sui tetti munite di pinze e arpioni, per difendere la città dal fuoco ... noi leningradesi viviamo giorni difficili ma sappiamo bene che a noi si stringe tutta la nostra terra e tutto il suo popolo. ... Noi siamo pieni di gratitudine e promettiamo che saremo sempre tenaci e coraggiosi ...

³⁵ “Sono passata a far visita ad Anna Achmatova, che vive nella casa di un portinaio – ucciso da una granata in via Zeljabov –, in una cantina, in un cantuccio buio buio dell'ingresso, fetido, assolutamente dostoevskiano; sulle tavole di legno impilate c'è un piccolo materasso, sul bordo – avvolta negli scialli, con gli occhi infossati – siede Anna Achmatova, la Musa del Pianto, l'orgoglio della poesia russa, un irripetibile, grande, luminoso Poeta. Sta quasi morendo di fame, è malata, terrorizzata ... Siede lì immersa nella tenebra in un minuscolo angolo, e non riesce neppure a leggere, sta lì come nella camera di un condannato a morte ... pronuncia parole così belle: “detesto Hitler, e detesto Stalin e detesto tutti quelli che sganciano bombe su Leningrado e su Berlino e che dirigono questa vergognosa, orribile guerra...” (Berggol'c 2013, 66, trad. it di Cicognini).

7. *Diario e poesia*

Il diario è *letterario* non solo per la qualità stilistica della prosa e la densità espressiva, ma perché, similmente ai taccuini di Cvetaeva, che svolgono un ruolo nell'elaborazione del suo lirismo (Depretto 2009, 311), i diari di Berggol'c sono un laboratorio artistico, un canovaccio per la propria creazione poetica, in cui prendono forma i versi di quegli anni, tutte le loro varianti e i ripensamenti (Strižkova 2015, 6). Confrontando allora le poesie trascritte nel diario non destinate alla pubblicazione con quelle rese pubbliche, cioè diffuse per radio (in particolare, il poema "Fevral'skij dnevnik" [Diario di Febbraio], 1942³⁶; "Leningradskaia osen'" [Autunno leningradese], 1942³⁷; "Oh, dorogaja dal'naja, ty slyšiš'?" [Strada lontana, mi senti?], 1941³⁸) emerge che alla radio ella declama – ottenendo diffusi consensi – quei versi che contengono una limitata rappresentazione delle miserie e delle atroci privazioni del presente, a favore di una apertura su consolatori squarci di futuro: un futuro in cui il presente – percepito e rappresentato in questi versi dalla poetessa come ricordo di un passato – assume tratti mitologici e gloriosi e si trova giustificato da una *ratio* superiore, quella di "liberare la città dall'oppressione", una prolessi che giustifica il passato, come allietandone il ricordo e proiettando dei leningradesi un'immagine quali eroi della resistenza sovietica. Per altro, proprio dal *Diario* apprendiamo che il successo del poema "Diario di Febbraio" fu notevole perché consegnava ai leningradesi la speranza di diventare degli "eroi"³⁹, e sempre dal *Diario* scopriamo che parte della

³⁶ "Двойною жизнью мы сейчас живем: / в кольце, во мраке, в голоде в печали / мы дышим завтрашним, свободным, щедрым днем, / мы этот день уже завоевали..." (trad. it di Cicognini in Berggol'c 2013, 159: "Una doppia vita ora viviamo: / nel cerchio dell'assedio e nel gelo, affamati e tristi / respiriamo il domani, il giorno felice, generoso, / quel giorno che abbiamo conquistato..."). Per queste poesie Hodgson (Chodžson 2016) parla di "una peculiare duplice prospettiva <temporale>" ("...своего рода двойную перспективу") – da un lato il presente che appare passato visto dal punto di vista del futuro, dall'altro il radioso futuro visto dal presente.

³⁷ Declamata il 22 novembre 1942, la poesia è definita dalla stessa Berggol'c come "radionazionalista" (cfr. Chodžson 2016).

³⁸ La parte finale è tutta espressa in verbi perfettivi, che indicano certezza di azioni future, tutte propositive, e chiude trionfalmente con "минута долгожданная пришла" e con la sacrificale affermazione "иду к обычному и грозному труду / во имя новой жизни Ленинграда" (Berggol'c 1946, 59-60; trad. it.: il minuto che abbiamo atteso così a lungo è giunto; mi incammino verso la mia fatica consueta e terribile / in nome della nuova vita di Leningrado).

³⁹ "Выходит ведь, что мы и в самом деле герои", - как сказала контролерша и домработница В. К. и многие-многие другие" (Berggol'c 2015, 353-354; trad. it.: Alla fine risulta che siamo veramente degli eroi).

sua attività radiofonica rispondeva a chiare direttive, che la Berggol'c non esita a definire “menzogna”⁴⁰.

Al contrario, risultano escluse dalla pubblica lettura (e dalla pubblicazione) le poesie totalmente concentrate sul presente, su un dolore sordo che inottundisce i sensi e la coscienza (poesie nelle quali ricorre la parola *tupost'* – *ottusità, ottundimento*), senza che il *pathos* della retorica della resistenza distolga l'attenzione dall'orrore del presente. Come la poesia “Otčajanija malo. Skorbi malo” (La disperazione è poca. Il dolore è poco) interamente riportata nella nota del diario dell'aprile 1942 (Berggol'c 2015, 85), la cui intensità drammatica si addensa sull'interrogativo posto al centro (“и разве для меня победы будут?”⁴¹), scritta appena dopo la morte del marito, ove il tema onnipresente della vittoria è amaramente e antifrasticamente declinato sul destino personale, in una chiara intonazione antiretorica⁴². Diario e lirica inedita (e non declamata per radio) di quegli anni appaiono così accomunati dal senso di un “presente infinito”, peculiare sentimento del tempo contrassegnato da disorientamento e percezione di staticità, come perspicuamente rilevato da Katharine Hodgson (Chodžson 2016), che lo ravvisa anche nella prosa degli anni 50 (Stelle diurne). Hodgson scrive infatti che “il sentimento di distruzione delle barriere che separano passato, presente e futuro della prosa anni 50 è simile a quello che Berggol'c provava sia durante l'assedio che durante la prigionia del 1938-1939”. Le due ultime esperienze sono infatti simili: limitata libertà di spostamenti, privazioni e pericoli, insicurezza di quanto a lungo durerà la prova e di come finirà.

⁴⁰ 13/IX-1941: “Ну, я работаю зверски. Я пишу ‘духоподъемные стихи и статьи’ ... На фоне того, что есть – это же ложь” (Berggol'c 2015, 28; trad. it.: Insomma, lavoro in modo forsennato. Scrivo ‘versi e articoli per sollevare lo spirito’ ... Sullo sfondo di ciò che sta avvenendo non sono altro che una menzogna).

⁴¹ Trad. it.: E che ci saranno mai vittorie anche per me?

⁴² Secondo Kirschenbaum (2000, 554) la poetica di Berggol'c era antiretorica anche solo per il fatto che vi si rifletteva tutta la dimensione femminile di questa città-fronte, abitata prevalentemente da donne, una realtà clamorosamente nascosta dalla narrativa imperante dell'eroismo militare. La chiave analitica del confronto tra diario e poesia composta negli stessi anni è stata proposta e utilizzata in Pieralli 2017.

8. Conclusioni

Da più prospettive e grazie a un'ottica di analisi intertestuale dell'opera di Berggol'c appare quindi confermata la qualità di questo diario come fonte preziosa per comprendere la complessità di quella realtà storica, le cui pieghe il *Diario* illumina e permette di cogliere, tra le falsificazioni propagandistiche, la penetrazione di una retorica imposta dal regime, le difficoltà materiali dell'individuo, la sua irriducibile realtà umana e spirituale, per una ricostruzione, quella a cui un giorno e già oggi potrà approdare il lettore – noi – che, fondata nella sua antiretorica, sia più completa e imparziale.

Quello di Berggol'c è un diario sovietico unico in quanto a sintesi di narrazione letteraria e quale atto consapevole di testimonianza su un periodo tragico della storia dell'URSS, scritto da un intellettuale per un periodo perseguitato, ma poi ritenuto parte dell'*establishment* culturale sovietico. Il valore documentario del testo è evidente, tra la registrazione della cruda realtà dell'assedio – così come degli anni del grande terrore appena trascorsi –, l'incessante osservazione di sé che l'autore conduce, la progressiva presa di coscienza del carattere menzognero della retorica di regime e delle condizioni anormali di una società dominata da un controllo pervasivo. L'interesse maggiore è proprio il processo graduale di rivelazione dell'autore a se stesso della verità individuale, una verità che si rivela attraverso l'esperienza e che nulla ha di teorico o di retorico e “che appare in stridente contrasto con quella ufficiale di regime” (Cicognini 2013, 10). Un problema, del resto, quello della verità, che appare centrale in tutta la storia della letteratura e della cultura russa.

Risorsa documentaria di integrazione alla conoscenza della realtà dell'assedio e dei meccanismi di funzionamento della società sovietica in quel periodo, il *Diario* di Berggol'c quale documento storico-diaristico si rivela essere, in continuità con la tradizione pre-rivoluzionaria, “un fenomeno sociale della cultura spirituale del popolo”⁴³ e, in maniera egregia tra la massa di diari del blocco di Leningrado, svela le sue qualità letterarie e si fa strumento fondamentale per la presa di coscienza e per la ricezione, sia essa sincronica che diacronica, del totalitarismo sovietico da parte dell'intelligenza russa e, più in generale, europea.

⁴³ “подлинно общественное явление духовной культуры” (Tartakovskij 1991, 221).

Riferimenti bibliografici

- Adamovič Ales', Granin Daniil (1979), *Blokadnaja kniga*, Moskva, Sovetskij pisatel'. Ed. it. (1992), *Le voci dell'assedio*, trad. it. di C. Di Paola, Milano, Mursia.
- Barskova Polina (2016), " 'Bezmjatežnye dni v osaždennom gorode': o raznobrazii blokadnych tekstov i metodov ich izučeniya" ("Giorni sereni nella città assediata": sulla varietà dei testi sull'assedio i dei metodi di studio), *Novoe literaturnoe obozrenie* CXXXVII, 1, <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11794/> (06/2019).
- ed. (2016), *Written in the Dark: Five Siege Poets in the Siege of Leningrad*, New York, Ugly Duckling Press.
- Berggol'c Ol'ga (1946), *Govorit Leningrad* (Parla Leningrado), Leningrad, Lenizdat.
- (2011), *Ol'ga. Zapretnyj dnevnik: dnevniki, pis'ma, proza, izbrannye stichotvorenija i poemy Ol'gi Berggol'c*, pod. red. Natalija Sokolovskaja, Sankt-Peterburg, Azbuka.
- (2013), *Diario Proibito: La verità nascosta sull'assedio di Leningrado*, a cura di Nadia Cicognini, Venezia, Marsilio.
- (2015), *Blokadnyj dnevnik* (Il diario dell'assedio), sost. N. Strižkovoj, Sankt-Peterburg, Vita Nova.
- Bidlack Richard, Lomagin Nikita, eds (2012), *The Leningrad Blockade, 1941-1944. A New Documentary History from the Soviet Archives*, New Haven, Yale UP.
- Bonner Withold, Rosenholm Arja, eds (2008), *Recalling the Past - (Re)constructing the Past. Collective and Individual Memory of World War II in Russia and Germany*, Jyvaskyla, Aleksanteri Institute.
- Chattarjee Choj, Petrone Karen (2008), "Models of Selfhood and Subjectivity: the Soviet Case in Historical Perspective", *Slavic Review* LXVII, 4, 967-986.
- Chodžson Ketrin (2016), "Proryvajas' skvoz' bar'ery vremeni I prostranstva vo vremja blokady: Ol'ga Berggol'c" (Facendosi largo oltre le barriere dello spazio dello spazio e del tempo durante l'Assedio), *Novoe Literaturnoe Obozrenie* CXXXVII, 1, <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11797/> (06/2019).
- Cicognini Nadia (2013), "Introduzione", in Berggol'c 2013, 7-13.
- Depretto Catherine (2008), "Conscience historique et écriture de soi. La place des écrits personnels dans la culture russe: introduction", *Revue des études slaves* LXXIX, 3, 303-315.
- Ferretti Maria (2005), "Nepirimimaja Pamjat': Rossija i vojna. Zametki na poljach spora na žgučuju temu" (Una memoria inconciliabile: la Russia e la guerra. Note a margine di una discussione su un tema dolente), *Neprikosnennyj zapas* XL-XLI, 40-41.
- Fitzpatrick Sheila (2005), *Tear off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia*, Princeton, Princeton UP.

- Garros Véronique, Korenevskaya Natalia, Thomas Lahusen, eds (1995), *Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the Thirties*, New York, New Press.
- Ginzburg Lidija Ja (1971), *O psihologičkoj proze*, Leningrad, Sovetskij Pisatel. Ed. it. (1994), *La prosa psicologica*, trad. di Francesca Gori, Bologna, Il Mulino.
- (2011), *Prochodjaščie karaktery. Proza voennykh let, zapiski blokadnogo čeloveka* (Caratteri che passano. Proza degli anni della guerra. Note di una persona assediata), pod. red. E.V. Baskirk, A. Zorin, Movksa, Novoe Izdat. Ed. it. (2019), *Leningrado. Memorie di un assedio*, trad. e cura di Francesca Gori, Milano, Guerini.
- Gorjaeva Tat'jana (2015); "Dnevnik kak forma dokumental'noj istiny" (Il diario come forma di verità documentale), in Berggol'c 2015, 449-478.
- Gradsckova Yulia (2008), "Femininity, Beauty and Maternity in the Shadow of War (1940-1950s)", in Withold Bonner, Arja Rosenholm, eds (2008), *Recalling the Past – (Re)constructing the Past. Collective and Individual Memory of World War II in Russia and Germany*, Jyvaskyla, Aleksanteri Institute, 43-54.
- Graziosi Andrea (1999), "The New Soviet Archival Sources", *Cahiers du monde russe* 40, 1-2, 13- 64.
- Gruzcka Sarah (2017), "Civilisation Versus Barbarie: L'ennemi sous la plume des Léningradois assiégés", in Claudia Pieralli, Claire Delaunay, Eugène Priadko (a cura di), *Russia, Oriente slavo e Occidente europeo: fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria*, Firenze, Firenze UP, 151-178.
- Hellbeck Jochen (2006), *Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin*, Cambridge, Cambridge UP.
- Imposti Gabriella (2008), "Blok-ada, l'assedio di Leningrado nella memoria culturale russo-sovietica", in Vita Fortunati, Daniela Fortezza, Maurizio Ascari (a cura di), *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, Roma, Meltemi, 45-56.
- Kirshenbaum L.A. (2000), "Gender, Memory, and National Myths: Ol'ga Berggol'ts and the Siege of Leningrad", *Nationalities Papers* XXVIII, 3, 551-564.
- (2006), *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941-1995: Myths, Memories, and Monuments*, Cambridge, Cambridge UP.
- Langford Rachel, West Russell (1999), "Introduction: Diaries and Margins", in Idd. (eds), *Marginal Voices, Marginal Forms: Diaries in European Literature and History*, Amsterdam, Rodopi, 8.
- Lejeune Philippe (1976), *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Nicolosi Riccardo (2016), "Apofatika i formalizm blokadnoj narrativy v 'Zapiskach blokadnogo čeloveka' Lidii Ginzburg" (Apofasia e formalismo della narrativa dell'assedio nelle *Note di una persona assediata* di Lidija Ginzburg), *Novoe Literaturnoe Obozrenie* CXXXVII, 1, <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11798/> (06/2019).
- Nikonova Ol'ga (2005), "Žensčiny, vojna i figura umolčaniya" (Le donne, la Guerra e la figura del tacere), *Neprikosovennyj zapis* XL-XLI, 2-3, 40-41.

- Paperno Irina (2004), "What can be done with Diaries", *Russian Review* LXIII, 4, 561-573.
- (2009), *Stories of the Soviet Experience. Memories, Diaries, Dreams*, London, Ithaca.
- Perlina Nina, Simmons Cynthia, eds (2009 [2002]), *Writing the Siege of Leningrad. Women's Diaries, Memoirs, and Documentary Prose*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Petrone Karen (2004), "Soviet Women Voices in the Stalin Era", *Journal of Women's History* XVI, 2, 197-208.
- Pieralli Claudia (2017), "Percorsi di soggettivazione nel *Diario dell'assedio* di O. Berggol'c (1941-1944): strumenti di un'intima rivoluzione", *Il Portolano* XC-XCI, 3-4, 16-19.
- Pinsky Anatoly (2014), "The Diaristic Form and Subjectivity under Khrushchev", *Slavic Review* 73, 4, pp. 805-827.
- Ronchetti Barbara (2014), *Caleidoscopio russo*, Macerata, Quodlibet.
- Sokolovskaja Nina (2014), "Ne vse my umrem, no vse izmenimsja" (Non tutti moriremo, ma cambieremo tutti), *Zvezda* II, 2, <<http://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=2239>> (06/2019).
- Strižkova Natal'ja A. (2015), "Ot sostavitelja" (Dal curatore), in Berggol'c 2015, 5-8.
- V'olle Katrin, Grečanaja Elena P., pod. red. (2006), *Avtobiografičeskaja praktika v Rossii i vo Francii (Sb. Stat'ej). Pratiques autobiographiques en Russie et en France*, Institut Mirovoj Literatury im. Gor'kovo, Moskva.



Fig. 4 – Enrico Frattaroli, *Arcobaleno fossile* (2019).
Cartoncino Bristol e matita (cm 59x59). Particolare.
Per gentile concessione dell'autore

Vite esemplari

SAINT ERKENWALD.
BIOGRAFIA, AGIOGRAFIA O PAMPHLET?

Letizia Vezzosi
Università degli Studi di Firenze (<letizia.vezzosi@unifi.it>)

Abstract

Saint Erkenwald is undoubtedly a poem of refined artistic ability and of great complexity, which continues to be the object of debate amongst scholars. One of the most discussed issues concerns its text-type. This essay tries to find further elements that would help to identify its literary genre through the analysis of a particular narrative moment – the dialogue and baptism of the judge. On the basis of Erkenwald's presentation as a bishop and saint, we propose to confirm the link between the poem and the texts of manuscript Nero Cotton A. x., not only for their linguistic affinities, but also because it fits perfectly into the issues treated therein, and its hagiographic nature, although affected by the new religious sensibility of the time.

Keywords: Alliterative Revival, biography, hagiography, Middle English literature

1. Introduzione

Nell'ambito della narrativa biografica del medioevo e soprattutto del basso medioevo l'agiografia occupa una posizione prominente, fungendo da modello anche per le biografie secolari¹ che ne condividevano la presentazione di personaggi esemplari e l'interpretazione didattico-morale. Difatti la narrazione biografica in sé si giustifica in quanto narrazione di individui infallibilmente significativi in quanto esempi tanto straordinari quanto imitabili o da imitare. Conseguentemente le agiografie (antiche o moderne) e più in generale le biografie esemplari non si prefiggono

¹ Secondo Angela J. Weisl (2002), le biografie di personaggi sportivi sono estremamente simili alle agiografie medievali, per l'enfasi sull'esemplarità del personaggio. Ma l'affinità tra il modello medievale e le biografie contemporanee non si fermano a questo: lo studio di Sarah Churchwell (2004) sulle biografie di Marilyn Monroe ne rivela inaspettatamente la presenza di incidenti che si offrono a riflessioni moraleggianti, come pure alla rivelazione della verità *post-mortem*.

l'oggettività o l'assennatezza di quanto vanno narrando, perché il santo o l'esempio è per definizione nel giusto, bensì il coinvolgimento emotivo del lettore/ascoltatore, ovvero, secondo le parole di Bokenham, le narrazioni esemplari intendono "to excyte / Mennys affeccyouyn to haue delyte / Thys blyssyd virgyne to loue & serue" (Bokenham 1938, 3, vv. 127-129)². La leggenda ne diventa perciò la forma, motivo per cui fino alla seconda metà del secolo scorso gli scritti agiografici erano spesso trascurati e liquidati come compilazioni stereotipiche così stravaganti "that it may be supposed they were invented to try how far human credulity could be extended" (Horstmann 1887, xi). Solo recentemente si è cominciato ad apprezzarne il valore storico, nella misura in cui l'agiografia (come spesso le biografie secolari esemplari) contamina sistematicamente la prova storica con materiale formulaico e fantastico (cfr. Sanok 2007). In particolare proprio la registrazione di eventi o momenti legati al culto di un santo si dimostra spesso fonte di inestimabile valore per la ricostruzione della storia *tout court* e della storia culturale in un particolare momento o luogo. Il poemetto medio inglese dedicato al Santo Earconvaldo può esserne un buon esempio.

Nel presente articolo si cercherà innanzi tutto di analizzare la problematicità di una rigida classificazione per generi prendendo in considerazione appunto questo testo e successivamente si offrirà un'interpretazione della materia poetica in una prospettiva storica che colloca i temi trattati all'interno delle dispute che travagliavano Londra alla fine del XIV secolo.

1.1 *L'agiografia nella letteratura medievale inglese*

Incredibilmente trascurata nelle storie della letteratura inglese (cfr. Ford 1990), l'agiografia e più genericamente la narrativa di *exempla* costituiscono uno dei generi più significativi della letteratura in medio inglese, e sicuramente il più ricco di "indicazioni sociologiche e storiche" (Boitani 1998, 11), che, proprio per la sua natura pragmatica di incidere sulla società, gradualmente adatta i propri temi e il proprio stile ai gusti dei tempi, fornendo così indicazioni socio-culturali relative al proprio destinatario. Con una certa cautela, potremmo addirittura dire che la letteratura in medio inglese nasce proprio con la letteratura degli *exempla*: con la cesura nella produzione scritta in volgare dovuta alla conquista normanna, accanto all'eccezionale registrazione degli annali fino al 1154 nella *Peterborough Chronicle*, i primi documenti in medio inglese sono proprio le storie del cosiddetto *Katherine Group* (ca. 1200), ovvero le tre vite di Santa Caterina d'Alessandria, San-

² Trad. it.: Ad eccitare l'affezione dell'uomo ad aver piacere ad amare e servire questa vergine santa.

(Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive).

ta Giuliana di Nicomedia e Santa Margherita d'Antiochia, conservate nel manoscritto Oxford, Bodleian Library, *Bodley 34*, modelli di santa verginità destinati ad anacorete. La fortuna di questo genere letterario è facilmente intuibile dalle numerose raccolte come la *South English Legendary* (fine XIII sec.), che, da un piccolo nucleo iniziale, arriva a contenere 92 vite di santi, destinate sia a uomini e donne di chiesa come pure a laici, come si può evincere dalla lingua e dallo stile, oltre che dai temi affrontati³, a cui fanno da contraltare la *Scottish Legendary*, compilazione del XIV secolo di 50 vite selezionate per un pubblico laico, e il *Northern Homily Cycle*, un po' più tardo, il più antico rappresentante di omelie in versi rimati che dovevano essere lette durante la messa ogni domenica. Per queste raccolte il modello era fornito dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, per la cui traduzione completa si deve però aspettare Caxton e la sua *Golden Legend* del 1438, basata sulla versione francese *Légende dorée* di Jean de Vignay, a cui aggiunge vite di santi inglesi, come Edmundo il vescovo, Frideswide, Edoardo il Martire, Oswald il vescovo, Chad, Cuthbert, Brendan e altri. E se molte raccolte di *exempla* sembrano trovare la loro motivazione nella celebrazione dell'anno liturgico, come *Festial* di John Mirk (1415) o lo *Speculum Sacerdotale* (1425 circa), in quanto forniscono materiale per gli officianti non fluenti o totalmente ignoranti di latino per le loro omelie (Long 2006, 60), la narrativa agiografica tardo medievale si evolve parallelamente e si adatta al lettore cui si ispira, a tal punto da includere testi di valore letterario ben diverso: da racconti in prosa austera, semplice e puramente destinata alla devozione, a opere destinate all'intrattenimento, in prosa ricercata o in versi.

Infatti, seppur originariamente scritta da uomini di chiesa e con esplicito intento edificante, il pubblico a cui era diretta non era sempre e solo il clero e i suoi membri, ma anche i laici, i quali da semplici soggetti del messaggio edificante diventano sempre di più fruitori coscienti ed essi stessi committenti di opere agiografiche. Che fossero tenute di gran conto, lo si deduce anche dai testamenti in cui se ne parla come parte dell'eredità da donare⁴, come pure dalla circolazione, elaborazione e copiatura di miscellanee devozionali nel XIV e XV secolo, tra cui la più impressionante è sicuramente il codice *Vernon*⁵. La fortuna delle scritture agiografiche è sicuramente legata al Quarto Concilio Lateranense del 1215 e al mandato

³ Per maggiori dettagli, si vedano Görlach 1974 e Thompson 2003.

⁴ Probabilmente erano un modo per dimostrare il grado di devozione del defunto (Long 2006, 52).

⁵ Il manoscritto di Vernon è un codice dell'ultimo decennio del XIV secolo, accuratamente copiato e riccamente decorato per i devoti, famoso come la più grande e probabilmente la più importante antologia medio inglese. Vedi Scase 2013, che raccoglie i risultati del multidisciplinare *Vernon Manuscript Project* e che getta nuova luce su un libro "iconico" e su un periodo di transizione, di innovazione e di sperimentazione, nella produzione di libri in volgare.

relativo all'istruzione secolare, ma la loro crescente popolarità e l'aumento della domanda tra il pubblico laico vengono rafforzati dagli sconvolgimenti socio-economici del XIV secolo e dall'ascesa delle nuove classi non istruite in latino⁶. A questa richiesta rispondono non solo agiografi e non necessariamente membri del clero, ma sempre più scrittori, la cui fama non è affatto legata a questo genere letterario, come Chaucer o Paris o Caxton, che si cimentano nelle vite dei santi con cura stilistica e intento estetico: non più collezioni per ecclesiastici da usare come riferimento per la preparazione dei sermoni o testi per la meditazione di anacoreti e anacorete, ma biografie di singoli santi, di grande raffinatezza artistica, per la lettura da parte di laici, quali *Life of St. Cecilia* di Geoffrey Chaucer, *Lyfe of Seynt Margarete* di John Lydgate, *Life of St. Anne* di Osbern Bokenham, *Life of St. Katharine of Alexandria* di John Capgrave, *Life of St. Christina* di William Paris, *Life of St. Jerome* di Symon Wynter, o *Life of St. George* di Alexander Barclay. Perché e se venissero commissionate non è sempre facile da accertare, ma è chiaro che, oltre a motivi culturali⁷, fosse radicata la fede nella funzione d'intercessione del santo presso Dio e di protezione o aiuto nei confronti del devoto⁸, come si evince per esempio dalla dedica di Osbern Bokenham nella sua *Life of St. Anne* a Katherine Denston⁹. Altrettanto palesemente la materia da esse trattate doveva appunto corrispondere ai *desiderata* e al gusto del pubblico secondo le parole dell'indulgenziere di Chaucer, dove l'esistenza dell'uomo viene cristallizzata in una sorta di "costanza paradigmatica" (Battaglia 1965, 474) e trasformata in una "forma di cognizione storica" (*ibidem*), dove si fondono storia e fantasia popolare, dove al dato storico si unisce l'elemento fantastico e dove il meraviglioso si mescola al familiare, o il remoto al vicino:

*Thanne telle I hem ensamples many oon
Of olde stories long time agoon,
For lewed peple loven tales olde—
Swiche thinges can they wel reporte and holde
(Canterbury Tales IV, vv. 435-438)*¹⁰

⁶Vedi Herlihy 1997 e Martin 2017 per un dettagliato panorama in Europa.

⁷La stesura della vita di un santo ne facilitava o determinava la stabilizzazione del culto (Brown 1982; Jones 2003).

⁸"Saints were perceived as powerful advocates for their venerators: they could intercede with God on behalf of their devotees and also intervene directly in the lives of people, curing illness, offering protection from danger and answering requests made in the form of prayers" (Riches 2006, 26).

⁹Ai versi 1466 e 2092-2097 delle *Legendys* di Bokenham, si legge l'invocazione alla santa affinché, avendo sofferto di sterilità lei stessa, aiuti Katherine e suo marito John ad avere un figlio.

¹⁰Il passo di Chaucer è preso dall'edizione di Furnivall (1868-1879, 317). Trad. it.: Narrerò molti racconti morali, che conosco, / vecchie storie di tempi passati; / gli igno-

Di grande maturità artistica, si distingue, tra gli scritti agiografici, il poemetto tardo trecentesco di cui ci occuperemo, il *Saint Erkenwald*, in versi allitteranti, composto probabilmente dallo stesso poeta di *Sir Gawain and the Green Knight*¹¹, che “è senza dubbio la migliore composizione agiografica in versi del Medioevo inglese” (Boitani 1998, 38).

2. Saint Erkenwald: *il poema*

Il poema, di 351 versi allitteranti, è conservato unicamente nel codice miscelaneo *Harley 2250*, più precisamente nei fogli 72v.-75v. Da quanto si può dedurre dalla glossa marginale al foglio 75v. che rassomiglia ad una formula legale “Nouerint vniuersi per presentes nos Eesebyt bothe of dunnam in the comytye of Chester”¹², il manoscritto *Harley 2250*, datato intorno al 1477, apparteneva alla famiglia dei Booth del Lancashire e del Cheshire, che risiedeva a Dunham Massey e da cui discendevano il vescovo e statista Laurence Booth e il suo fratellastro, William Booth, arcivescovo di York. La composizione del poema viene ciononostante considerata connessa ai festeggiamenti del 1386 per la conferma della festività del santo ad opera del vescovo di Londra, Robert Braybrooke¹³.

Intorno al quarto vescovo di Londra, ricordato inizialmente da Beda nella sua *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (capp. 4 e 6), nel dodicesimo e tredicesimo secolo erano già fioriti racconti e leggende come le

ranti trarranno piacere da questi racconti, / sono tali che costoro potranno facilmente ripetere e conservare.

¹¹ Indicato come il “Cotton Nero poet” dal nome del codice in cui sono presenti tutte le opere a lui attribuite – *Pearl*, *Cleanness*, *Patience* e *Sir Gawain and the Green Knight* – cioè il *Cotton Nero A. x.*, datato al tardo XIV secolo, è stato ripetutamente (anche se non unanimamente) ritenuto anche l’autore del poema qui trattato: stessa è la lingua (il dialetto – meglio, varietà? – del Cheshire orientale e dello Staffordshire settentrionale), simile a quella di *Pearl* è la struttura bipartita, simili sono le figure retoriche, come anche il lessico. Per una dettagliata discussione sull’identificazione del poeta si rimanda a Meyer 2001 e Schmidt 2010 e alla bibliografia ivi contenuta.

¹² Trad. it.: Conoscano tutti attraverso [questi] doni noi stessi, Elisabeth Booth di Dunham nella contea di Chester.

La formula legale o notarile “tutti sappiano attraverso queste [lettere, note etc.]” è particolarmente usata nella contea dello Cheshire (Baldwin, Clopper, Mills 2007) per donazioni e dichiarazioni di diritti di proprietà ed è frequentemente seguita dal nome del beneficiario. Nel caso specifico, Ward annota questo codice sotto il nome di Elsebyt Bothe of Dunham Massey, figlia di George Booth e moglie di Robert Sutton: con ciò, la nota risalirebbe al 1566 (Gollancz 1922).

¹³ Mentre Gollancz (1922) suggerisce il 1386 come data di composizione, più recentemente Peterson (1977) e soprattutto Grady (1992) pensano ad una datazione più tarda: in particolare Grady la pone all’interno del contesto politico del 1388-1392.

anonime *Miracula sancti Erkenwaldi* e *Vita sancti Erkenwaldi Londoniensis Episcopi*¹⁴ che ne celebrano la traslazione del corpo nella cattedrale di San Paolo e i miracoli ad essa connessi¹⁵, la vita di John of Tymouth, *De Erkenwaldo*, e l'inclusione di Erkenwald nelle storie della Britannia, in particolare nelle *Gesta Pontificum Anglorum* di William of Malmesbury, che continuano il racconto di Beda del potere taumaturgico della portantina (e del legno di cui era costituita) con cui il corpo di Erkenwald viene trasportato da Barking, dove muore, alla cattedrale di San Paolo. Sono questi, infatti, gli elementi della vita che si ritrovano anche nel più tardo *The Flowers of the Lives of the Most Renowned Saints of the Three Kingdoms England, Scotland and Ireland* (Porter 1632), ma non nel poema allitterante dove il poeta invece sviluppa una leggenda sconosciuta nelle altre fonti.

L'incipit ci riporta indietro nel tempo quando Londra si chiamava "nuova Troia"¹⁶ e i templi pagani venivano trasformati in chiese cristiane. Durante i lavori di scavo delle fondamenta della cattedrale di San Paolo, gli operai si imbattono in un meraviglioso sarcofago riccamente decorato. Alla notizia della scoperta, il popolo di Londra accorre. Una volta aperto, non senza difficoltà, la meraviglia accresce perché all'interno giace, incorrotto, un corpo splendidamente vestito con le insegne regali. Ogni ricerca in cronache o libri per capire chi fosse è vana, e questo genera confusione e agitazione tra la folla. Intanto, avvisato del ritrovamento e dell'inquietudine tra la popolazione, il vescovo Erkenwald che si trovava fuori sede torna a Londra e prende la situazione in mano: dopo una notte passata in preghiera, perché solo Dio può svelare il mistero, si reca sul selciato di San Paolo e chiede l'intervento dello Spirito Santo affinché il corpo riveli la sua identità. Si tratta di un giudice vissuto al tempo del re Belino prima della nascita di Cristo¹⁷, che ha amministrato la giustizia con somma rettitudine, tanto che alla sua morte i cittadini lo hanno voluto vestire come un re, in quanto re della giustizia.

¹⁴ Vedi Whatley 1989 sia per le edizioni dei *Miracula* e della *Vita*, sia per una discussione delle fonti sia di queste opere sia degli altri testi che riportano episodi della vita del santo.

¹⁵ Si racconta di come le acque del fiume Yla si siano calmate e separate per facilitare il passaggio della portantina su cui giaceva il corpo del santo. Nella *Vita* a questo si aggiunge il miracolo del carro a due ruote su cui Erkenwald era costretto a viaggiare a causa di disturbi al piede, che un giorno perse una ruota, ma continuò a viaggiare con quella rimasta.

¹⁶ Si ricorda che Goffredo di Monmouth nella sua *Historia Regum Britanniae* (1136) inizia la cronologia dei re leggendari della Britannia con il troiano Bruto, da cui ne deriverebbe il nome e che dà il titolo all'opera di Lazamon.

¹⁷ Sia nella *Historia Regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth sia nel *Brut* di Lazamon, si annovera, tra i re leggendari, Belinus, fratello di Brennus con cui si spartiva il regno (l'uno a sud l'altro a nord dell'Humber), vissuto intorno al sacco di Roma del 387 a.C.

Il suo corpo e i suoi vestiti si sono mantenuti intatti per volere di Dio che ama la giustizia; tuttavia la sua anima non può godere della mensa eterna, perché non battezzato. Commosso, Erkenwald gli assicura che farà in modo di battezzarlo e, mentre recita la formula del battesimo, una lacrima gli scende sul volto e cade sul corpo del giudice. In quello stesso momento, la voce del giudice racconta che la propria anima è stata liberata dal limbo, è ascesa al cielo e siede alla tavola eterna con gli angeli e le altre anime beate. Il popolo attonito e ammutolito ascolta e osserva la decomposizione del corpo e delle vesti che si dissolvono in muffa. Tutte le campane della città suonano a festa, mentre la folla gioiosa, ricomposta in ordine, procede in processione.

2.1 Saint Erkenwald come agiografia

La presenza di un titolo, appunto *De Erkenwaldo*¹⁸, all'inizio di ogni foglio contenente il poema, e la natura del codice miscelaneo stesso, dichiaratamente devozionale – oltre al nostro testo, sono presenti anche parte del *Festial* di John Mirk, la *Stanzaic Life of Christ* e lo *Speculum Christiani* –, hanno contribuito alla sua classificazione come opera agiografica¹⁹. In particolare, vi hanno visto chi un esempio di *miracula*, in quanto narra di un miracolo, chi un caso di *inventiones* (Otter 1994, 392, 408) dal momento che tratta del ritrovamento di una reliquia, chi una *vita*²⁰ visto che si concentra su poteri d'intercessione del santo, legati ad una vita esemplare dedicata alla preghiera.

Se pure la sua categorizzazione come opera agiografica poggia su elementi indiscutibili, tuttavia il poema tende a sfuggire a una precisa classificazione. In quanto *vita*, si distanzia da un numero considerevole di convenzioni comuni alla maggior parte delle opere appartenenti a questo genere testuale²¹: non si descrive il lignaggio di Erkenwald, né la vocazione o missione o passione, né la morte e neppure i miracoli postumi – come, invece, accade sia nei *Miracula* che nella *Vita Sancti Erkenwaldi*. È piuttosto del giudice pagano che vengono fornite queste informazioni: nella sua presentazione, infatti, il giudice indica la sua

¹⁸ Per coerenza con la tradizione, si userà la forma inglese (*Saint Erkenwald*) per indicare il poema.

¹⁹ Tra le varie trattazioni di questo aspetto, vedi McAlindon 1970.

²⁰ Non solo Peterson (1977), ma anche Sisk (2007) considera il poema una sorta di *vita* seppur particolare: “*St. Erkenwald* can more easily be read as a poetic rendering of an episode from a *vita* celebrating the intercessory powers evidenced by Erkenwald during his lifetime” (Sisk 2007, 95).

²¹ Morse sostiene che “[*St. Erkenwald*] is not really a Saint’s life or legend at all” (1975, 15).

discendenza, il periodo in cui è vissuto, il contesto in cui si inserisce, il suo operato ispirato alla somma giustizia, la sua morte e gli eventi *post mortem*.

Fyrst to say the þe sothe quo my-selfe were:
 One þe vnhapnest hathel þat euer one erthe 3ode,
 Neuer kynge ne cayser ne zet no knyzt nothyre,
 Bot a lede of þe laghe þat þene þis londe vsit.
 I was committid & made a mayster-mone here
 To sytte vpone sayd causes; þis cite I zemyd,
 Vnder a prince of parage of paynymes laghe,
 & vche segge þat him sewide, þe same faythe trowid.
 (vv. 199-203)

After þat Brutus þis burghe had buggid one fyrste
 Nozt bot fife hundred zere þer aghtene wontyd,
 Before þat kynned 3our Criste by cristene acounte
 A þousande zere & þritty mo & zet threnene aght.
 I was ane heire of anoye in þe new Troie
 In þe regne of þe riche kynge þat rewlit vs þene,
 The bolde Bretone ser Belyne ...
 (vv. 206-212)

I was deputate & domesmane vnder a duke noble,
 & in my power þis place was putte al-to-geder:
 I iustifiet þis ioly toun one gentil wise
 & euer in fourme of gode faithe, more þene fourty wynter.
 (vv. 226-229)

& for I was ryztwis & rekene & redy of þe laghe:
 Quene I deghed, for dul denyed alle Troye,
 Alle menyd my dethe, þe more & the lasse.
 & þus to bounty my body þai buriet in golde,
 Claddene me for þe curtest þat courte couthe þen holde,
 In mantel for þe mekest & monlokest one benche ...
 (vv. 244-249)²²

²² Tutti i brani del poema *Saint Erkenwald* sono presi dall'edizione di Peterson (1977). Trad. it. rispettivamente dei vv. 199-203: La prima cosa da dire è la verità su chi io fossi: / uno dei nobili più sfortunati che mai fu sulla terra, / e mai fui né un re né un cesare e neanche un cavaliere, / ma fui un uomo di legge della terra che allora usava. / Io fui incaricato e fui fatto giudice qui / per presiedere cause, ebbi in carico questa città / sotto un principe di discendenza e di legge pagana, / e ogni uomo che lo seguiva, credeva nella stessa fede; per i vv. 206-212: Dopo che Bruto questa città ebbe costruito per primo, / ci vollero cinquecento meno diciotto anni / prima che Cristo nascesse, secondo il calcolo cristiano, / mille e trenta anni e ancora tre volte otto. / Io sono stato un erede del dolore nella nuova Troia, / nel regno del ricco re che ci guidava allora, /

Tuttavia il pubblico medievale non era sicuramente pronto per la figura di un santo pagano e secolare, soprattutto di un giudice, più comunemente soggetto ad attacchi satirici e alla critica sociale (Stouck 1976, 248).

Similmente, se la scoperta del sarcofago presenta una serie di *topoi* propri dell'*inventio* medievale, quali l'iscrizione indecifrabile, la descrizione degli scavi, le figure retoriche e il lessico figurativo connesso all'apertura e chiusura e infine la scoperta del corpo, ciononostante in questo caso non si ritrova un santo o qualcosa a lui legato, bensì "ay a freke faithles" (v. 286; un uomo senza fede, ovvero un pagano). Se fosse stato concepito come *inventio*, il poeta avrebbe, quindi, presentato il giudice pagano come santo, confondendo così la coerenza narrativa, dal momento che il poema inizia con la celebrazione del vescovo "Saynt Erkenwolde as I hope þat holy mon hatte" (vv. 3-4)²³.

Altrettanto inusuale sarebbe come *miraculum*, perché il miracolo vero e proprio a cui tutti assistono e che tutti vedono è la decomposizione del corpo e delle insegne regali "meravigliosamente" conservati per mille e trecento anni, che corrisponde all'inizio della vita eterna dell'anima, come si ascolta dalla voce stessa del morto: un miracolo in negativo, quindi, che non lascia traccia sulla terra, quando invece i *miracula* e le *inventiones* erano sempre legate alla presenza di reliquie. Inoltre, il miracolo accade grazie al battesimo postumo, ovvero grazie all'intervento di Erkenwald, ma più come intermediario che come agente vero e proprio. Se dalle parole del giudice appare il santo l'artefice della sua salvezza attraverso l'amministrazione del sacramento, in verità, Erkenwald non è consapevole di quanto sta succedendo: la lacrima cade casualmente proprio mentre viene pronunciata la formula.

Þus dulfully þis dede body deuisyt hit sorowe,
 Þat alle wepyd for woo, þe wordes þat herdene.
 & þe bysshop balefully bere done his eghene,
 Þat hade no space to speke so spakly — he 3oskyd.
 Til he toke hyme a tome & to þe tounge lokyd,
 To þe liche þer hit lay w^t lauandeteres:
 "Oure lord lene, quap þat lede, þat þou lyfe hades
 By goddis leue, as longe as I myzt lacche water
 & cast vpone þi faire cors & carpe þes wordes:

il coraggioso britanno Ser Belyne ... ; e dei vv. 226-229: Io fui deputato e giudice sotto un nobile duca, / e nel mio potere questo luogo fu riunito tutto insieme: / amministrerai questa accogliente città in maniera cortese / e sempre in buona fede, per più di quaranta inverni; per i vv. 244-249: E poiché io fui retto e fedele e esperto della legge: / quando io morii, per il cordoglio risuonò tutta Troia / e tutti piansero la mia morte, i superiori e gli inferiori. / E così, per onore seppellirono il mio corpo nell'oro, / mi vestirono nel modo più elegante che la corte potesse avere allora, / con un mantello per il più virtuoso e valoroso sulla panca ...

²³ Trad. it.: Sant'Erkenwald, credo, si chiamasse qual sant'uomo.

I folwe þe in þe fader nome & his fre childes
 & of þe gracious holy goste — & not one grue lenger.
 Þene þof þou droppyd doun dede, hit daungerde me lasse!”
 W^a þat worde þat he warpyd þewete of eghene
 & teres trillyd adoun & one þe toumbe lightene:
 & one felle one his face: & þe freke syked.
 Þene sayd he w^a a saddesoun: “oure sauouure be louyd!
 Now herid be þou, heghe god, & þi hende moder,
 & blissid be þat blisful houre þat ho the bere in!
 & also be þou, bysshop, þe bote of my sorowe
 & þe relefe of þe lodely lures þat my soule has leuyd in!
 wordes þat þou werpe & þe water þat þou sheddes, Þe bryzt bourne of
 þin eghene, my bapteme is worthyne ...”
 (vv. 308-328)²⁴

Erkenwald appare quindi non tanto l'artefice quanto il mezzo attraverso cui si realizza la grazia divina: come è Dio che compensa la condotta del giudice consentendo di mantenere intatti il corpo e le vesti, così è sempre Dio che lo ritiene degno di essere salvato. E il poeta, con grande perizia artistica e linguistica, porta il lettore verso questa interpretazione, quando usa il congiuntivo (v. 314 *lene* 'permetta') e non l'indicativo nell'invocazione a Dio da parte del santo.

Inoltre, il poeta sembra compiacersi in descrizioni non essenziali né necessarie all'economia della narrazione agiografica: per esempio, la lunga veglia e le preghiere di Erkenwald affinché Dio gli conceda di comprendere il mistero del sarcofago “by a vision or elles” (v. 121)²⁵, la celebrazione della messa, le vesti indossate durante la medesima, la caratterizzazione dei londinesi di cui si distinguono i lavori, le mansioni sociali e le cariche – ci sono muratori, scavatori, operai, uomini di chiesa, nobili, cavalieri, garzoni, mazzieri, sacrestani, il sindaco con i suoi sostenitori potenti, e lavoratori di mestieri diversi.

²⁴ Trad. it.: Così tristemente questo corpo morto descrisse la pena, / che tutti piansero per il dolore, per le parole che udirono. / E il vescovo contritamente abbassò gli occhi, / poiché non aveva spazio per parlare – singhiozzava. / Finché si prese un momento e guardò nella tomba, / verso il corpo, laddove giaceva, con le lacrime sgorganti: / “Conceda nostro Signore” disse l'uomo “che tu abbia vita / per grazia di Dio, affinché io possa prendere l'acqua / e spargerla sul tuo bel corpo e pronunciare queste parole: / io ti battezzo nel nome del Padre e del suo nobile Figlio / e dello Spirito Santo pieno di grazia” – e così sia. / Dopo se pure sarai caduto morto, questo mi ostacolerà poco!” / Con quelle parole lui sparse l'umidità dei suoi occhi / e le lacrime scesero giù e sulla tomba brillarono: / e una cadde sul suo volto e l'uomo sospirò. / Allora disse con tono triste: “Sia lodato Gesù Cristo! / Ora lode a te, Sommo Dio, e a tua Madre piena di grazia, / e benedetto sia quel beato momento in cui ti ha generato! / E sia anche tu, o vescovo, il rimedio alla mia pena / e il sollievo dagli orridi luoghi dove la mia anima visse! / Per le parole che tu pronunciasti, e per l'acqua che versasti, / il lucente rivolo dei tuoi occhi, il mio battesimo è valido ...”.

²⁵ Trad. it.: per mezzo di una visione o altro.

Infine, tutta la vicenda, che si svolge sul sagrato di San Paolo nella Londra di cui Erkenwald fu vescovo (e di cui è ancora patrono), è preceduta da un *excursus* in cui sintetizza la storia della Britannia dall'invasione dei germani alla cristianizzazione ad opera di Sant'Agostino. Se lo spazio dell'azione è ben identificato, la dimensione temporale è resa indefinita e indefinibile dall'accostamento della "neue werke", ovvero la costruzione della cattedrale – la cui consacrazione definitiva avvenne nel 1300 –, con il periodo della cristianizzazione della Bretagna e il tempo in cui è storicamente vissuto il santo. Tutti elementi che non trovano una loro giustificazione all'interno di un genere testuale di natura devozionale e che hanno perciò indotto a pensare che il poema fosse stato mosso da motivazioni altre rispetto a quelle convenzionalmente sottostanti la letteratura agiografica²⁶. Ogni devianza dal canone agiografico è stata variamente discussa già dalle prime edizioni del poema in relazione al contesto socio-politico e religioso dell'epoca, ed ogni elemento narrativo (il ritrovamento, i rituali, la costruzione della cattedrale, la struttura del poema, il battesimo, il giudice pagano etc.)²⁷ meriterebbe un trattamento a sé. In questa sede ci soffermeremo sull'analisi del ruolo di Erkenwald e sul significato che può assumere per una classificazione del poema.

2.2 Saint Erkenwald come "risposta ortodossa" alla teologia ed ecclesiologia eterodossa

L'episodio centrale, che occupa tutta la seconda parte²⁸ (dal verso 176), ovvero la rivelazione del giusto pagano (vv. 176-309), l'intervento di Erkenwald (vv. 309-319) e il miracolo (vv. 320-347), non è

²⁶ Si vedano, tra gli altri, Otter 1994, Kamowski 1995 e Stouck 1997.

²⁷ Clark 1980, Warren 2004, Thijms 2005, Riches 2006, Malo 2007, Chaganti 2008.

²⁸ Il poema si compone di due parti ben distinte, anche paleograficamente, dalla lettera capitale che segna il primo verso e il centosettantasettesimo. Si distingue una prima sezione fino al verso 176, in cui nei vv. 1-31 si trovano l'introduzione storica (tempo e luogo dell'azione) e l'*excursus* sull'arrivo dei sassoni pagani e sulla missione di Agostino con la riconversione al cristianesimo, nei vv. 32-103, con la distruzione del tempio, la ricostruzione della cattedrale di San Paolo e il ritrovamento della "meruayle" (meraviglia), si apre la riflessione sulla sapienza umana – ovvero se le capacità dell'uomo, manuali (cfr. coloro che aprono la tomba) o intellettuali (cfr. i libri), sono sufficienti per capire il mistero della vita (cfr. conoscere chi e perché sia nella tomba in condizioni perfette anche se non mummificato) – a cui segue Erkenwald che prega e si rivolge allo Spirito Santo (vv. 104-175) e il famoso discorso (vv. 159-175) sul valore della ragione umana e sull'importanza della grazia divina e dell'istituzione ecclesiastica (v. 170: *To seche þe sothe at oure-selfe, zee se þer no bote*. Trad. it.: di cercare la verità da soli, voi vedete, non ne vale la pena). Nella seconda parte, dominano la rivelazione del "giusto pagano" (vv. 177-309) e il miracolo per intervento di Erkenwald con cui si conclude l'opera.

presente in nessuna fonte storica o letteraria dedicata al santo. Si tratta, più probabilmente, della rielaborazione della leggenda di San Gregorio e l'imperatore Traiano, che ebbe non solo una grandissima diffusione in tutto il medioevo, ma fu anche al centro del dibattito teologico sullo status dei pagani virtuosi²⁹. La leggenda racconta che, mentre passeggiava tra le vestigia del Foro Traiano, il pontefice Gregorio Magno (590-604) rimase colpito da un bassorilievo in cui vi era raffigurato l'imperatore Traiano mentre scendeva da cavallo per ascoltare una donna romana. Seppe così che alla partenza per una spedizione di guerra, l'imperatore era stato avvicinato da una donna che, disperata, gli chiedeva giustizia per suo figlio ucciso erroneamente da un principe romano. L'imperatore le promise che al suo ritorno avrebbe vendicato la morte del giovane e che, qualora fosse morto in combattimento, lo avrebbe fatto il suo successore. Ma, non ancora soddisfatta, la donna insistette che Traiano scendesse da cavallo e pronunciasse la sentenza in quello stesso istante. Umilmente l'imperatore rimandò la spedizione fino a che il desiderio della donna non fosse realizzato. Questo atto di giustizia commosse profondamente il pontefice, il quale, afflitto dal pensiero che un uomo così giusto dovesse essere dannato perché pagano, ottenne con le sue preghiere da Dio che l'anima dell'imperatore fosse salva: ridata la vita alle ceneri di Traiano, prima che ridiventassero ceneri, Gregorio battezzò l'anima dell'imperatore che poté così ascendere al Paradiso.

Questa leggenda, nata per sottolineare la santità di Gregorio, ripropone un grande problema teologico: la salvezza degli infedeli, di coloro che sono morti senza battesimo³⁰, tematica a cui i filosofi e teologi medievali hanno dato grande considerazione e che hanno cercato di risolvere con spiegazioni specifiche. A questo proposito Tommaso d'Aquino commenta "quod [Traianus] precibus beati Gregorii ad vitam fuerit revocatus et ita gratiam consecutus sit, per quam remissionem peccatorum habuit et

²⁹ Formatasi nel secolo VIII o al massimo IX, compare per la prima volta nella *Vita S. Gregorii Magni* di Paolo Diacono, ripresa più tardi dalla vita di Giovanni Diacono, e dal *Policriticus* di John of Salisbury (V, 8), cui fa riferimento lo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais (XI, 46; XXIII, 22), fonte di tutte le rielaborazioni in italiano volgare, come il *Fiore di filosofi* (XXVI) e il *Novellino* (LXIX). Da ricordare è sicuramente la rielaborazione dantesca della leggenda ripresa sia nel Purgatorio (X, 73-96) che nel Paradiso (XX, 43-48), in cui però si esalta la giustezza dell'imperatore piuttosto che la santità di Gregorio. In area insulare, si assiste ad un'analoga fortuna, visto che l'episodio è già nell'VIII secolo inserito nella *Vita Sancti Gregorii* scritta da un monaco anonimo di Whitby (cfr. Colgrave, 1968, 126-129). Vedi Paris 1880 e Graf 1923.

³⁰ Paolo Diacono, consapevole della questione, giustifica così la punizione che subisce Gregorio: "ne ulterius iam talis de quoquam sine Baptismate sancto defuncto praeumeret petere" (*Vita S. Gregorii Magni*, § 27). Infatti, nella leggenda, a castigo del suo ardire (aver intercesso per l'anima di un pagano), il pontefice dovette soffrire per tutta la vita dolorose malattie.

per consequens immunitatem a poena”³¹ (*Summa theologiae*, III suppl. 71, 5) ed introduce il concetto di “fede implicita”³² ovvero fede nella divina provvidenza per cui l’uomo può raggiungere la salvezza – come Traiano – senza la mediazione angelica.

La discussione coinvolge anche il mondo insulare: in particolare, sulla scia di Duns Scoto, Guglielmo di Ockham vede, nella salvezza di Traiano, l’intervento della *potentia absoluta* di Dio, riportando così l’interpretazione della leggenda all’interno della dialettica tra *potentia ordinata* e *potentia absoluta*, e conseguentemente apre al concetto di predestinazione. Il tema della salvezza del giusto pagano è infatti uno dei temi affrontati da Wyclif, il cui pensiero fu centrale per tutto il movimento dei Lollardi. Sulla base del passo della Lettera ai Romani 8, 28-30³³ il teologo oxoniense teorizzò che solo ai predestinati, ovvero coloro che costituiscono la Chiesa invisibile, è concessa la salvezza e pertanto la Chiesa visibile non ha alcun ruolo o potere, perché solo a Dio è noto a chi ha concesso la grazia.

La disputa teologica si inserisce nella questione ecclesiologica sul ruolo della Chiesa quale istituzione e sul valore dei sacramenti, che travolge il XIV secolo inglese con il movimento lollardo. Il dibattito concerneva la capacità del rituale della Chiesa visibile di effettuare trasformazioni nello stato dell’essere – come il dogma della presenza reale³⁴ – e conseguentemente sia la necessità dei sacramenti per la salvezza dell’anima sia l’importanza dell’ecclesiastico nel suo ruolo di celebrante. Secondo la posizione eterodossa, i sacramenti non potevano attuare alcun cambiamento nello stato dell’essere, tutt’al più avevano un significato simbolico, perché solo Dio poteva dispensare la grazia. Di conseguenza i sacramenti e l’istituzione della chiesa officiante venivano esautorati da qualsiasi funzione spirituale salvifica o d’intercessione.

Questo è il contesto culturale in cui il poema fu scritto e che vede emergere il movimento dei Lollardi in risposta al pensiero eterodosso di Wyclif, le cui idee furono alla base del “discourse ‘turbolence’” (cfr.

³¹ Trad. it.: per mezzo delle preghiere di Gregorio, Traiano fu riportato in vita e così gli fu concessa la grazia tramite la quale ottenne il perdono dei peccati e l’immunità dalla pena.

³² Per i concetti di fede “implicita” vs. “esplicita” in Tommaso d’Aquino, oltre alla *Summa theologiae* (cap. II, II, q. 2, a. 7, ad. 3), vedi anche Kostko 2005.

³³ “Del resto, noi sappiamo che tutto concorre al bene, per quelli che amano Dio, per coloro che sono stati chiamati secondo il suo disegno. Poiché quelli che egli da sempre ha conosciuto, li ha anche predestinati a essere conformi all’immagine del Figlio suo, perché egli sia il primogenito tra molti fratelli; quelli poi che ha predestinato, li ha anche chiamati; quelli che ha chiamato, li ha anche giustificati; quelli che ha giustificato, li ha anche glorificati”.

³⁴ Secondo il dogma della presenza reale, il sacerdote trasforma il pane e il vino tramite la preghiera eucaristica nel corpo e sangue di Gesù Cristo, che è quindi realmente presente nel sacramento celebrato (Pastoureau 2004).

Hudson 1988) che caratterizzò la vita della cattedrale nel XIV secolo. Da qui, dopo la rivolta del 1381, Braybrooke, severo difensore dell'ortodossia, parlò più volte, attirandosi le antipatie dei londinesi che simpatizzavano per Wyclif; e qui, in risposta, vennero affissi manifesti anticlericali dell'eterodossia. Nel corso del XIV secolo, i Lollardi divennero un tal problema per l'amministrazione della cattedrale che venne designata una torre sul terreno di proprietà di San Paolo per l'esame e l'imprigionamento dei pensatori radicali (Chism 2002, 52-54). In altre parole, la cattedrale e il suo sagrato costituirono l'arena del confronto tra eterodossia e ortodossia. Pertanto la scelta del poeta di localizzare la scoperta del sarcofago e il miracolo proprio nella cattedrale non può essere affatto casuale, e colloca la narrazione all'interno del dibattito religioso del tempo.

Subito all'inizio del poema, Erkenwald è presentato come "byschop in þat burghe blessyd and sacryd" (v. 3)³⁵. Che si voglia sottolineare la sua presenza nella vicenda come rappresentante della Chiesa istituzionale – di cui l'*excursus* storico iniziale ne ribadisce il ruolo nella lotta al paganesimo – è chiaro dal modo in cui il poeta fa a lui riferimento: solo in quattro momenti si nomina il suo nome proprio (v. 4, *Saynt Erkenwolde*, v. 32, *Erkenwolde*, v. 105, *Sir Erkenwolde*, v. 117, *Ser Erkenwolde*), mentre è semplicemente *þe byschop* 'il vescovo' per quindici volte (vv. 32, 65, 104, 110, 128, 141, 158, 192, 220, 256, 264, 272, 310, 326, 338) oppure *þe prelate* 'il prelato' (vv. 129, 137) o *þe primate* 'il primate' (v. 104). Inoltre si sottolinea precisamente che è grazie all'intervento di Erkenwald, come uomo di preghiera, vescovo e officiante³⁶, che il cadavere viene riportato in vita. In particolare, il santo è

³⁵ Trad. it.: Vescovo della città benedetto e consacrato.

³⁶ " ... And ser Erkenwolde was vp in þevghtene ere þene, / Þat welneghe al þenyzt hade naityd his houres, / To biseche his souerayne of his swete grace / To vouche safe, to reuelehym hit by a vis(i)one or elles: / "Paghe I be vnworthi", al wepande he sayde, / Thurghe his deere debonerte, "digne hit, my lorde, / In confirmynge þi cristen faithe fulsene me to kenne / Þe mysterie of þis meruaille þat mene opone wondres!" / & so longe he grette after grace, þat he graunte hade: / Ane ansuare of þe holy goste. & afterwarde hit dawid. / Mynster-dores were makyd opone, quene matens were songene: / Þe byschop hym shope solemply to synghe þe heghe-masse. / Þe prelate in pontificals was prestly atyride, / Manerly wt his ministres þe masse he begynnes / Of sp(iritu)s d(o)m(ini) for his spede one sutile wise, / Wt quene questis of þe quere, wt ful quaynt notes ... / Þe prelate passide one þe playne — þer plied to hym lordes — / As riche reuestid as he was, he rayked to þe toumbe" (vv. 117-138; trad. it.: e Sir Erkenwald era alzato nel primissimo mattino, prima di allora, / che quasi tutta la notte aveva recitato le sue preghiere, / per implorare il suo Signore della sua dolce grazia / di concedere di rivelarglielo con una visione o in altro modo: / "Anche se non lo merito" diceva tutto in lacrime, / con dolce gentilezza "rendimi degno, o mio Signore. / A conferma della tua fede cristiana, aiutami a capire / Il mistero di questa meraviglia di cui gli uomini si meravigliano chiaramente!" / E così a lungo supplicò per la grazia, che ne ebbe un favore garantito: / una risposta dello Spirito Santo. E poi arrivò l'alba. / Le porte del monastero

in grado di ordinare al corpo di rivelare la sua identità proprio in virtù del suo ruolo d'intermediario del volere di Dio, che gli è garantito dalla sua carica ufficiale nel corpo della Chiesa, rappresentato iconicamente dalle sue vesti oltre che dalla celebrazione della messa:

'... & þat in fastyng of 3our faithe & of fyne bileue
 I shal auay 3ow so verrayly of vertues his,
 Pat 3e may leue vpon longe þat he is lord myzty
 & fayne 3our talent to fulfille, if 3e hym frende leues.'
 Thene he turnes to þe toumbe & talkes to þe corce,
 Lyftande vp his eghe-lyddes he loused suche wordes:
 'Now, lykham, þat þou lies layne þou no lenger!
 Sythene Jhesus has iuggit to-day his ioy to be schewyde,
 Be þou bone to his bode, I bydde in his behalue;
 ... Ansuare here to my sawe, councele no trouthe!
 Sithene we wot not qwo þou art, witere vs þi-selwene,
 In worlde quat weghe þou was & quy þow þus ligges,
 How longe þou has layne here & quat laghe þou vsyt,
 Queþer art þou ioyned to ioy oþer iuggid to pyne?'
 Quene þe segge hade þus sayde & syked þer-after,
 Þe bryzt body in þe burynes brayed a litelle,
 & w^t a drery dreme he dryues owte wordes
 Þurgh sum lant goste, lyfe of hyme þat al redes ...
 (vv. 172-191)³⁷

Dal momento che il poeta senza dubbio insiste sulla figura di Erkenwald come vescovo, che il rituale della messa, della preghiera e dell'invozione risultano essenziali per la comprensione del mistero e che il sacramento del battesimo ad opera di un uomo di chiesa officiante è pre-

si aprirono, quando il mattutino fu cantato: / il vescovo si preparò in modo cerimonioso per celebrare la Messa Solenne. / Il prelato, in abiti pontificali, fu abbigliato come un sacerdote. / Compitamente, con i suoi ministri, comincia la messa / dello Spirito Santo e, per la sua assistenza in modo sapiente, / con gentile richiesta al coro con canti molto raffinati... Il prelato uscì all'aperto – i signori si inchinarono a lui – / e così riccamente abbigliato com'era, si recò alla tomba).

³⁷ Trad. it.: '... e che nella conferma del vostro credo e della fede fine, / io vi mostrerò la più vera delle sue virtù / che voi possiate credere a lungo che è il Dio potente / gioirò di compiere il vostro desio se lo pensate amico'. / Allora si avviò verso la tomba e parlò al corpo / e sollevando le palpebre liberò tali parole: / 'Ora, o corpo, tu che giaci non giacere più! / Poiché oggi Gesù ha deciso di mostrare la sua gioia. / Sii obbediente al suo comando, ti ordino in sua vece; ... / rispondi qui alla mia richiesta, non nascondere la verità! / Poiché non sappiamo chi sia, informaci tu stesso / del mondo nel quale uomo fosti e perché tu così giaci; / quanto a lungo hai qui giaciuto e quale legge praticavi, / se sei unito alla gioia oppure sei condannato alla pena?' / Quando l'uomo ebbe così detto e poi ebbe sospirato, / il corpo splendente nell'urna si mosse un po', / e con voce triste lui proferì queste parole / grazie a uno spirito concesso da colui che tutti governa ...

sentato come la condizione necessaria per liberare l'anima, numerosi critici³⁸ hanno letto, per molto tempo, il poema come un'opera non agiografica, ma politica in difesa dell'ortodossia teologica e ecclesiologica in opposizione alle posizioni anticlericali di Wyclif e dei Lollardi. Tra questi, si ricorda Whatley, che per primo lo definisce una rappresentazione conservatrice e reazionaria del motivo del virtuoso pagano, in cui il giusto pagano ha bisogno della mediazione sacramentale della Chiesa visibile (1986, 338) per la sua salvezza, come contraltare del trattamento del medesimo tema in *Piers Plowman*, dove l'enfasi è data alle buone opere piuttosto che ai sacramenti. Più recentemente, la posizione di Whatley viene ulteriormente approfondita, tra gli altri, da Kamowski per il quale "the poem argues that no matter how worthy the soul, the form of baptism by word and by water is necessary for salvation" (1995, 6) e da Sisk (2007) per la quale l'autore, se pur con un certo scetticismo, esprime posizioni ortodosse – la celebrazione del battesimo da parte del vescovo Erkenwald coincide con la salvezza dell'anima del giudice. Un ulteriore sviluppo critico collega la difesa dell'ortodossia ecclesiologica e teologica con il culto dei santi e quindi delle reliquie, altro punto messo profondamente in discussione dal movimento lollardo. Secondo Malo, partendo dalla questione della legge secolare, per cui "the judge's inability to save himself – even though he is presented as having been just – is also indicative of the failure of secular law to render justice to those who deserve it" (Malo 2007, 109), la riflessione del poeta si conclude con l'affermazione della posizione ortodossa, poiché "the bodies of the virtuous ... dead are shown to be reliant on the mercy of the saints (and by extension, on the mercy of the agents of the *ecclesia* who interpret the God's spiritual authority)" (*ibidem*). Più chiaramente nel poema l'enfasi sullo status di Erkenwald come santo doveva richiamare alla mente dell'ascoltatore la traslazione delle sue reliquie avvenuta nel 1326 dopo la consacrazione della nuova costruzione della cattedrale, e contemporaneamente ribadire il suo ruolo d'intercessione e intermediazione con Dio, sul quale si basa il culto dei santi e delle reliquie: a questo probabilmente si allude (implicitamente) anche nel processo di riconversione dei templi pagani ad opera di Sant'Agostino e soprattutto nel rilievo dato alla partecipazione della popolazione laica in tutta la vicenda, cosa imprescindibile per la diffusione e la conservazione di un culto reliquiario.

Seppur condivisibili, tutte queste interpretazioni sottovalutano alcuni aspetti di questo momento, indiscutibilmente all'apice di un processo di climax narrativo nell'intera vicenda: in particolare, non si tiene di particolare conto la non-agentività o consapevolezza di Erkenwald di star celebrando il sacramento.

³⁸ "[L]ong regarded by critics as a poem with solidly orthodox religious sympathies ..." (Sisk 2007, 89). Tra gli altri, bisogna ricordare Peterson 1977 e Whatley 1986.

2.3 La “santità” di Erkenwald

Sorprendentemente, poco interesse ha il trattamento del personaggio Erkenwald e il suo agire nella somministrazione del battesimo. Ha ragione Malo nel sottolineare la centralità della sua santità nel racconto: il poeta lo introduce come santo, oltre che come vescovo, già al terzo verso. Ma se Malo vede in questo un indizio ineccepibile dell'importanza del culto delle reliquie, di cui il poeta si fa difensore, indizio sostenuto ulteriormente dal collocamento dell'episodio al tempo e nella chiesa di Erkenwald, credo che invece sia rivelatore dell'intento artistico, oltre che intellettuale o dottrinale, che il poeta si era prefisso.

Dal punto di vista dottrinale, solo apparentemente e parzialmente il poema poteva essere inteso dal pubblico come un fiero e deciso contrattacco alle critiche dei movimenti eterodossi, come già accennato sopra, perché Erkenwald non è consapevole di amministrare un sacramento. In un certo senso, il giudice riceve il battesimo malgrado Erkenwald: se il santo rappresenta la Chiesa istituzionale, questa e il suo ruolo non ne escono sicuramente rafforzati dal trattamento ricevuto nel poemetto. La posizione di Erkenwald quale rappresentante della Chiesa visibile viene ulteriormente indebolita dalle sue deduzioni durante il dialogo con il giudice. Di fronte alla supposizione che il corpo fosse stato imbalsamato, il giudice corregge il santo sostenendo che nessun'opera umana è responsabile del suo stato, ma soltanto Dio, qui indicato dall'appellativo *þe riche kyng of resone* ‘il re potente della ragione’, che compensa la giustizia e che ama le leggi che anelano alla verità e che onora gli uomini che si sono fatti guidare dall'ideale del giusto piuttosto che dai riconoscimenti terreni:

Bot þe riche kyng of resone, þat rizt euer allowes
& loues al þe lawes lely þat longene to trouthe,
& more he menskes mene for mynnyng of riztes
þen for al þe meritorie medes þat men one molde vsene...
(vv. 266-269)³⁹

Significativo è l'uso del francesismo *alowen*⁴⁰ (afr. *al(l)ouer* dal lat. *adlaudare*) il cui spettro semantico va dal ‘lodare’ al ‘rendere merito, tenere in conto’ al ‘riconoscere come valido’, spesso in collocazione con *grace* ‘grazie’ nel senso di ‘concedere’ o *gode dede* nel senso di ‘ricompensare’. Quindi è Dio che ha ritenuto di compensare il suo comportamento in vi-

³⁹ Trad. it.: Ma fu grazie al ricco re della ragione che compensa sempre secondo giustizia, che ama tutte le leggi oneste che appartengono alla verità, e che onora gli uomini soprattutto per ricordare il giusto più che per tutti i compensi meritori che si usano sulla terra.

⁴⁰ Vedi *Middle English Compendium*, <<https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary/MED1194>> (06/2019).

ta dedicato alla giustizia, mantenendo il suo corpo intatto per tutti questi secoli (v. 271, *He has lant me to last, þat loues ryzt best*, ‘lui mi ha permesso di durare, poiché ama più di tutto il giusto’).

Gli ideali elencati nei vv. 266-269 collegano Dio come giudice alla pratica della giustizia terrena, avvicinando questa sezione del poema ai Salmi 14 e 23, ovvero i Salmi interpretati da Conscience del *Piers Plowman* nel suo discorso (con Reason) al Re per dissuaderlo dalle nozze con Mede e False: l’espressione stessa *þe riche kyng of resone, þat ryzt euer alowes* ‘il re potente della ragione, che compensa sempre il giusto’ richiama il concetto espresso da Conscience *wip right and wipreson* ‘con giustizia e con ragione’. Da questo collegamento, conseguono la domanda e la presupposizione di Erkenwald, il quale suppone razionalmente che l’anima si sia stabilita in una condizione di beatitudine (*in sele* ‘in beatitudine’) e sia stata redenta, in quanto il giudice ha agito sempre con rettitudine e Dio ricompensa ciascuno proporzionalmente a quanto ha servito la giustizia:

Quere is ho stablid & stadde, if þou so strezt wroghtes?
 He þat rewardes vche a renke as he has ryzt seruyd
 Myzt euel forgo the to gyfe of his grace summe brawnche,
 For as he says in his sothe psalmyde writtes:
 Þe skilfulle & þe vnskathely skeltone ay to me.
 Forþi say me of þi soule, in sele quere ho wonnes,
 And of þe riche restorment þat razt hyr oure lorde.
 (vv. 273-279)⁴¹

E se *Saint Erkenwald* dialoga con *Piers Plowman* nel binomio *right vs. reson* che corrisponde a *juge vs. byschop* rispettivamente, nella citazione del salmo *Þe skilfulle & þe vnskathely skeltone ay to me* si ricollega a *Pearl* in quanto anche qui si ha una parafrasi dei due salmi (vv. 589-600) e a *Cleanness*, quest’ultimo testo anche nell’uso dello scandinavismo *skelten* ‘venire, affrettarsi’⁴². Il discorso di Erkenwald rielabora, fonde, cerca di spiegare e ricollega i salmi 23 e 14, in particolare i seguenti passi, al contesto della giustizia terrena:

⁴¹ Trad. it: Dove è che sta e si è stabilita, se tu così rettamente agisti? / Lui che ricompensa ciascuno per come ha servito il giusto / potrebbe mai ignorare di darti una parte della sua grazia? / Perché come dice nei suoi veri salmi scritti: / “Il giusto e il puro verranno a me per sempre”. / Dunque dimmi della tua anima, dove risiede in beatitudine, / e della ricca redenzione che le concesse nostro Signore.

⁴² Questo dato potrebbe apparentemente essere ininfluenza, ma *skelten* è attestato soltanto in questi due testi oltre a *Purity* (cfr. *Corpus of Middle English Prose and Verse*, <<https://quod.lib.umich.edu/c/cme/>>, 06/2019).

³ Chi potrà salire il monte del Signore? Chi potrà stare nel suo luogo santo?

⁴ Chi ha mani innocenti e cuore puro,
chi non si rivolge agli idoli,
chi non giura con inganno.

⁵ Egli otterrà benedizione dal Signore,
giustizia da Dio sua salvezza. (Salmo 23)

Signore, chi abiterà nella tua tenda?
Chi dimorerà sulla tua santa montagna?

² Colui che cammina senza colpa,
pratica la giustizia
e dice la verità che ha nel cuore,

³ non sparge calunnie con la sua lingua,
non fa danno al suo prossimo
e non lancia insulti al suo vicino. (Salmo 14)

Ma l'argomentazione di Erkenwald è errata, perché il giudice non dimora in beatitudine, ma nell'antro infernale (*helle-hole*, v. 290) a languire nell'oscurità mortale (v. 293, *Dwynande in þe derke*⁴³ *dethe*, 'dimorando nella morte scura'), al che Erkenwald è sopraffatto dall'emozione e dal pianto (v. 313, *w^t lauande teres*, 'con lacrime purificatrici') di dolore per il destino dell'uomo. Non solo Erkenwald non è responsabile della salvezza del giusto pagano, perché è Dio che predispone tutto in modo che il sacramento venga celebrato, come aveva predisposto il mantenimento del corpo fino al momento del battesimo e il ritorno alla vita (tramite il *lant ghoste*) del giudice, ma diventa il simbolo della limitata capacità umana di comprendere la verità teologica nella sua erronea parafrasi esegetica dei salmi così come avviene in *Pearl*.

Tuttavia il poema si conclude con l'esaltazione del santo Erkenwald, che viene salutato dal giudice ormai in cielo alla mensa eterna con un grido di gioia in quanto strumento divino attraverso il quale Dio lo ha condotto dalla pena alla beatitudine – cosa che il poeta ci fa capire attraverso l'uso della terza persona *has* che non può che riferirsi a Dio – e con la città che celebra il miracolo della salvezza dell'anima:

I heere þerofmy heghe god & also þe, bysshop,
Fro bale has broȝt vs to blis! blessid þou worth!
(vv. 336-338)

And alle þe belles in þe burghe beryd at ones.
(v. 351)⁴⁴

⁴³ Il lessico del poema meriterebbe un trattamento specifico: in questo caso la parola indica l'assenza di luce nello spazio, l'ignoranza e la malvagità nell'uomo.

⁴⁴ Trad. it. rispettivamente dei vv. 336-338: Io obbedisco quindi al mio Sommo Dio e anche a te, o vescovo, che dalla pena ci ha portato alla beatitudine! Sii tu benedetto!; del v. 351: E tutte le campane nella città risuonarono all'unisono.

In conclusione, almeno da quanto si può dedurre da questi versi, non ci sono dubbi che il poeta intendesse comporre un'opera incentrata sulla figura di Erkenwald, che celebra nel suo tradizionale ruolo di santo quale intercessore: su questo punto, l'autore ha una visione quasi ortodossa. Il "quasi" è d'obbligo, perché, se scegliendo un santo come protagonista e enfaticizzando la sua funzione di intermediario, parrebbe opporsi alla dottrina eterodossa, che vede solo in Cristo l'intermediario tra Dio e l'uomo, viene proposta la figura diversa di santo quale strumento "passivo" di Dio, che è l'unico da cui dipende la salvezza. Coerentemente, infatti, dalle parole del giudice, emerge, similmente alla rielaborazione della leggenda di Traiano di Langland, l'importanza delle buone azioni in vita, che Dio può ricompensare con la beatitudine eterna. E in questo il poeta sembra simpatizzare con la visione eterodossa. L'assenza di motivi convenzionali tipici dell'agiografia sulla vita del santo potrebbe essere dovuta all'intento artistico e teorico dell'autore: la celebrazione della grazia e potenza salvifica di Dio che opera attraverso il santo, e non del santo per sé.

Ma appare anche evidente che il *Saint Erkenwald* è un'opera che dialoga con le opere letterarie coeve e soprattutto con i testi del *Cotton Nero A. x.* a tal punto che sembra inserirsi nell'impianto programmatico dell'essemplificazione e commento del tema delle beatitudini elencate in Matteo 5, 3-11⁴⁵: come *Cleanness* risponde ai "beati i puri di cuore" (Matteo 5, 3), *Patience* ai "beati i poveri in spirito" (Matteo 5, 8) e *Pearl* ai "beati coloro che fanno cordoglio" (Matteo 5, 4) rispettivamente, così in *Saint Erkenwald* le parole del giudice si richiamano ai "Beati quelli che hanno fame e sete di giustizia" (Matteo 5, 6):

I hent harmes ful ofte, to holde home to rizt;
Bot for wothe ne wele ne wrathe ne drede

Ne for maystrie ne for mede ne for no monnes aghe
I remewit neuer fro þe rizt by resone myne awene ...
(vv. 231-234)⁴⁶

⁴⁵ "Beati i poveri in spirito, / perché di essi è il regno dei cieli. / Beati gli afflitti, / perché saranno consolati. / Beati i miti, / perché erediteranno la terra. / Beati quelli che hanno fame e sete della giustizia, / perché saranno saziati. / Beati i misericordiosi, / perché troveranno misericordia / Beati i puri di cuore, / perché vedranno Dio. / Beati gli operatori di pace, / perché saranno chiamati figli di Dio. / Beati coloro i perseguitati per causa della giustizia, / perché di essi è il regno dei cieli. / Beati voi quando vi insulteranno, vi perseguiteranno e, mentendo, diranno ogni sorta di male contro di voi per causa mia".

⁴⁶ Trad. it.: Molto di frequente subii io stesso dei danni, per tenerli sulla giusta strada. Ma non per pericolo né per ricchezze, né per rabbia o paura né per supremazia o per ricompensa, né per timore degli uomini, io mi sono mai distaccato dal giusto secondo la mia propria ragione.

3. Conclusioni

Saint Erkenwald è senza dubbio un poema di raffinata abilità artistica e di grande complessità semantica, che continua ad affascinare la critica letteraria per i suoi ancora misteriosi e infiniti nessi con le questioni storico-politico-teologiche del tempo. Una delle questioni più discusse, anche perché *a latere* dei vari argomenti trattati direttamente o indirettamente nel poema, riguarda proprio la sua classificazione: se si trova un ampio assenso nel riconoscere la peculiarità di questo poema nel panorama della letteratura inglese media, ancora oggetto di dibattito è se la si debba o possa considerare un'opera agiografica. In questo breve articolo, si è cercato di trovare elementi che aiutassero a identificare il genere letterario cui il poema possa appartenere, analizzando un particolare momento della narrazione – il dialogo e il battesimo del giudice. Sulla base della presentazione di Erkenwald quale vescovo e quale santo, insieme al trattamento del tema della giustizia, si è proposto di confermare il legame del poema con i testi del manoscritto *Nero Cotton A. x.* – non solo per le affinità linguistiche, ma anche perché si inserisce perfettamente nelle tematiche ivi trattate – e la sua natura agiografica, seppure risentendo della nuova sensibilità religiosa del tempo.

Riferimenti bibliografici

- Baldwin Elizabeth, Clopper L.M., Mills David, eds (2007), *Cheshire: Including Chester*, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press; London, The British Library, online: <<https://archive.org/details/cheshireincreded01clopuoft/06/2019>>.
- Battaglia Salvatore (1965), "L'esempio medievale", in Id., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 447-485.
- La Bibbia di Gerusalemme* (2009), commenti di Gianfranco Ravasi, Bologna, Edizioni Dehoniane.
- Bokenham Osbern (1938), *Legends of Hooly Wummen*, ed. by M.S. Serjeantson, London, Oxford UP.
- Boitani Piero (1998 [1980]), *La Narrativa del medioevo inglese*, Milano-Trento, Luni.
- Brown Peter (1982), *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, Chicago UP.
- Chaganti Seeta (2008), *The Medieval Poetics of the Reliquary: Enshrinement, Inscription, Performance*, New York, Palgrave Macmillan.
- Chism Christine (2002), *Alliterative Revivals*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Churchwell Sarah (2004), *The Many Lives of Marilyn Monroe*, London, Granta.
- Clark John (1980), "Saint Erkenwald: Bishop and London archaeologist", *The London Archaeologist* IV, 1, 3-7, 25.
- Classen Albrecht, ed. (2007), *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance: Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter.

- Colgrave Bertram, ed. and trans. (1968), *The Earliest Life of Gregory the Great*, Lawrence, University of Kansas Press.
- Corpus of Middle English Prose and Verse*, <<https://quod.lib.umich.edu/c/cme/>> (06/2019).
- Diacono Paolo (2002), *Vita sancti Gregorii Magni*, a cura di S. Tuzzo, Pisa, Edizioni Scuola Normale Superiore.
- Ford Boris, ed. (1990), *The New Pelican Guide to English Literature 1, Part 1: Medieval Literature, Chaucer And the Alliterative Tradition with an Anthology of Medieval Poems And Drama*, London, Penguin.
- Furnivall F.J. (1868-1879), *The Cambridge ms (University library, Gg. 4.27) of Chaucer's "Canterbury Tales"*, London, Trübner.
- Gollancz Israel (1922), *St. Erkenwald (Bishop of London 675-693): An Alliterative Poem, Written About 1386, Narrating a Miracle Wrought by the Bishop in St. Paul's Cathedral*, London, Oxford UP.
- Görlach Manfred (1974), *The Textual Tradition of the South English Legendary*, Leeds, University of Leeds.
- Grady Frank (1992), "Piers Plowman, St. Erkenwald, and the Rule of Exceptional Salvations", *The Yearbook of Langland Studies* VI, 63-88.
- Graf Arturo (1923), *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Torino, Loescher.
- Herlihy David (1997), *Black Death and the Transformation of the West*, Cambridge, Harvard UP.
- Horstmann Carl, ed. (1887), *The Early South-English Legendary; or, Lives of saints. I. Ms. Laud, 108, in the Bodleian library*, London, Trübner, <<https://quod.lib.umich.edu/c/cme/AHA2708.0001.001?rgn=main;view=fulltext>> (06/2019).
- Hudson Anne (1988), *The Premature Reformation: Wycliffite Texts and Lollard History*, Oxford, Clarendon Press.
- Jones Graham, ed. (2003), *Saints of Europe: Studies Towards a Survey of Cults and Culture*, Donington, Shaun Tyas.
- Kamowski William (1995), "Saint Erkenwald and the Inadvertent Baptism: An Orthodox Response to Heterodox Ecclesiology", *Religion and Literature* XXVII, 3, 5-27.
- Kostko Giovanni (2005), *Beatitudine e vita cristiana nella "Summa theologiae" di San Tommaso d'Aquino*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.
- Long M.B. (2006), *Corpora and Manuscripts, Authors and Audiences*, in Sarah Salih (ed.), *A Companion to Middle English Hagiography*, Cambridge, Brewer, 47-69.
- Malo Roberta (2007), *Saints' Relics in Medieval English Literature*, Ph.D. Diss. Ohio State University, <https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1186329116&disposition=inline> (06/2019).
- Martin Michael (2017), *City of the Sun: Development and Popular Resistance in the Pre-Modern West*, New York, Algora.
- McAlindon T. (1970), "Hagiography into Art: A Study of St. Erkenwald", *Studies in Philology* LXVII, 472-493.
- Meyer A.R. (2001), "The Despensers and the 'Gawain' Poet: A Gloucestershire Link to the Alliterative Master of the Northwest Midlands", *The Chaucer Review* XXXV, 4, 413-429.
- Middle English Compendium*, <<https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary/MED1194>> (06/2019).

- Morse Ruth, ed. (1975), *Saint Erkenwald*, Cambridge, Brewer.
- Otter Monika (1994), "New Werke: *St. Erkenwald*, St. Alban, and the Medieval Sense of the Past", *Journal of Medieval and Renaissance Studies* XXIV, 387-414.
- Paris Gaston (1878), *La légende de Trajan*, Paris, Imprimerie Nationale.
- Pastoureau Michel (2004), *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil. Ed. it. (2017 [2005]), *Medioevo simbolico*, trad. di Renato Riccardi, Bari, Laterza.
- Peterson Clifford, ed. (1977), *Saint Erkenwald*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Riches Samantha (2006), "Hagiography in Context: Images, Miracles, Shrines and Festivals", in Sarah Salih (ed.), *A Companion to Middle English Hagiography*, Cambridge, Brewer, 25-46.
- Salih Sarah, ed. (2006), *A Companion to Middle English Hagiography*, Cambridge, Brewer.
- Sanok Catherine (2007), *Her Life Historical: Exemplarity and Female Saints' Lives in Late Medieval England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Scase Wendy, ed. (2013), *The Making of the Vernon Manuscript. The Production and Contexts of Oxford, Bodleian Library, MS Eng. poet. a. 1*, Turnhout, Brepols.
- Schmidt A.V.C. (2010), "The Poet of Pearl, Cleanness and Patience", in Corinne Saunders (ed.), *A Companion to Medieval Poetry*, Chichester, Wiley & Blackwell, 369-385.
- (2015), *Passion and Precision: Collected Essays on English Poetry from Geoffrey Chaucer to Geoffrey Hill*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- Sisk J.L. (2007), "The Uneasy Orthodoxy of 'St. Erkenwald'", *ELH: a Journal of English Literary History* LXXIV, 1, 89-115.
- Stouck Mary-Ann (1976), "'Mournyng and Myrthe' in the Alliterative *St. Erkenwald*", *The Chaucer Review* X, 243-254.
- (1997), "Saints and Rebels: Hagiography and Opposition to the King in Late Fourteenth-Century England", *Medievalia et Humanistica* XXIV, 75-94.
- Tijms Annemarie (2005), "The Sacrament of Baptism in *St. Erkenwald*: The Perfect Transformation of the Trajan Legend", *Neophilologus* LXXXIX, 2, 311-328.
- Thompson Anne (2003), *Everyday Saints and the Art of Narrative in the South English Legendary*, Aldershot, Ashgate.
- Tommaso D'Aquino (2014), *Summa theologiae*, a cura di Giovanni Barzaghi, trad. it. dei Frati Domenicani, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, <<http://www.edizionistudiodomenicano.it>> (06/2019).
- Warren M.R. (2004), "The Noise of Roland", *Exemplaria* XVI, 2, 277-304.
- Weisl A.J. (2002), *The Persistence of Medievalism*, New York, Palgrave Macmillan.
- Whatley E.G. (1986), "Heathens and Saints: *St Erkenwald* in its Legendary Context", *Speculum* LXI, 330-363.
- , ed. and trans. (1989), *The Saint of London: The Life and Miracles of St Erkenwald*, Binghamton, Medieval & Renaissance Texts & Studies.

LA FINZIONE DELLA VITA, LA VERITÀ DEL MITO.
UNA LETTURA DELLA *LIFE OF LORENZO DE' MEDICI* (1795)
DI WILLIAM ROSCOE

Luca Baratta

Università degli Studi di Firenze (<luca.baratta@unifi.it>)

Abstract

In 1795, publisher John M'Creery printed in Liverpool *The Life of Lorenzo de' Medici called The Magnificent*. A huge editorial success, it was written by William Roscoe, a quite gifted figure, who dedicated himself equally to his legal profession and passion for literature, philanthropy and art collecting. This essay aims at providing a close reading of his celebrated Medicean biography, pointing out the fundamental role it played in the creation of the Florentine Renaissance myth. Deconstructing Roscoe's idealization of Lorenzo's personality will not only allow to highlight a transitional stage in the European historiographical tradition, between the end of the Ancien Régime and the birth of liberal states, but also to observe from within the tricks employed in writing a biography, an ambiguous genre always suspended between history and fiction.

Keywords: biography, Florence, Renaissance, *The Life of Lorenzo*, William Roscoe

A life is no more than a biological phenomenon as long as it has not been interpreted. And in interpretation, fiction plays a mediating role.
(Ricoeur 1986, 121-132)

1. *"In nodo d'amistà congiunti e stretti". Sognando l'Italia attraverso gli occhi di un caro amico*

Firenze, fine d'anno del 1789. La sala michelangiotesca della Biblioteca Laurenziana è già immersa nel buio di una precoce sera invernale. Alla luce flebile di una candela, un gentiluomo solitario lavora ancora alla ricerca di documenti d'epoca medicea. La fuga degli scranni lignei, delle finestre incorniciate dalla pietra serena, del pavimento intarsiato di marmo amaranto possono forse ricordare la navata di una chiesa. Eppure William

Clarke – inglese in terra straniera – sa che uno solo è il credo che in quel tempio si celebra: quello degli *studia humanitatis*, della raccolta ordinata e amorevole degli atti di bellezza dell'uomo. Secoli di vicende fiorentine si condensano magicamente in quel luogo, e lui per un attimo riflette sulla stravaganza del suo essere lì per due motivi tanto discordi tra loro: nell'antica capitale della Toscana rinascimentale per ordine del suo medico, e in quell'indescrivibile museo di carta in ossequio ad un caro amico¹.

La persona cui Clarke rivolge il suo pensiero, che indoviniamo nutrito di un affetto di vecchia data, è William Roscoe, intellettuale originario di Liverpool, figura eclettica di avvocato, commerciante e banchiere prestato alla letteratura, alla politica, al collezionismo. Grazie alle ricerche di Clarke nella biblioteca laurenziana (e in quella riccardiana), Roscoe trarrà le informazioni necessarie a quella che è la sua opera più celebre: la *Life of Lorenzo de' Medici called The Magnificent* (1795)².

Ad una lettura ravvicinata della *Life of Lorenzo* di William Roscoe è dedicato il presente contributo. Una biografia scritta con un amore estremo (“a high admiration of the character”, Roscoe 1795, vol. I, xxvi), idealizzata e idealizzante non solo riguardo al personaggio raccontato, ma anche alla città che è teatro della sua eccezionale esperienza. Quella di Roscoe è infatti una biografia tardomoderna, ancora tutta al di qua della fine dell'Antico Regime, destinata a fondare una mitologia: quella di Firenze come “primavera del mondo”, e culla del Rinascimento italiano (Quondam 2006). Ma è anche una biografia che, nella sua struttura complessa (della quale cercherò di dare conto) e nelle sue aperture alla vita culturale, all'arte e alla letteratura, si pone come obiettivo la ricostruzione complessiva di un'epoca e, provando a superare la visione evenemenziale della storia, prefigura modelli storiografici successivi.

Per queste sue caratteristiche, che la pongono sul crinale di diverse tradizioni storiografiche, essa può essere indagata nei suoi aspetti di prodotto culturale complesso: da un lato – come in parte già messo in luce nel citato lavoro di Quondam (2006) – la biografia laurenziana, con le sue forzature e i suoi travisamenti, ha contribuito a fondare il mito del Rina-

¹ William Clarke, figlio di un banchiere di Liverpool, trascorse a Firenze (e in particolare in una villa fiesolana) l'inverno 1789. Non si trattò di uno dei tanti viaggi in Italia dovuti alla moda del *Grand Tour*, ma di una precisa indicazione del suo medico (Macnaughton 1996, 19).

² All'amico, sodale e compagno di studi, Roscoe tributa pubblica gratitudine nell'introduzione alla *Life of Lorenzo*: “The impracticability of obtaining in this country the information of which I stood in need, would perhaps have damped the ardour of my undertaking, had not a circumstance presented itself in the highest degree favourable to my purpose. An intimate friend, with whom I had been many years united in the studies and affection, had paid a visit to Italy, and had fixed his winter residence at Florence” (Roscoe 1795, vol. I, xvi).

scimento fiorentino e può essere interrogata, quindi, per cogliere al suo interno quelle dinamiche che Hobsbawm e Ranger (1983) hanno identificato come “invenzione della tradizione”, cioè come costruito culturale che pone le basi per un riconoscimento identitario.

In secondo luogo, una lettura della biografia roscoeana che ne indaghi i meccanismi costruttivi può porsi come “caso di studio” sulla conaturata ambiguità della scrittura biografica. Dovendo mettere insieme documenti storici ed elementi congetturali per comporre l'*unicum* di un arco esistenziale, la biografia si mostra sempre costretta in un territorio ibrido e per natura menzognero o almeno finzionale: tale natura ambigua, un'idea antica (Maurois 1928; Woolf 1942), che attraversa il dibattito sullo statuto del genere fino a tempi più recenti (Ricoeur 1986; Parke 2002; Gurrieri 2007), si manifesta con grande fascino in Roscoe, sospeso tra la ricerca maniacale delle fonti e la sconfinata ammirazione che non gli consente la freddezza dello storico.

Infine, l'analisi della biografia laurenziana – soprattutto nelle sue parti dedicate alla ricostruzione del contesto sociale, letterario e artistico della Firenze medicea – consente di sondare “dall'interno” le categorie estetiche (ed etiche) del periodo in cui fu redatta. Se una biografia è sempre uno strumento prezioso per ricostruire i codici culturali della società e dell'epoca che la produsse (Lotman 1985), la *Life of Lorenzo* costituisce un vero e proprio “termometro culturale e valoriale” di un'epoca al crepuscolo che, idealizzando la Firenze umanistica, specchia nel passato se stessa.

2. “*A Voice gone forth to the Ends of the Earth*”. Un ritratto in seppia di William Roscoe

Primo e unico figlio di due modesti coltivatori e albergatori, William Roscoe nasce l'8 marzo del 1753 a Liverpool³. Qui, compie studi rego-

³ Nel 1833, uno dei figli minori di William Roscoe, Henry (1800-1836), dà alle stampe per i tipi dell'editore Cadell and Davies una biografia dedicata al padre (*The Life of William Roscoe*). L'opera, in due corposi volumi, è una miniera di informazioni relative al contesto familiare dell'autore ed è impreziosita da un'ampia appendice di testi poetici e in prosa che Roscoe (padre) non fece mai pubblicare. Per la stesura di questo breve paragrafo biografico ho fatto prevalentemente riferimento a questo testo. Nella seconda metà dell'Ottocento e nel primo Novecento, la vita di Roscoe è stata ricostruita parzialmente anche in Clark (1883) e Mathews (1931). Più recentemente, sono stati invece realizzati i seguenti studi: Chandler (1952, 1953), Murphy (1981) e Macnaughton (1996, 2004). Per uno sguardo italiano, di grande ricchezza e complessità, rimando all'imprecindibile lavoro di Quondam (2006).

Desidero infine ringraziare uno dei due lettori anonimi per avermi segnalato, in fase di referaggio, una serie di lavori dedicati a Edward Rushton, concittadino e contemporaneo di Roscoe (Baines 2014; Dellarosa 2014; Dellarosa, Lynall 2015; Baines, Crisafulli

lari sino all'età di dodici anni, quando le attività lavorative del padre richiedono il suo coinvolgimento nella produzione, e soprattutto piccolo commercio, di primizie agricole. Intorno al 1768, dopo essere stato per qualche mese impiegato di libreria, diventa tirocinante presso un giovane avvocato: questi, però, muore precocemente e all'improvviso, provocando la brusca interruzione dell'esperienza. A questo periodo risale la frequentazione di un gruppo di coetanei intellettuali che lo incoraggia non soltanto ad imparare il francese, il latino e l'italiano, ma anche a sperimentare la poesia.

Nel 1774 completa la formazione legale e dà avvio alla sua carriera di avvocato: il diritto lo affascina molto, ma la letteratura è una passione che accende sempre di più il suo animo, tanto è vero che nel 1777 esordisce con *Mount Pleasant. A Descriptive Poem*. A partire dal 1792, con la conversione della professione in banchiere, Roscoe accumula velocemente una grande fortuna: simbolo della compiuta ascesa sociale diviene la sua dimora, Allerton Hall, un imponente edificio neoclassico a tre piani che ospita una ricca biblioteca e una preziosa collezione d'arte⁴. Agli importanti traguardi negli affari si aggiungono contemporaneamente anche quelli letterari: la pubblicazione, nel 1795, della *Life of Lorenzo de' Medici called The Magnificent* è accompagnata da un sensazionale successo e conferisce a Roscoe rispettabilità e credito come autore, tanto a livello nazionale quanto europeo. Incoraggiato dai giudizi lusinghieri dei critici contemporanei, nel 1805 dà alle stampe una sorta di *sequel* della sua saga dedicata ai Medici di Firenze: *The Life and Pontificate of Leo the Tenth*. Nel 1806, esce anche la fiaba in versi *The Butterfly's Ball and the Grasshopper's Feast*, destinata a molte ristampe e ad incantare generazioni di bambini.

Di pari passo agli sforzi nelle *belles lettres*, il poliedrico banchiere non dimentica (e dunque non trascura) l'impegno civile: non a caso, nel 1806, è eletto a rappresentare la sua città natale al Parlamento di Londra, dove sono notevoli i suoi interventi a favore dell'abolizione della schiavitù come, ad esempio, quello pronunciato nel 1811 dal titolo *On the Right of Great Britain to prevent other Nations from carrying on the Slave-Trade* (Anstey, Hair 1989)⁵. Contestualmente, allo scoppio della guerra contro la

2016). Sebbene centrati su Rushton, e quindi non direttamente correlati al presente lavoro, tali studi risultano comunque utili per gettare luce sul contesto culturale della Liverpool socialmente impegnata e abolizionista di inizio Ottocento.

⁴ Sull'attività commerciale di Roscoe, e la conseguente ascesa economica, cfr. Wilson (2008).

⁵ Le riflessioni di Roscoe sull'inutilità e gli orrori della schiavitù era già iniziata parecchi anni prima della sua elezione in Parlamento, come dimostrano le sue pubblicazioni polemiche sul tema (Roscoe 1788a, 1788b, 1792). Questo impegno politico non è del tutto estraneo alle opere storiche, dove si indovinano anche proiezioni nel passato di istanze contemporanee e lo sguardo – talvolta idealizzato – sui tempi lontani è esito della riflessio-

Francia napoleonica si interessa di politica internazionale e si pronuncia più volte a favore di una risoluzione pacifica del conflitto bellico (Sellers 1968; Murphy 1981)⁶.

Nel 1816, la serie inarrestabile di traguardi raggiunti da Roscoe nei due decenni precedenti subisce un tremendo tracollo: un'improvvisa bancarotta lo costringe alla dispersione del suo immenso patrimonio di libri, quadri e altri preziosi cimeli della cultura italiana del Rinascimento (Compton 1960-1961; Glasgow 1999)⁷. Questo dramma personale non piega, tuttavia, il suo forte spirito: mentre nel 1819 la *Royal Society of Literature* lo nomina suo membro onorario, egli continua la riflessione su temi di carattere giuridico, volgendo ora il suo sguardo verso la spinosa questione del trattamento dei criminali⁸. Dopo la morte della moglie Jane Griffies, avvenuta nel 1824, Roscoe abbandona progressivamente la scena pubblica e fa della botanica il suo nuovo passatempo: diviene esperto, nonostante l'età avanzata, nella forma pratica – tipicamente inglese – del giardino, ma è nella trattazione di specie particolari di piante e fiori che il suo genio eccelle (Edmonson 2005)⁹.

Da figlio di agricoltori a celebrato erudito, da uomo politico a esperto di botanica. Il ritorno al verde e all'ordinato scorrere della natura sembra ricomporre un ampio cerchio nella vita di Roscoe che, proprio come uno dei tanti fiori accuditi in questa fase finale della sua esistenza, attende di sbocciare per l'ultima volta: muore a Liverpool il 30 giugno 1831. Alla luce che in vita ha contraddistinto il suo nome e la sua figura si contrappo-

ne su aspetti oscuri del presente. In questo senso, la ricostruzione dell'epoca di Lorenzo (e, conseguentemente, del Rinascimento Italiano) come grande momento di splendore può leggersi anche in contrapposizione all'Italia contemporanea – divisa, decadente, e soggetta a potenze straniere – quale appariva agli inglesi, in particolare agli inglesi più impegnati nel sociale come Roscoe. Non sarà inutile rammentare, a questo proposito, l'amicizia che Roscoe intratterrà con Ugo Foscolo, esule in Inghilterra negli anni successivi alla caduta della Repubblica veneziana sotto il controllo austriaco.

⁶Per le posizioni di William Roscoe su alcune delle questioni politiche del suo tempo si rimanda almeno a Roscoe (1808a, 1808b, 1810).

⁷Gran parte dei beni di Roscoe è acquisita (e così fortunatamente preservata) da diverse strutture pubbliche e private della sua città natale: un nucleo importante della collezione d'arte costituirà il primo fondo della Walker Art Gallery di Liverpool. Sempre la Walker Art Gallery commissionerà la realizzazione di due cataloghi, contenenti un sommario regesto di queste opere (Brockwell 1915, 1928). Sul ruolo di collezionista e antiquario di Roscoe, notevoli recenti contributi italiani sono quelli di Pellegrini (2009a, 2009b). Per un quadro d'insieme della figura di William Roscoe, con particolare riferimento alla sua veste di storico dell'arte italiana, si veda da ultimo la raccolta di saggi curata da Stella Fletcher (2012).

⁸A questo proposito, si vedano, ad esempio, Roscoe (1819, 1823).

⁹In veste di autorevole botanico, Roscoe contribuirà al riordino del *Botanical Garden* di Liverpool. Sulle sue osservazioni scientifiche in materia di piante si veda Roscoe (1828).

ne presto l'oscurità di un lento e inesorabile oblio. Eppure, con riedizioni e traduzioni in tutto il continente, il suo magnifico *Lorenzo* “rears again his awful head” (Mathias 1798, III, v. 259) ancora per tutto l'Ottocento, affascinando l'Europa con le sue parole.

Torniamo indietro nel tempo per riascoltarle.

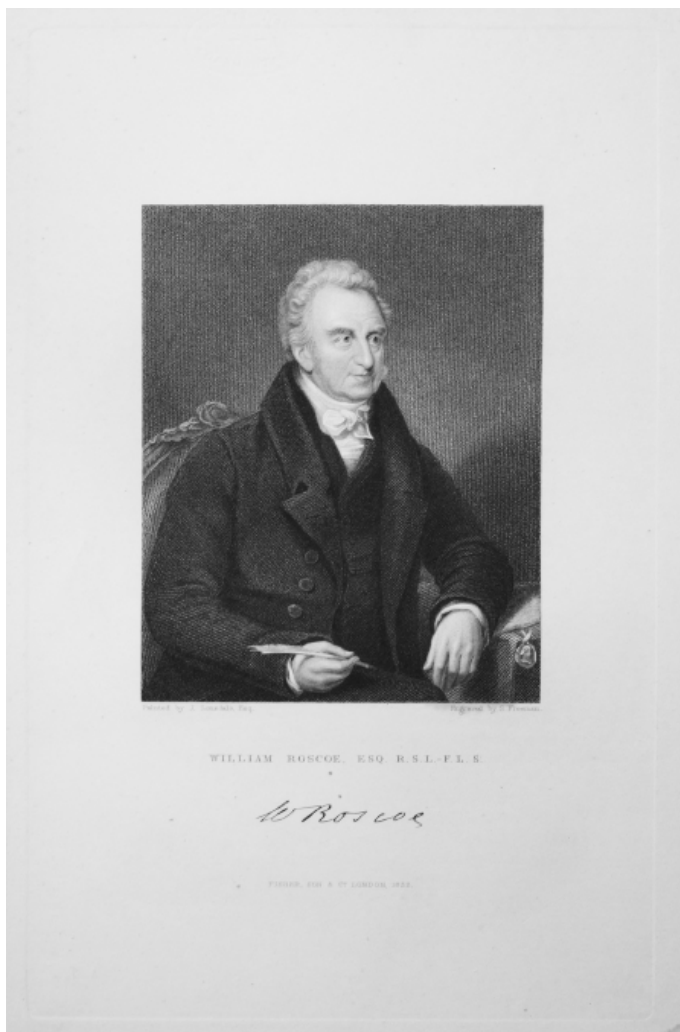


Fig. 1 – James Lonsdale (painter) e Samuel Freeman (engraver), *William Roscoe, ESQ.*, acquaforte, cm 15,7 x 23,7, tratta da William Jerdan, *National Portrait Gallery of Illustrious and Eminent Personages of the Nineteenth Century. With Memoirs*, vol. IV (1833), London, H. Fisher, R. Fisher, & P. Jackson, 1830-1834, 5 vols., s.p. Collezione privata dell'autore

3. “*Lorenzo as a Common Centre*”. *Struttura e metodo della Life of Lorenzo de' Medici*

La scrittura biografica di Roscoe persegue un obiettivo dichiarato fin dalle prime pagine della *Life of Lorenzo* (che proseguirà, pochi anni dopo, anche con la *Life and Pontificate of Leo the Tenth*): la delineazione di un cinquantennio della storia della civiltà italiana (e, indirettamente, europea) in cui l'autore riconosce l'origine dell'Europa moderna e in cui il ruolo baricentrico è occupato da una sola città, Firenze, e da un solo uomo, Lorenzo il Magnifico¹⁰.

Questo “cuore” ideologico del libro è delineato chiaramente nella sua “Preface”, attraverso un progressivo avvicinamento tematico verso il protagonista del racconto, la cui prima tappa è l'identificazione (e la conseguente idealizzazione) di un preciso momento cronologico nella vicenda storico-culturale europea:

The close of the fifteenth, and the beginning of the sixteenth century, comprehend one of those periods of history which are entitled to our minutest study and inquiry. Almost all the great events from which Europe derives its present advantages, are to be traced up to those times. (Roscoe 1795, vol. I, i)

Definito il tempo del racconto, il quadro europeo appena dichiarato si restringe subito ad uno specifico contesto linguistico e culturale:

A mind of greater compass, and the possession of uninterrupted leisure, would be requisite to comprehend, to select, and to arrange the immense variety of circumstances which a full narrative of those times would involve; when almost every city of Italy was a new Athens, and that favoured country could boast its historians, its poets, its orators, and its artists, who may contend with the great names of antiquity for the palm of mental excellence. When Venice, Milan, Rome, Florence, Bologna, Ferrara, and several other places, vied with each other, not in arms, but in science, and in genius. (Ivi, vol. I, ii-iii)

Ma se l'Italia è il cuore della fioritura europea, una città è posta al cuore dell'Italia (“after a night of unexpected darkness, Florence again saw the sun break forth with a lustre more permanent”, ivi, vol. I, iii), e una famiglia, anzi un solo suo membro, occupa il cuore di quella città:

¹⁰ Per un quadro biografico recente su Lorenzo il Magnifico – che solo indirettamente riguarda questa trattazione – si rimanda alla voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* (Walter 2009), con relativa aggiornata bibliografia.

Under the auspices of the House of Medici, and particularly through the ardour and example of Lorenzo; the empire of science and taste was again restored ... I soon perceived that every thing great and estimable in science and in art, revolved round Lorenzo de' Medici, during the short but splendid aera of his life, as a common centre. (Ivi, vol. I, iii-xv)

Nel giro di poche pagine, dunque, il policentrismo del Rinascimento italiano è condotto da Roscoe ad un idealizzato centro narrativo: un *focus* di cerchi concentrici (l'Europa, l'Italia, Firenze, i Medici, Lorenzo) identifica un polo luminoso che informerà di sé tutto l'entusiastico resoconto biografico.

Ma Roscoe è intellettuale fine. Non gli sfugge la radicale necessità di osservare, pur tenendo stabile sul suo protagonista il fulcro del racconto, i contesti culturali e le relazioni di più larga scala. E, soprattutto, gli è chiarissimo l'intento di non volersi limitare ad una biografia evenemenziale che si articoli in una mera successione di eventi:

It is not however the intention of the author of the following work, to confine himself merely to the relation of the life of an individual, however illustrious ... In an age when long and dangerous expeditions are undertaken to develop the manners of barbarians, or to discover the source of a river, it will surely not be thought an useless attempt to endeavour to trace some of those minute and almost imperceptible causes, from which we are to deduce our present proficiency in letters, in science, and in arts. (Ivi, vol. I, vii-viii)

Roscoe è cioè dichiaratamente attratto, più che da una biografia tutta cronachistica (in chiave politica, istituzionale, militare), da un resoconto che sia in grado di narrare le dinamiche propriamente culturali dell'epoca analizzata, e di ricercare "le minute e quasi impercettibili cause" che hanno condotto da quell'epoca luminosa ai progressi evolutivi del presente. E questa fatica (compiuta nel silenzio e nella stasi della biblioteca) ha per Roscoe altrettanto, se non maggiore, valore (e necessita della stessa quantità di coraggio esplorativo) della ricerca geografica o dello sforzo coloniale.

Una ricerca articolata e complessa, che Roscoe pone sotto gli occhi del lettore e che il lettore è implicitamente chiamato a proseguire: la biografia, infatti, presenta una struttura bipartita, in cui due terzi circa del testo sono occupati dalla parte narrativa e un terzo da un'appendice documentaria, in cui l'autore raccoglie, nell'originale latino o italiano, la maggior parte delle fonti utilizzate e a cui il testo narrativo continuamente si richiama. Un libro dalla struttura "aperta" e notevolmente innovativa, dunque, in cui il lettore è chiamato ad un lavoro personale di confronto tra il racconto moderno e i materiali antichi originali¹¹. E, anche, un libro in cui la volontà di co-

¹¹ Le fonti citate da Roscoe (oltre agli scritti di Lorenzo, e alle fonti dichiarate in prefazione: Niccolò Valori e Angelo Fabroni, si segnalano opere di Marsilio Ficino, Angelo

struire una “storia culturale” dell’epoca prescelta e la necessità retorica di alternare temi e registri producono un avveduto avvicendamento di momenti specificamente storiografici e ampie digressioni (spesso interi capitoli) di carattere artistico-letterario.

Per dare conto di questa studiata architettura, propongo qui una veloce sintesi dei due volumi:

Vol. I (pp. 456):

Preface, pp. i-xxii: Presentazione del tema di studio, caratterizzata da forte idealizzazione dell’epoca, della città, del personaggio narrato. Predecessori (Niccolò Valori, Angelo Fabroni) e loro difetti. Ricerche personali di nuove fonti (qui si colloca il ringraziamento a William Clarke). *Captatio benevolentiae* al lettore. Al termine della “Preface” è inserito un “Postscript” (pp. xxiii-xxvi), in cui Roscoe informa il lettore di essere venuto a conoscenza solo nelle more di stampa del libro dell’esistenza delle *Mémoires généalogiques de la Maison de Médici* di Nicolaas Ten Hove (Le Hague 1773-1775, 3 voll.) e di averne tenuto conto nelle note al secondo volume.

Chapter I, pp. 1-66: Firenze, la famiglia Medici, Cosimo il Vecchio. Si tratta di un capitolo focalizzato sul nonno di Lorenzo, Cosimo de’ Medici, sulla sua vita, sul suo ruolo nella città come mecenate, fondatore della biblioteca laurenziana e promotore della rinascita delle arti. In un quadro già fiorentino-centrico, minimo spazio è dedicato al contesto italiano e a quello internazionale (nonché alla narrazione di eventi politici). In questa cornice, che ha già i tratti idealizzati della “riforma”, si colloca la nascita di Lorenzo.

Chapter II, pp. 67-120: Dalla morte di Cosimo alla morte di Piero (1464-1469). Infanzia e giovinezza di Lorenzo, sua istruzione e suoi viaggi. Sullo sfondo della formazione del protagonista Lorenzo, svapora la sbiadita, fantasmatica presenza del padre Piero e della sua attività politica e culturale. Roscoe coglie ogni occasione per raccontare, con accurate digressioni, la vita culturale del tempo, suo principale centro di interesse (rapporti di Lorenzo con Leon Battista Alberti, Cristoforo Landino, Luca Pulci e Angelo Poliziano). Prime esperienze letterarie: i sonetti ad una *mistress* sconosciuta (Lucrezia Donati). Matrimonio di Lorenzo con Clarice Orsini.

Poliziano, e poi Giovanni Mario Crescimbeni, Ludovico A. Muratori, Girolamo Tiraboschi, Niccolò Machiavelli) sono presenti nei cataloghi conservati della sua biblioteca, o nelle biblioteche fiorentine (laurenziana e riccardiana) a cui egli poté attingere – come dicevo all’inizio – grazie al prezioso lavoro dell’amico William Clarke. La struttura del libro appena descritta implica ovviamente una *readership* non solo colta, ma anche dotata di competenze linguistiche non banali, capace cioè non solo di districarsi in una struttura paratestuale complessa (apparati di note, rimandi in appendice) ma anche di leggere sia l’italiano del Quattrocento che il latino umanistico (cfr. Quondam 2006, 197-199).

Chapter III, pp. 121-170: Capitolo di carattere storico, nonché l'unico organizzato con struttura annalistica: espone i primi anni di governo di Lorenzo (1469-1475). 1469: situazione politica generale in Italia (Venezia, Napoli, Roma, Firenze). Successione di Lorenzo e Giuliano al padre Piero. 1470: disordini di Prato e lega antiturca; digressione sulla ricchezza della famiglia Medici e sulle sue attività economiche. 1471: visita di Galeazzo Maria Sforza a Firenze. Digressione: avvicinamento di Lorenzo alla letteratura e sue amicizie intellettuali (Poliziano); morte di papa Paolo II e digressione sulla sua pessima condotta come pontefice; ascesa al soglio pontificio di Sisto IV e rapporti con Lorenzo, da un'iniziale amicizia ad una profonda inimicizia; rivolta di Volterra. 1472: rifondazione dell'Accademia pisana. 1473: fallita mediazione di Lorenzo fra Luigi XI e Fernando di Aragona per le nozze del delfino di Francia con la principessa di Napoli. 1474: lega tra Milano, Venezia e Firenze contro Sisto IV. Visita a Firenze di Cristiano di Danimarca. 1475: progressi dell'Accademia platonica. Digressione: il platonismo fiorentino e un'opera giovanile di Lorenzo: "Altercazione".

Chapter IV, pp. 171-232: Ancora un capitolo storico, dedicato in larga misura alla congiura de' Pazzi e alle sue conseguenze (1476-1480): assassinio del Duca di Milano Galeazzo Maria Sforza (1476), Congiura de' Pazzi (1477-1478). Guerra antimedicca di Napoli e Stato della Chiesa contro Lorenzo (1478-1480). Presa di Otranto da parte dei Turchi e pace di Lorenzo con Sisto IV.

Chapter V, pp. 233-320: Capitolo interamente dedicato al talento letterario di Lorenzo. Dopo un quadro sulla letteratura italiana volgare precedente (Burchiello, Franco, fratelli Pulci), analisi ravvicinata di tutta la sua produzione.

Appendix, pp. 1-136 [=321-456]: Raccolta di fonti da n. I a n. XLII.

Vol. II (pp. 485):

Chapter VI, pp. 1-48: Capitolo interamente storico (1481-1488). Gli sforzi politici di Lorenzo per la pace italiana. La Cospirazione dei Frescobaldi. La cacciata dei Turchi da Otranto. Ferrara in guerra contro Venezia: Lorenzo interviene per difendere la città estense. Morte di Sisto IV e ascesa al soglio pontificio di Innocenzo VIII: Lorenzo si guadagna la sua fiducia. Talento diplomatico di Lorenzo nel mantenimento della pace italiana. Innovazioni istituzionali promosse da Lorenzo a Firenze: il Consiglio dei Settanta.

Chapter VII, pp. 49-114: Capitolo interamente dedicato alla storia della cultura umanistica fiorentina. Il ruolo di Emanuele Crisolora e di altri intellettuali greci nella diffusione e nell'insegnamento del greco. Introduzione della stampa a Firenze e diffusione di opere classiche. Dotti inglesi a Firenze: William Grocyn e Thomas Linacre. Il ruolo delle donne nel Rinascimento fiorentino: Alessandra Scala e Cassandra Fedeli.

Chapter VIII, pp. 115-172: Vita privata di Lorenzo il Magnifico: amori licenziosi, figli e loro educazione. Le ville medicee. Giovanni eletto cardinale. Morte di Clarice Orsini.

Chapter IX, pp. 173-228: Capitolo interamente dedicato alle arti: dal Medioevo al pieno Rinascimento (Cimabue, Giotto, Giuliano da Sangallo, Masaccio, Paolo Uccello, Filippo Lippi, Antonio Pollaiuolo, Andrea del Castagno, Luca Signorelli, Lorenzo Ghiberti, Donatello, Michelangelo, Raffaello), con digressioni sul collezionismo antiquario di Cosimo, Piero, e soprattutto Lorenzo.

Chapter X, pp. 229-312: Capitolo interamente storico, dedicato agli ultimi anni di vita di Lorenzo (1489-1492): bilancio storico ed eredità. Cupi segni della discesa di Carlo VIII e conseguenti guerre d'Italia, espulsione dei Medici da Firenze e segni di ripresa col papato di Giovanni de' Medici/Leone X. Avvio della Riforma luterana. Cosimo de' Medici primo Granduca di Toscana e fine della Repubblica.

Poesie del Magnifico Lorenzo de' Medici, pp. 1-48 [=313-360]: Presenta una selezione di opere "tratte da testi a penna della libreria Mediceo-Laurenziana, e finora inedite", che costituiscono, con un loro frontespizio autonomo dotato di dati editoriali in italiano ("Liverpool, nella stamperia di Giovanni M'Creery. 1795"), un vero e proprio "libro nel libro" che riedita con alcune modifiche la raccolta curata da Roscoe nel 1791 e stampata in edizione privata di dodici copie.

Appendix, pp. 1-111 [=361-471]: Raccolta di fonti da n. XLIII a n. LXXXV. Seguita da "Description of the Plates", "Index" e "Errata". [472-485]

Anche da una semplice lettura strutturale, emerge dunque una strategia compositiva estremamente studiata (alternanza sapiente tra porzioni storiche e digressioni su letteratura, arte e cultura; ampio spazio dedicato alle appendici documentarie), che sarà utilizzata da Roscoe pochi anni dopo anche nella compilazione della *Life of Leo the Tenth*. Ma il risultato non sarà altrettanto felice, sia dal punto di vista della compattezza narrativa, che da quello del successo editoriale¹². Se infatti la *Life of Lorenzo* risulta una biografia asciutta, solidamente centrata sul suo protagonista e sulla città di Firenze, la narrazione della vita di Leone X non potrà limitare il proprio sguardo alla vita culturale e religiosa di Roma, ma dovrà allargarsi allo sfondo drammatico delle guerre d'Italia, e a un'Italia policentrica e devastata nel quadro del conflitto internazionale: se la vita di Lorenzo si è potuta dispiegare in due agili volumetti, la biografia del papa mediceo risulterà ben più vasta e sarà suddivisa in quattro tomi.

¹² Per un confronto della fortuna editoriale delle due biografie (quadro delle ristampe e delle traduzioni) rimando a Quondam (2006, 192-193).

Un'asimmetria di proporzioni e di successo di pubblico in cui vale però la pena di sottolineare un forte elemento unitario: il concetto – frequente in entrambe le biografie, e su cui sarà opportuno ritornare più avanti – di *restoration*: Lorenzo (e poi suo figlio Giovanni) sono costantemente presentati come coloro che consentono all'Italia (e con lei all'intera Europa) di risorgere dopo la "darkness" medievale. Si tratta di un concetto che, con il suo relativo linguaggio, sembra preludere *ante litteram* all'idea di "Rinascimento", destinato a sorgere come categoria storiografica solo nella seconda metà dell'Ottocento¹³.

Il ritratto complessivo della cultura fiorentina e italiana tra secondo Quattrocento e primo Cinquecento è posto dunque da Roscoe consapevolmente (anche grazie all'accurata e reiterata scelta terminologica) sotto il segno della "rinascita", del "ristabilimento", della "reviviscenza" di antichi valori classici e anche da un veloce spoglio delle due biografie, risulta evidente la scelta di parole attinenti a tale campo semantico: *revive, revival, restore, restoration, restorer* sono parole che Roscoe usa frequentemente in riferimento ai suoi due protagonisti e, con non minore enfasi, in riferimento a Firenze, la città in cui si origina la loro attività politica e culturale¹⁴.

4. "Like a Sheltered Garden, in the Opening of Spring". Firenze, alba della primavera europea

Uno dei tratti da subito evidenti nella *Life of Lorenzo* è che il pregiudizio positivo nei confronti del poeta e uomo di stato biografato riverbera sulla città teatro della sua esperienza. Anzi, sembra quasi che sia l'eccezionalità della città a generare l'eccezione dell'uomo. Firenze, quasi nota d'apertura su cui intonare l'intera melodia del libro, è infatti la prima parola che il lettore incontra:

FLORENCE has been remarkable in modern history for the frequency and violence of its internal dissensions, and for the predilection of its inhabitants for every species of science, and every production of art. However discordant these characteristics may appear, they are not difficult to reconcile: the same active spirit that calls forth the talents of individuals for the preserva-

¹³ L'allusione è ovviamente al settimo tomo della *Histoire de France* curato da Jules Michelet (1855) e al volume di Jacob Burckhardt (1860), opere in cui il Rinascimento viene fondato come categoria storiografica.

¹⁴ Per un regesto delle occorrenze di questi lemmi, si veda Quondam (2006, 283-286). Sulla ricezione dell'immagine di Firenze rinascimentale presso il pubblico anglosassone (e sul ruolo che in tale ricezione occupa l'opera di Roscoe), rimando, oltre che all'antico studio di Hale (1954), a Bossi, Tonnini (1989); Fraser (1992); Morris (1993); Fantoni (2000); Gaja (2005).

tion of their liberties, and resists with unconquerable resolution whatever is supposed to infringe them, in the moments of domestic peace and security seeks with avidity other objects of employment. The defence of freedom has always been found to expand and strengthen the mind; and though the faculties of the human race may remain torpid for generations, when once roused into action they cannot speedily be lulled again into inactivity and repose. (Roscoe 1795, vol. I, 1)

Fin da questo memorabile *incipit*, Roscoe polarizza dunque il mito fiorentino su due direttrici principali: l'“active spirit” e la “defense of freedom”. Il racconto di Roscoe sulle vicende politiche della città sarà infatti nel corso del libro sempre oggetto di un'abile distorsione (o travisamento idealizzante), attraverso il quale l'autorità di Lorenzo non sarà mai presentata con i tratti del despota, ma del ragionevole padre di famiglia. I fiorentini sono *citizens* e non sudditi, e perciò il nucleo genetico della superiorità di Firenze (“a decided superiority over the inhabitants of the rest of Italy”, *ivi*, vol. I, 5) è in primo luogo nel *character* dei suoi cittadini, forgiato dalla *popular nature* del loro governo, che – seppure li conduce talvolta a contrasti interni anche feroci – sempre li incita a diventare protagonisti del proprio destino, sia nell'operosità imprenditoriale e commerciale, sia nella vivacità intellettuale:

in Florence, every citizen was conversant with, and might hope, at least, to partake in the government; and hence was derived that spirit of industry, which in the pursuit of wealth, and the extension of commerce, was, amidst all their intestine broils, so conspicuous, and so successful. The fatigues of public life, and the cares of mercantile avocations, were alleviated at times by the study of literature or the speculations of philosophy. (*Ivi*, vol. I, 6)

Disegnata con i tratti utopici di una patria ideale, Firenze emerge dalle pagine di Roscoe come mito, ideologicamente connotato dalla caratura *liberal* del suo autore. *Liberal* anch'essa – *ante litteram* – Firenze è per Roscoe (e per i suoi lettori) una città italiana differente da tutte le altre, di una differenza marcata per superiorità. Operosa e attiva, Firenze appare l'antitesi delle altre città-stato italiane, segnate dal marchio della tirannia dei loro signori, e dalla *torpidity* dei loro popoli. Si legga, ad esempio, questo altrettanto forzato ritratto della signoria veneziana:

Its internal tranquillity is remarkably contrasted with the turbulence of Florence; but the Venetian nobility had erected their authority on the necks of the people, and Venice was a republic of nobles, with a populace of slaves. In no country was despotism ever reduced to a more accurate system. (*Ivi*, vol. I, 124)

Niente di tutto questo accade a Firenze: mercanti impegnati nel governo della loro città, i fiorentini appaiono a Roscoe i veri archetipi della

libertà moderna; la loro superiorità politica ed etica fonda la loro universalmente riconosciuta eccellenza culturale, che li rende modelli per ogni buon *liberal* europeo. In questo rifondato paradiso delle lettere, delle arti e della politica, Firenze appare come un cosmo a sé, isolato e separato dal resto d'Italia e del mondo, *locus amoenus* cristallizzato nella sua perfezione edenica:

Whilst the study of polite literature was thus emerging from its state of reptile torpor, the other sciences felt the effects of the same invigorating beam; and the city of Florence, like a sheltered garden, in the opening of spring, re-echoed with the earliest sounds of returning animation. (Roscoe 1795, vol. II, 111)

Il mito di Firenze appare così fondato, in tutti i suoi elementi originari: luogo paradisiaco, luogo di riscoperta e rifondazione delle scienze e delle arti, luogo del buon governo (compromesso tra repubblica virtuale e tacita, saggia signoria), cuore della rinascita del mondo, dopo la “darkness” medievale.

Questo ruolo di motore della rinascita europea occupa ampio spazio nella trattazione roscoeana, in particolare nei capitoli monografici sull'arte e la letteratura (capp. VII, storia della cultura umanistica e IX, storia delle arti). Qui l'autore non si limita a descrivere Firenze come “giardino chiuso” di eccellenza culturale, ma trova anche il modo di dimostrare come tale eccellenza si irraggi verso l'esterno, arrivando a fecondare anche il suo “remote kingdom”:

William Grocin, who was for some years professor of Greek literature in the university of Oxford, had made a journey to Italy, and had resided for the space of two years at Florence ... Thomas Linacer, whose name deservedly holds the first rank among the early English scholars, availed himself of a similar opportunity, and during his abode at Florence, was so eminently distinguished by the elegance of his manners and his singular modesty, that he is said to have been selected by Lorenzo de' Medici as the associate of his children in their studies. (Ivi, vol. II, 84-85)

Recuperando gli antichi nomi di William Grocyn e Thomas Linacre, Roscoe costruisce così una sorta di antecedente del *Grand Tour* settecentesco, istituzionalizzando Firenze come sua tappa focale¹⁵. Capitale

¹⁵ William Grocyn (1446-1519) fu professore di greco a Oxford, amico di Erasmo da Rotterdam e Thomas More; visitò l'Italia due volte, tra il 1488 e il 1491, approfittando del viaggio per approfondire la conoscenza delle lingue classiche. Fu, oltre che a Firenze, anche a Roma e a Padova (cfr. Trapp 2008). Thomas Linacre (1460-1524) fu anch'egli professore ad Oxford, traduttore dal greco di testi medici. Visitò l'Italia tra il 1487 e il 1493, con tappe a Firenze, Bologna, e Roma. Risiedette anche a Padova, dove si addottorò in medicina (cfr. Nutton 2008). Significativamente – e ciò è ovviamente finalizzato

incontrastata della cultura italiana ed europea, la città diviene portatrice fortemente idealizzata di un “sistema di valori” fondato sulla *restoration* degli *studia humanitatis*: non è ancora la parola “Rinascimento”, ma il suo concetto è già stato elaborato. La creazione dell’archetipo passa attraverso una distorsione storiografica evidente, ma è esigenza di racconto: il grande romanzo laurenziano deve – quasi aristotelicamente – rispettare unità d’azione, di tempo e soprattutto di luogo.

5. “*Born to restore the Lustre of his Native Tongue*”. Lorenzo poeta, intellettuale e mecenate

Sullo sfondo di una Firenze idealizzata, Roscoe dispiega dunque il racconto della vita del suo eroe Lorenzo, il suo romanzo di un principe-poeta. O, forse meglio, di un poeta-principe.

La lettura della *Life of Lorenzo* fa emergere infatti con chiarezza la volontà di Roscoe di porre al centro dello sguardo l’attività poetica e più in generale intellettuale del suo protagonista, ben più e ben prima dei talenti dell’uomo di stato¹⁶. I reciproci rapporti tra questi due aspetti della personalità di Lorenzo sono singolarmente invertiti fin dalla “Preface”:

Possessed of a genius more original and versatile than perhaps any of his countrymen, he has led the way in some of the most estimable species of poetic composition ... *But we are not to consider Lorenzo de’ Medici merely in the character of an author, and a patron of learning.* As a statesman he was without doubt the most extraordinary person of his own or perhaps of any time. (Roscoe 1795, vol. I, v-vi; corsivo di chi scrive)¹⁷

È la poesia il primo dono dei talenti laurenziani (strettamente connessa con il ruolo di mecenate); l’acume politico giunge solo in secondo

a costruire il mito fiorentino in contrapposizione con le altre capitali italiane – Roscoe riferisce solamente dei soggiorni nella capitale medicea.

¹⁶ Nella lettura di Quondam, sembra che Roscoe “imposti la sua biografia *anche* per rivendicare la grandezza di Lorenzo come poeta” (2006, 227; corsivo di chi scrive). A me pare invece che la biografia sia impostata *soprattutto* sul ruolo di poeta, di intellettuale e di mecenate, che si trova ad interpretare un ruolo pubblico e politico “rather by necessity than by choice” (Roscoe 1795, vol. I, 140).

¹⁷ Ancora nella “Preface”, Roscoe si rammarica che una delle sue fonti principali, Angelo Fabroni, abbia trascurato il ruolo di Lorenzo poeta: “The perusal of these volumes, though it afforded me considerable gratification, soon however convinced me that the purpose I had in view could not be obtained by a translation. The leading object of Fabroni is to illustrate the political rather than the literary life of Lorenzo” (ivi, vol. I, xix).

tempo, introdotto dalla sorprendente raccomandazione al lettore di “non considerare Lorenzo de’ Medici esclusivamente nella sua veste di autore”.

Questa singolare graduatoria interna, in cui il poeta e l’uomo di cultura vengono sempre prima del politico, è l’ingrediente fondamentale del ritratto fortemente idealizzato di Lorenzo che costituisce la cornice ideologica del libro. Una gerarchia di valori che informa anche la struttura del primo capitolo, quello in cui – ancora assente il protagonista – Roscoe racconta le origini della famiglia Medici e soprattutto costruisce un ampio ritratto del fondatore della signoria, Cosimo il Vecchio.

Come sarà per suo nipote Lorenzo, Cosimo è presentato prima di ogni altra cosa come mecenate e sostenitore della cultura fiorentina:

The tranquillity enjoyed by the republic, and the satisfaction and peace of mind he experienced in the esteem and confidence of his fellow citizens, enabled him to indulge his natural propensity to the promotion of science, and the encouragement of learned men. (Ivi, vol. I, 20)

Fondatore della biblioteca Laurenziana e di quella Marciana, artefice dell’introduzione a Firenze della stampa, promotore degli studi classici, sostenitore di artisti (primo fra tutti Michelozzo, cui affida la costruzione del palazzo di famiglia in Via Larga), Cosimo appare insomma come una sorta di archetipo dell’uomo politico colto e illuminato, che prefigura e prepara l’avvento della primavera laurenziana.

Questa tendenza alla focalizzazione sugli aspetti artistici e culturali del racconto sarà caratteristica peculiare del montaggio narrativo di Roscoe. Quando, all’inizio del secondo capitolo, Lorenzo entra finalmente in scena, ha sedici anni e già muove i primi passi verso quella vita pubblica che gli farà conquistare il titolo di “Magnifico”. Ebbene, anche in questo caso, il *focus* roscoeano si appunta, magniloquentemente, sul ruolo fondamentalmente culturale del suo eroe:

Of his proficiency in classical learning, and the different branches of that philosophy which was then in repute, he has left indisputable proofs. Born to restore the lustre of his native tongue, he had rendered himself conspicuous by his poetical talents before he arrived at manhood. (Ivi, vol. I, 70)

In una notevole distorsione prospettica sull’evoluzione della letteratura italiana, Lorenzo incarna per Roscoe l’artefice di una vera e propria “restaurazione” della poesia, dopo la “darkness” quattrocentesca seguita alla folgorante esperienza delle tre “corone” trecentesche (Dante, Petrarca, Boccaccio). Conseguentemente, uno spazio molto ampio del libro è dedicato all’analisi ravvicinatissima delle diverse fasi della poesia laurenziana: il cap. II riserva un buon numero di pagine alle giovanili liriche amorose di Lorenzo e all’identificazione della sua ignota “mistress” (ivi, vol. I, 107-115); il cap. III, sebbene in larga misura dedicato ad eventi po-

litici¹⁸, non rinuncia ad un'ampia digressione sul poemetto neoplatonico *Altercatione*, noto anche come *De Summo Bono*, composto da Lorenzo nel 1473 (ivi, vol. I, 162-167); e se il capitolo IV non ha spazio per la poesia (è il capitolo storico, centrato sulla congiura dei Pazzi e sulla successiva guerra antimedicca), il ristabilimento finale della pace consente a Roscoe di dispiegare un intero capitolo all'analisi accurata del Lorenzo poeta:

The establishment of peace was a blessing which Lorenzo felt in common with the rest of his fellow citizens, but to him it was peculiarly grateful, as it left him at liberty to attend to the prosecutions of those studies in which he had always found his most unembittered pleasures, and the surest alleviation of his cares. (Vol. I, 235)

Così introdotto, il capitolo V compone dapprima una breve storia della nascente letteratura italiana, secondo un modello di fioriture e decadenze in cui al secolo aureo di Dante, Petrarca e Boccaccio, segue la "degradation" del tardo Quattordicesimo e del primo Quindicesimo secolo. Solo l'età di Lorenzo, in qualche modo preannunciata da Burchiello e dai fratelli Pulci, si configura come la vera nuova alba delle lettere italiane:

however the Pulci may contend with Lorenzo in priority, they fall greatly short of him in all the essential requisites of a poet; and whilst their production bear the uniform character of a rude and uncultivated age, those of Lorenzo de' Medici are distinguished by a vigour of imagination, an accuracy of judgment, and an elegance of stile, which afforded the first great example of improvement, and entitle him, almost exclusively, to the honorable appellation of the restorer of Italian literature. (Ivi, vol. I, 254-255)

Da qui in poi, la penna di Roscoe abbandona il tavolo dello storico e si sposta su quello della critica letteraria, evidenziando uno dopo l'altro quelli che per lui sono gli straordinari meriti della poesia laurenziana: la capacità descrittiva ("the simple description of natural objects ... is marked by several appropriate and striking images", ivi, vol. I, 256); il talento nell'esprimere le emozioni attraverso efficaci comparazioni ("the description of natural objects, awakes in the poet's mind corresponding emotions ... Hence the origin of figures ... In the employment of comparative illustration, Lorenzo de' Medici is often particularly happy", ivi, vol. I, 258); la capacità di trasformare gli oggetti in personaggi, dotati di emozione, ragione, parola ("the inanimate objects by which he is surrounded, seem to possess life and motion, consciousness and reason, to

¹⁸ Ma "there is ... abundant reason to believe that ... his happiest hours were those which he was permitted to devote to the exercise of his talents, and the improvement of his understanding; or which were enlivened by the conversation of those eminent men who sometimes assembled under his roof in Florence" (Roscoe 1795, vol. I, 140).

act and to suffer”, ivi, vol. I, 264); la resa dei più sottili movimenti della vita interiore dell’uomo (“the affections and passions of the human mind, the abstract ideas of unsubstantial existence, serve in their turn to exercise his power”, ivi, vol. I, 266).

Dopo questa articolata introduzione generale, Roscoe analizza i “different departments of poetry in which he employed his pen” (ivi, vol. I, 272): il poema allegorico-morale; la poesia sacra; la poesia giocosa e la satira; la poesia drammatica; i canti carnascialeschi e le canzoni a ballo. La lunga trattazione (punteggiata di testi in italiano e di raffinate traduzioni metriche in inglese a cura dello stesso Roscoe) termina con alcuni lusinghieri giudizi contemporanei sulla poesia laurenziana¹⁹.

Dopo questa ampia digressione di vera e propria critica letteraria, il Lorenzo poeta è stato compiutamente illuminato; ma certo il ruolo eminentemente culturale di questo intellettuale-principe non è stato ancora esaurientemente esposto. Per questo, dopo un capitolo VI dal taglio storico, Roscoe abbandona nuovamente la vita politica di Lorenzo per ben tre capitoli, dedicandosi ad un’ampia analisi della letteratura in lingua latina nel secondo Quattrocento fiorentino (cap. VII), ad una ricostruzione del ritratto privato del suo protagonista, in cui emerge il gusto per l’architettura e i giardini (cap. VIII) e ad un vero e proprio compendio di storia dell’arte (cap. IX), in cui si evidenzia il ruolo di Lorenzo mecenate, protettore delle arti, collezionista di antichità.

Roscoe modella così – in un quadro solo apparentemente repubblicano – il suo ritratto del principe ideale, classicisticamente identificato in un intellettuale che si dedica ad attività pubbliche “rather by necessity than by choice” (ivi, vol. I, 140). Padre della patria quasi suo malgrado, dalle pagine di Roscoe Lorenzo emerge come un poeta prestato alla politica.

D’altra parte è proprio al Lorenzo poeta che l’attenzione di Roscoe si era rivolta, fin dal 1791, con la cura di un’edizione privatissima, in soli dodici esemplari, di poesie inedite laboriosamente recuperate a Firenze, ancora da William Clarke. Già allora, nel dedicare all’amico quel suo auroreale omaggio a Lorenzo, Roscoe – in un impeccabile italiano – lodava il principe fiorentino per i suoi meriti intellettuali:

¹⁹ Come è stato già notato (Quondam 2006, 229), l’importanza di questo capitolo risiede nel suo aprire uno sguardo, più che sul talento poetico di Lorenzo, sulla figura di Roscoe come autore di critica letteraria e (occasionalmente) come poeta. Le categorie che Roscoe riconosce come peculiari di Lorenzo (le ricordiamo: “vigour of imagination”, “accuracy of judgment”, “elegance of stile”) sono i pilastri della poesia classicistica di cui Roscoe si fa portatore, anche nella prassi. Il cerchio dell’immedesimazione, ancora una volta, si chiude: la grandezza di Lorenzo si misura sulla sua possibilità di essere letto come archetipo, origine (e modello) della contemporaneità.

La benevolenza, che voi m'avete sempre dimostrata, giammai più si manifestò, che quando compiaceste a' miei desiderj, nel recarmi queste bellissime poesie, di vostra mano accuratissimamente copiate da Manoscritti esistenti nella Libreria Mediceo-Laurenziana. Ben sapete, che il MAGNIFICO LORENZO, autore di essi, vero Mecenate, e restauratore delle belle Lettere nel secolo decimo quinto, è da molto tempo l'oggetto di mia somma reverenza, ed ammirazione; applicandomi io ad investigar le particolarità della sua vita, le quali spero mettere fra poco sotto gli occhi de' miei Compatriotti, forse più estesamente, che non hanno fatto il Valori, ed il Fabroni. E questi medesimi suoi poetici componimenti finora inediti, che compariranno in luce colla pubblicazione delle mie fatiche, ne saranno per certo il più bel pregio, ed ornamento; essendo essi, come io avviso, non meno ragguardevoli di quelli, che si leggono nelle edizioni d'Aldo 1554, e di Bergamo 1763. Intanto io ne ho fatto stampare dodici esemplari, che spero saranno ricevuti con sommo gradimento da alcuni miei amici studiosi della bella lingua Toscana, tra' quali voi meritamente tenete il primo luogo. Godo, che nel consecrare questo leggier tributo alla memoria d'un uomo degno di perpetua lode, e venerazione, mi sia presentata occasione d'unire insieme i nostri nomi, siccome i nostri studj geniali ci hanno già da molti anni 'In nodo d'amistà congiunti, e stretti'. (Roscoe 1791, 1-2)²⁰

“Vero Mecenate, e restauratore delle belle Lettere”, Lorenzo accende Roscoe di “somma reverenza, ed ammirazione”: sta tutta qui, in questa lontana, sincera introduzione ad un'opera stampata per una ristretta cerchia di colti amici la chiave per intendere il senso del lavoro biografico di Roscoe. Lorenzo è prima di tutto un “*restorer*” di valori estetici ideali, un campione della bellezza e dell'eleganza formale della scrittura, in cui un intellettuale *liberal* di fine Settecento può far confluire la propria ardente ammirazione, fino a specchiarsi.

Ma, poiché “we are not to consider Lorenzo de' Medici merely in the character of an author”, volgiamo ora il nostro sguardo sugli altri talenti che compongono il ritratto del principe fiorentino.

6. “*The Sole Arbiter of Italy*”. Lorenzo personaggio politico

Se il ruolo di Lorenzo come “restauratore delle belle Lettere” è frutto di distorsioni e forzature, la costruzione del personaggio pubblico non

²⁰ “In nodo d'amistà congiunti e stretti” è verso che Roscoe trae dalla versione italiana dell'Iliade, tradotta da Giacinto Ceruti nel 1787 (III, 429; il verso omerico corrispondente è III, 256). Prova della cura bibliografica e della raffinata erudizione di Roscoe sono le allusioni alle due precedenti edizioni delle poesie laurenziane: *Poesie Volgari, nuovamente stampate, di Lorenzo de' Medici, che fu padre di Papa Leone: col commento del medesimo sopra alcuni de' suoi sonetti; Poesie del Magnifico Lorenzo de' Medici. In questa edizione nei luoghi mancanti e scorretti compiute, e alla vera lezione ridotte.*

implica minore idealizzazione e travisamento del dato storico. Per Roscoe, Lorenzo è innanzitutto un campione di “generosity and moderation” (Roscoe 1795, vol. I, 207), dotato di una grandiosità morale innata, che emerge fin dalla più tenera età e non perde smalto neppure nella tempesta senza fine dei conflitti tra gli stati italiani, o di fronte all’irragionevole onta della congiura.

Nel capitolo II, dedicato ai primi anni di governo di Lorenzo, il racconto abbonda di momenti esemplari in cui la personalità del protagonista emerge, pura e senza ombre, fin dalla prima giovinezza, attraverso episodi esemplari dal sapore quasi agiografico:

The disposition of Lorenzo which afterwards gave him a peculiar claim to the title of *magnificent*, was apparent in his childhood. Having received as a present, a horse from Sicily, he sent the donor in return a gift of much greater value, and on being reproved for his profuseness, he remarked, that there was nothing more glorious than to overcome others in acts of generosity. (Ivi, vol. I, 70)

Questo carattere di sentenziosità del personaggio diviene un tratto costante nella narrazione di Roscoe. Ancora al capitolo II, dopo aver raccontato la fallita congiura di Luca Pitti (1466), Roscoe descrive in questi termini la magnanimità del suo eroe: “the kindness of Lorenzo allayed the apprehensions of the greater part of the conspirators, and rendered them in future favorable to his interests. – *He only knows how to conquer*, said Lorenzo, *who knows how to forgive*” (ivi, vol. I, 80). In questo caso anche l’uso del corsivo, che segnala il discorso diretto, contribuisce al carattere esemplare dell’episodio.

Ma è nel capitolo IV (quello interamente dedicato alla congiura dei Pazzi del 1478), che Roscoe enfatizza potentemente la asserita moderazione di Lorenzo, e proprio nei momenti immediatamente successivi alla congiura:

Throughout the whole of this just but dreadful retribution, Lorenzo had exerted all his influence to restrain the indignation of the populace, and to prevent the further effusion of blood. Soon after the attempt upon his life, an immense multitude surrounded his house, and not being convinced of his safety, demanded to see him. He seized the opportunity which their affection afforded, and notwithstanding his wound, endeavoured by a pathetic and forcible address to moderate the violence of their resentment. He entreated that they would resign to the magistrates the task of ascertaining and of punishing the guilty, lest the innocent should be incautiously involved in destruction. (Ivi, vol. I, 194-195)

La condotta di Lorenzo dopo l’attentato (che portò al suo ferimento e all’assassinio del fratello Giuliano) fu al contrario orientata verso l’auto-

protezione e il silenzio²¹; nel racconto di Roscoe, Lorenzo appare invece in pubblico per esercitare la propria influenza, condurre a ragione la rabbia popolare, suggerire attraverso la propria eloquenza – benché ferito – la moderazione e il pacifico ricorso alla razionalità della giustizia formale.

Questo tratto quasi soprannaturale di superiore autocontrollo e ragionevolezza esplode ancora potentemente nel capitolo VI, in cui Lorenzo appare come il vero e proprio arbitro delle vicende italiane:

Soon after the termination of hostilities between Sixtus IV and the republic of Florence, Lorenzo began to unfold those comprehensive plans for securing the peace of Italy on a permanent foundation, which confer the highest honour on his political life. Of the extensive authority which he had obtained by his late conduct, every day afforded additional proof; and it appears to have been his intention to employ it for the wisest and most salutary purposes. By whatever motives he was led to this great attempt, he pursued it with deep policy and unceasing assiduity, and finally experienced a degree of success equal to his warmest expectations. (Roscoe 1795, vol. II, 3)

Le azioni attraverso le quali Lorenzo persegue l'ambizioso progetto di una pace italiana duratura sono diverse: smaschera e riduce a un niente di fatto la nuova congiura orchestrata contro di lui da Frescobaldi; promuove, con l'aiuto di altri potentati italiani, la cacciata dei Turchi da Otranto; interviene a favore di Ferrara sotto attacco da parte dei Veneziani; alla morte dell'acerrimo nemico Sisto IV, cerca subito, e con successo, di intessere relazioni pacifiche col nuovo pontefice, Innocenzo VIII. Sono dati che corrispondono alla realtà storica, ma è nel tono entusiastico del resoconto che intuiamo una fin troppo accorata adesione dello storico al personaggio narrato:

In conducting a negociation, all circumstances seemed to concur in rendering him successful; but these were not the effect of chance, but of deep and premeditated arrangement. Knowing the route he had to take, the obstacles that might have obstructed his progress were cautiously removed, before his opponents were apprized of his intentions. Hence ... he became the balance point of the Italian potentates, whose affairs he kept in such just equilibrium, as to prevent the preponderancy of any particular state. (Ivi, vol. II, 34)²²

²¹ Lorenzo “per dieci giorni non osò uscire di casa finché le molteplici manifestazioni in suo favore e la concessione di una scorta non lo fecero sentire più sicuro” (Walter 2009).

²² La medesima capacità di prevedere i percorsi della mente altrui è utile a Lorenzo per intuire in anticipo l'eventuale insorgenza di ostilità, sia nei piccoli potentati del territorio fiorentino, che negli stati confinanti: “By the constant intercourse he maintained with the subordinate sovereigns, and the chief nobility of Italy, he was enabled to perceive the first indications of disagreement, and to extinguish the sparks before they had kindled into a flame” (Roscoe 1795, vol. II, 33).

È così che Roscoe chiude il cerchio con ciò che aveva anticipato nella “Preface”, quando già poneva in chiaro il senso del suo racconto: quello di un uomo che, “though a private citizen and merchant of Florence”, sarebbe giunto ad occupare con i suoi talenti “the rank of sole arbiter of Italy”. E, notazione non di poco conto, “without attempting to subjugate his native place”, sarebbe riuscito a gettare “the foundations of the future greatness of his family” (Roscoe 1795, vol. I, vi).

Qui la partigianeria del narratore viene a patto con la consapevolezza della *Realpolitik* laurenziana, che rafforza il potere (suo e della dinastia) non solo attraverso il rispetto formale delle istituzioni repubblicane, ma anche approfittando delle congiunture per un favorevole rinnovamento costituzionale:

Lorenzo, after the restoration of the public tranquillity, recommended, and obtained the establishment of a body of seventy citizens, who in the nature of a senate, were to deliberate and to decide on all the transactions of government, as well in the affairs of peace, as of war. This institution, for which he might have pleaded the example of the Spartan legislator, was probably intended, not only to give a greater degree of stability and energy to the government, but to counteract the democratic spirit, which was supposed to have arisen to a dangerous excess, and to operate as a safeguard against an abuse, which was the destruction of all the free states of antiquity. (Roscoe 1795, vol. II, 41-42)

Nel raccontare l’istituzione del Consiglio dei Settanta (con cui Lorenzo di fatto pose la repubblica sotto il controllo del partito medico), Roscoe esplicita il proprio ideale politico di borghese inglese negli anni finali dell’Antico Regime: una repubblica aristocratica, un “governo dei migliori”, che sia in grado di bilanciare gli eccessi di uno spirito radicalmente democratico. E che sembra trovare il proprio archetipo, addirittura, nell’oligarchia spartana.

Ma la bellezza (politica e artistica insieme) della pace laurenziana è creatura effimera. Roscoe lo sa bene, e il capitolo X, dopo gli ampi *excursus* monografici dei capitoli VII-IX, torna a raccontare la vicenda storica con un tono velato di malinconico rimpianto. La malattia e la morte di Lorenzo preludono alla crisi e alla devastazione della guerra futura. Eppure c’è ancora spazio per mostrare un ultimo momento di grandezza e nobiltà, in cui la responsabilità politica dell’uomo di stato brilla, sebbene opacizzata, anche di fronte alla fine imminente:

Having therefore performed the offices of the church with peculiar fervor, and adjusted with sincerity and decorum his spiritual concerns, he requested a private interview with his son Piero, with whom he held a long and interesting conversation on the state of the republic, the situation of his family, and the conduct which it would be expedient for Piero to pursue. (Ivi, vol. II, 235)

È l'istante patetico del lascito, del passaggio di mano in mano dell'eredità politica. In cui emerge un altro degli aspetti della prismatica figura del Lorenzo roscoeano: quello del rapporto con i figli e, più in generale, delle relazioni affettive e della sfera privata.

7. "*True Colours in the Sunshine of Affections*". Lorenzo: un'immagine privata

All'osservazione di Lorenzo all'interno delle mura domestiche è dedicato il capitolo VIII. Non sorprendentemente, le parole con cui questa sezione si apre ci presentano un uomo capace di mostrarsi – anche nel campo degli affetti – esemplare, senza ombre, luminoso:

Having hitherto traced the conduct of Lorenzo de' Medici in public life, we may now be allowed to follow him to his domestic retreat, and observe him in the intercourse of his family, the education of his children, or the society of his friends. The mind of man varies with his local situation, and before it can be justly estimated, must be viewed in those moments when it expands itself in the warmth of confidence, and exhibits its true colours in the sunshine of affection. Whether it was from the suggestion of policy, or the versatility of his natural disposition, that Lorenzo de' Medici turned with such facility from concerns of high importance to the discussion of subjects of amusement, and the levity of convivial intercourse, certain it is, that few persons have displayed this faculty in so eminent a degree. (Ivi, vol. II, 117)

È, questa, una delle porzioni del libro in cui più si avverte l'intento – tutto ancora antiquario e settecentesco, imbevuto del modello plutarchiano – di raccontare la vita di un uomo illustre ponendola come modello estetico, politico, etico. Questa impostazione ideologica scopre i suoi limiti (e le sue forzature) quando cerca di conciliare la tradizione degli amori libertini di Lorenzo con l'esigenza di dimostrarne le specchiate virtù:

Probably this imputation is founded only on a presumption arising from the amorous tendency of some of his poetical writings; and certain it is, that if the offspring of imagination, and the effusions of poetry be allowed to decide, his conviction will be apparent in almost every line. It may perhaps be observed that these pieces were chiefly the productions of his youth, before the restrictions of the marriage vow had suppressed the breathings of passion. (Ivi, vol. II, 121-122)

La poesia fornisce alibi per la vita: le accuse nascono – per Roscoe – dal fatto che Lorenzo abbia dedicato i suoi versi giovanili ad una ignota "mistress", e si deve dunque attribuire ogni suo eventuale (ma nei fatti improbabile) amore avventuroso all'impetuosità passionale della giovinezza, ormai ristretta nel vincolo matrimoniale. Tanto più che "whatever may be thought

of the conduct or the sentiments of Lorenzo on this head, it does not appear that he left any offspring of illicit love" (ivi, vol. II, 123).

Così cesellato e ridisegnato il Lorenzo marito, Roscoe può dedicare ampio spazio alla figura di Lorenzo padre ("In no point of view does the character of this extraordinary man appear more engaging than in his affection towards his children, in his care of their education, and in his solicitude for their welfare", ivi, vol. II, 124), ai ritratti dei suoi figli, alla cura con cui egli prepara e determina il loro destino, in particolare quello di Giovanni, che – divenuto papa Leone X – ne sarà il vero erede politico.

L'ultima parte del ritratto si risolve in una accurata descrizione della "geografia del riposo" di questo poeta prestatò alla politica, la cui pace privata si riverbera nei luoghi specificamente allestiti per il suo *otium*:

His villa of Poggio-Cajano was in his intervals of leisure his favourite residence. Here he erected a magnificent mansion, and formed the compleat establishment of a princely farmer ... Like the gardens of Alcinous, the farm of Lorenzo has frequently been celebrated in the language of poetry. (Ivi, vol. II, 134, 136)

Loci amoeni per eccellenza, la villa di Poggio a Caiano, così come quelle di Careggi ("The adjacent grounds, which possessed every natural advantage that wood and water could afford, were improved and ornamented under his own directions, and his gardens were provided with every vegetable", ivi, vol. II, 139-140) e di Fiesole ("But Fiesole seems to have been the general resort of his literary friends, to many of whom he allotted habitations in the neighbourhood, during the amenity of the summer months", ivi, vol. II, 140) si presentano al lettore come ulteriori "giardini chiusi" nello "sheltered garden" di Firenze. Nell'idealizzazione di questa privata e perenne primavera, Lorenzo diviene modello non solo nell'ambito pubblico del *negotium* politico, ma anche in quello dell'*otium* domestico.

8. "The Effects of his Eloquence were Conspicuous". La voce di Lorenzo

Un ultimo aspetto emerge potentemente sia nella narrazione pubblica che in quella privata della figura laurenziana: la notevole caratura stilistica delle sue lettere e dei suoi discorsi, la sua potente eloquenza. Che, tra l'altro, splende ancora di più in contrasto con gli unici difetti che Roscoe riesce a identificare nel suo eroe, quelli – indipendenti dalla sua volontà – pertinenti all'aspetto fisico:

In his person Lorenzo was tall and athletic, and had more the appearance of strength than of elegance. From his birth he laboured under some peculiar disadvantages – his sight was weak, his voice harsh and displeasing, and he was totally deprived of the sense of smell. With all these defects his counte-

nance was dignified, and gave an idea of the magnanimity of his character; and the effects of his eloquence were conspicuous on many important occasions. (Ivi, vol. I, 71)

Secondo il modello – ancora tutto classicistico – della biografia dell'uomo illustre, Roscoe sente dunque l'esigenza di puntellare di tanto in tanto il racconto con esempi dell'accurata prosa del suo eroe. E se, in mancanza di fonti dirette, Tucidide o Plutarco dovevano ricorrere al loro ingegno per inventare i discorsi dei loro eroi, Roscoe al contrario può avvalersi di fonti di prima mano: le lettere di Lorenzo, che traduce e inserisce nel corpo del testo come veri e propri *specimen* del suo eloquio²³.

Un esempio notevole di discorso in forma di lettera pubblica è al capitolo IV. Siamo nel dicembre 1479: nel pieno della guerra antimedicea, che procede stancamente nell'equilibrio delle forze in campo, Lorenzo prende l'audace decisione di recarsi da solo a Napoli per negoziare la pace con Ferdinando I. Lasciata Firenze, motiva il suo gesto in una lunga lettera ai concittadini, retoricamente appuntata sul gesto eroico e sulla necessità del suo personale sacrificio. Roscoe la presenta in una raffinata traduzione inglese:

All that I desire is that my life, and my death, my prosperity, and my misfortunes, may contribute towards the welfare of my native place. Should the result be answerable to my wishes, I shall rejoice in having obtained peace to my country and security to myself. Should it prove otherwise, my misfortunes will be alleviated by the idea that they were requisite for my country's welfare; for if our adversaries aim only at my destruction, I shall be in their power, and if their views extend further, they will then be fully understood. (Ivi, vol. I, 221)

Il sacrificio e l'audacia, l'intelligenza e il coraggio: tutte le virtù del grande uomo di stato si concentrano nell'accuratezza della costruzione retorica.

Un altro importante esempio (se ne potrebbero fare altri, sebbene non numerosissimi): Roscoe enfatizza la potenza dell'eloquio laurenziano inserendo scelti brani dalle lettere con accuratezza e parsimonia) proviene dal capitolo VIII, e serve a sostanziare il profilo di Lorenzo come autorevole figura paterna. Siamo nel 1491, e il secondogenito Giovanni è eletto cardinale a soli sedici anni: si reca dunque a Roma per la consacrazione da parte del papa. Lorenzo gli invia una lettera che Roscoe traduce e ri-

²³ La soddisfazione di non dover immaginare, ma di potersi avvalere di fonti dirette è esplicitamente dichiarata da Roscoe: "The efforts of imagination should not be substituted for the documents of history" (vol. I, 220, nota a). Anche in questa scelta, Roscoe appare modernissimo: le lettere conservate di Lorenzo il Magnifico, circa 2000, sono la fonte principale della sua biografia e dal 1977 sono in corso di pubblicazione (Firenze, Giunti Barbèra); cfr. Walter (2009).

porta integralmente, riconoscendo in essa non solo il prodotto dell'affetto paterno, ma un vero e proprio *vademecum* di intelligenza politica²⁴. Tra i diversi consigli, primo fra tutti risulterà l'opportunità di non dimenticare i legami con la città e con la famiglia d'origine, equilibrandone le esigenze con quelle della nuova appartenenza ecclesiastica:

You are now devoted to God and the church, on which account you ought to aim at being a good ecclesiastic, and to shew that you prefer the honour and state of the church and of the apostolic see to every other consideration. Nor, while you keep this in view, will it be difficult for you to favour your family and your native place. On the contrary, you should be the link to bind this city closer to the church, and our family with the city. (Ivi, vol. II, 149)

Ancora, quasi rispecchiandosi nel figlio e insieme offrendogli come modello, Lorenzo offre un vero e proprio decalogo di comportamento sociale, finalizzato alla tessitura delle relazioni politiche, all'immagine di sé, alla propria sicurezza:

You will soon get a sufficient insight into the manners of your brethren. With those of less respectable character, converse not with too much intimacy; not merely on account of the circumstances in itself, but for the sake of public opinion. Converse on general topics with all. On public occasions let your equipage and dress be rather below than above mediocrity. A handsome house and a well ordered family, will be preferable to a great retinue and a splendid residence ... Silk and jewels are not suitable for persons in your station. Your taste will be better shewn in the acquisition of a few elegant remains of antiquity, or in the collecting of handsome books, and by your attendants being learned and well bred rather than numerous. Invite others to your house oftener than you receive invitations. Practice neither too frequently ... Be attentive therefore to your conduct, and confide in others too little rather than too much. (Ivi, vol. II, 149-150)

Se la lettera pubblica ai fiorentini appariva ricca di parallelismi e retoricamente ornata, i consigli al figlio mostrano invece la loro affilatezza nella costruzione di frasi brevi e paratattiche: diverso è lo stile, analoga la potente efficacia comunicativa.

Perché è nella forza della ragione dialogante – ma anche nella sottile, insinuante influenza della parola – che Roscoe identifica, infine, la vera chiave del potere laurenziano: “the authority of Lorenzo de’ Medici in Florence, was not the authority of despotism, but that of reason” (ivi, vol. II, 25).

²⁴ “This letter may without any unreasonable assumption, be considered as the guide of the future life and fortunes of a son, who afterwards attained the highest rank in Christendom, and supported it with a dignity which gave it new lustre” (ivi, vol. II, 145).

9. "With the Spirit of the Poet, and the Solidity of the Historian". *Qualche nota finale*

Quella proposta da William Roscoe, e che emerge vividamente al termine di una lettura ravvicinata della *Life of Lorenzo*, è – evidentemente – una biografia profondamente idealizzata e con forti tratti di proiezione, se non di immedesimazione, del narratore sul personaggio narrato. Per questo, se il suo interesse come fonte sulla Firenze di Lorenzo è ormai quasi del tutto appassito, essa rimane un documento notevolissimo per cogliere alcuni tratti culturali del momento in cui fu prodotta, oltre che per qualche nota a margine sul genere biografico.

Posta sul crinale tra due epoche, nell'età delle Rivoluzioni che vede il crollo dell'Antico Regime e la nascita dello stato liberale, l'opera roscoeana appare ancora pienamente animata dal classicismo settecentesco (Ferguson 1948, 236), che vede nella storia d'Europa un cammino ininterrotto e luminoso: nato nella rifioritura umanistica, nel segno delle lettere, delle arti e delle scienze, questo sentiero conduce senza incertezze alle continue conquiste del presente. La tesi da dimostrare – e Roscoe vi impiega ogni energia – è che le radici di questa Europa moderna in continuo movimento verso il progresso affondano nel Quattrocento, e specificamente nel Quattrocento fiorentino.

Quello che oggi a qualcuno potrebbe apparire poco più che un compendio storiografico veloce e semplicistico, nel 1795 era invece una costruzione di grande originalità: una invenzione storiografica destinata a farsi *tòpos* proprio per la sua efficacia narrativa che, attraverso vite esemplari (quella di Lorenzo, e poi di suo figlio Giovanni), idealizzava Firenze, edificandone il mito. Un'immagine mitizzata e idealizzata, che ebbe notevole diffusione tra i contemporanei.

La rilevanza assunta dalla Firenze mediceo-roscoeana nell'immaginario anglosassone, tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, si può leggere, ad esempio, in questi versi di Thomas James Mathias (1754-1835), studioso e poeta inglese che visse a lungo in Italia:

But hark, what solemn strains from Arno's vales
Breathe raptures wafted on the Tuscan gales!
LORENZO rears again his awful head,
And feels his ancient glories round him spread;
The Muses starting from their trance revive,
And at their ROSCOE'S bidding, wake and live.
(Mathias 1798, III, vv. 257-262, 227-228)

Questi versi mostrano – già poco dopo la pubblicazione della *Life of Lorenzo* – una compiuta ricezione dell'operazione intellettuale di Roscoe²⁵.

²⁵ La prima edizione completa dei quattro dialoghi che compongono *The Pursuits of Literature* è del 1798.

Firenze/Lorenzo/Roscoe costituiscono una triangolazione pienamente comprensibile da parte dei lettori: due versi dedicati alla città, tratteggiata con poche sfumature solenni e già quasi romantiche; due versi riservati a Lorenzo, eroe risvegliato che torna a rivivere le antiche glorie; due versi in lode di Roscoe, autore del miracolo, che nel rinverdire il mito laurenziano fa ritornare in vita, niente meno, le divinità della poesia²⁶.

Il ruolo intellettuale riconosciuto a Roscoe in questi anni è ampio e pervasivo, e non solo entro i confini del regno inglese. Un ammirato ritratto è quello che gli dedica nel suo *Sketch Book of Geoffrey Crayon* (1820) Washington Irving (1783-1859), scrittore statunitense che trascorse per motivi di lavoro quasi vent'anni a Liverpool:

Mr. Roscoe ... has shut himself up in no garden of thought, nor elysium of fancy; but has gone forth into the highways and thoroughfares of life, he has planted bowers by the wayside, for the refreshment of the pilgrim and the sojourner, and has opened pure fountains, where the laboring man may turn aside from the dust and heat of the day, and drink of the living streams of knowledge ... Like his own Lorenzo de' Medici, on whom he seems to have fixed his eye, as on a pure model of antiquity, he has interwoven the history of his life with the history of his native town, and has made the foundations of his fame the monuments of his virtues. Wherever you go, in Liverpool, you perceive traces of his footsteps in all that is elegant and liberal. (Irving 1819, 29-31)

Ancora, Roscoe appare – accanto a Edward Gibbon e Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi – in un selezionato elenco di storici contemporanei compilato da Ugo Foscolo in un saggio del 1826:

²⁶ Per avere una compiuta idea del ruolo storiografico e poetico insieme riconosciuto a Roscoe, si legga la nota che Mathias appunta in calce ai versi: "I cannot but congratulate the public upon this great and important addition to Classical History, which I regard as a phenomenon in Literature, in every point of view. It is pleasant to consider a gentleman, not under the auspices of an university, or beneath the shelter of academick bowers, but in the practice of the law and business of great extent, and resident in a remote commercial town, (where nothing is heard of but Guinea ships, slaves, blacks, and merchandise, in the town of Liverpool,) investigating and describing the rise and progress of every polite art in Italy at the revival of learning with acuteness, depth, and precision; with the spirit of the poet, and the solidity of the historian. It is pleasant to consider this. For my own part, I have not terms sufficient to express my admiration of his genius and erudition, or my gratitude for the amusement and information I have receive ... I recommend it to our country as a work of unquestionable genius, and of uncommon merit. It adds the name of Roscoe to the very first rank of English classical Historians" (Mathias 1798, 228-229, nota e).

Le storie meritamente popolari della *Decadenza e rovina dell'Impero romano*, del *Secolo di Lorenzo de' Medici* e delle *Repubbliche del Medioevo* (citiamo queste come saggi di opere della medesima specie uscite da mezzo secolo in qua) offrono grandi dissomiglianze l'una dall'altra, ma tutte posseggono tre comuni caratteri; e sono: genio storico più o meno eminente in ciascuno di essi scrittori, ma ingenito a tutti; occhio e mente filosofica; e varietà e abbondanza di fatti. (Foscolo 1958, vol. II, 301)

Sono solo alcune delle testimonianze sul vasto riconoscimento dell'opera di Roscoe fra i suoi contemporanei che – unita al successo editoriale di cui già si è detto – mostra il livello di pervasività che il suo racconto della Firenze laurenziana raggiunse presso il pubblico (non solo) europeo.

Non ingiustamente, dunque, Amedeo Quondam (2006) ha riconosciuto nell'opera di questo poliedrico banchiere inglese la vera e propria “invenzione del Rinascimento”. Definizione forte e per certi versi sorprendente, ma ben rintracciabile nell'analisi ravvicinata della biografia medicea che ho cercato di condurre: raccontando Lorenzo, Roscoe creò un ritratto complessivo della cultura fiorentina e rievocò la storia italiana del secondo Quattrocento mettendola consapevolmente (come dimostrano le scelte di montaggio narrativo e le accurate scelte linguistiche) sotto il segno della “rinascita”.

Roscoe non arrivò a creare la categoria storiografica di “Rinascimento” (e soprattutto, a riconoscerne la funzione periodizzante di una fase della storia italiana, ed europea); tuttavia, con l'insistenza sul tema della *restoration*, creò l'*humus* culturale favorevole all'identificazione di quel concetto storiografico. Saranno Jules Michelet e Jacob Burckhardt, di lì a pochi anni, a trovare e a rendere comune il nome di questa età nelle loro opere storiografiche: tale operazione sarà loro però favorita dalla capillare diffusione europea delle biografie roscoeane, condannate, dopo l'uscita di *Renaissance* di Michelet (1855) e *Die Kultur der Renaissance in Italien* di Burckhardt (1860), ad una forse troppo precoce dimenticanza.

L'oblio che ha avvolto Roscoe non deve tuttavia farci dimenticare il suo importante ruolo: quello di vero e proprio anello di passaggio tra due tradizioni di storici: egli è per certi versi ancora tutto calato nel modello settecentesco delle biografie – reali o romanzate – nella quali la struttura narrativa deve rispondere alla triangolazione di racconto, avventura e centralità dell'eroe protagonista. Ma è anche, come dimostra l'innovativa struttura dell'opera (che bilancia narrazione e appendici di fonti), quasi un precursore dello storicismo, attento nell'allargare lo sguardo dal centro della narrazione – incarnata nell'eroe – alle sue periferie politiche, culturali e sociali.

Oltre che possibile “inventore del Rinascimento”, dunque, Roscoe ci appare – nella tensione interna alla sua biografia, sospesa tra idealizzazione narrativa e ricerca della verità fattuale, incardinata nell'apparato

di fonti – testimone autorevole di un laboratorio storiografico *in fieri* che condurrà la scrittura di storia in generale, e quella di biografia in particolare, fuori dalle sue prassi settecentesche.

La storiografia prenderà altre strade (abbandonando le strutture convenzionali ed esemplari tenderà lentamente alla ricostruzione complessa di linee e processi storico-culturali, alle storie periferiche, alla microstoria²⁷), e la biografia riconoscerà e ammetterà consapevolmente i limiti e le ambiguità delle sue strutture narrative.

Scrittore in un tempo e in una terra di confine, Roscoe magnifica il suo Lorenzo in una prosa che mostra le sue continue tensioni, il suo dinamico equilibrio tra obiettivi più o meno consapevolmente discordi: da una parte la verità forse irrecuperabile della storia, dall'altra, non meno vera, la potente esigenza di esprimere un'ideologia e una visione del mondo.

In questa vibrante tessitura di opposti, la biografia di Roscoe (come forse ogni biografia) si rivela opera intermedia tra storia e letteratura: tenue, fascinosa zona d'ombra tra verità e romanzo.

Riferimenti bibliografici

Opere primarie

- De' Medici Lorenzo (1554), *Poesie Volgari, nuovamente stampate, di Lorenzo de' Medici, che fu padre di Papa Leone: col commento del medesimo sopra alcuni de' suoi sonetti*, In Vinegia, Aldus [Manutius], con privilegio del Pontefice, & della Signoria di Vinegia.
- (1763), *Poesie del Magnifico Lorenzo de' Medici. In questa edizione nei luoghi mancanti e scorretti compiute, e alla vera lezione ridotte*, Bergamo, Appresso Pietro Lancellotti.
- Irving Washington (1819), "Roscoe", in Id. (ed.), *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*, vol. I, New York, C.S. Van Winkle, 25-38.
- Mathias T.J. (1798), *The Pursuits of Literature. A Satirical Poem in Four Dialogues*, London, Becket.
- Roscoe William (1777), *Mount Pleasant. A Descriptive Poem. To which is added, An Ode*, London, J. Johnson / Liverpool, S. Crane.
- (1788a), *A General View of the African Slave-Trade, demonstrating its Injustice and Impolicy: with Hints toward a Bill for its Abolition*, London, Faulder.
- (1788b), *A Scriptural Refutation of a Pamphlet lately published by the Rev. Raymond Harris entitled "Scriptural Researches on the Licitness of the Slave-Trade"*, London, Phillips.
- (1791), *Poesie del Magnifico Lorenzo de' Medici, tratte da testi a penna della libreria Mediceo-Laurenziana, e finora inedite*, [Liverpool, s.n.], L'Anno MDCCXCI.

²⁷ Per un quadro recente sullo statuto epistemologico del metodo biografico in storiografia, rimando ai volumi di Renders, De Haan (2014) e Renders, De Haan, Harmsma (2016).

- (1792), *An Inquiry into the Causes of the Insurrection of the Negroes in the Island of St. Domingo. To Which are Added, Observation of M. Garran-Coulon on the Same Subject, Read in His Absence by M. Gaudet Before the National Assembly, 29th Feb. 1792.*, London, J. Johnson.
 - (1795), *The Life of Lorenzo de' Medici called The Magnificent*, Liverpool, John M'Creery, 2 vols.
 - (1805), *The Life and Pontificate of Leo the Tenth*, Liverpool, John M'Creery, 4 vols.
 - (1806), "The Butterfly's Ball and the Grasshopper's Feast", *Gentleman's Magazine* LXXVI, 11, 1052.
 - (1808a), *Remarks on the Proposals made to Great Britain, for opening Negotiations for Peace in the Year 1807*, London, Cadell and Davies.
 - (1808b), *Considerations on the Causes, Objects and Consequences of the Present War, and on the Expediency or the Danger of Peace with France*, London, Cadell and Davies.
 - (1810), *Occasional Tracts relative to the War between Great Britain and France*, London, Cadell and Davies.
 - (1819), *Observations on Penal and Jurisprudence and the Reformation of Criminals*, London, Cadell and Davies.
 - (1823), *Additional Observations on Penal and Jurisprudence and the Reformation of Criminals*, London, Cadell and Davies.
 - (1828), *Monandrian Plants of the Order Scitamineae, chiefly drawn from living Specimens in the Botanic Garden at Liverpool: arranged according to the System of Linnaeus: with Descriptions and Observations*, Liverpool, Smith.
- Vasari Giorgio (1986 [1550]), *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi, Aldo Rossi, presentazione di Giovanni Previtali, Torino, Einaudi.

Opere secondarie

- Anstey Roger, Hair P.E.H., eds (1989), *Liverpool, the African Slave Trade and Abolition: Essays to illustrate Current Knowledge and Research*, Liverpool, Historic Society of Lancashire and Cheshire.
- Baines Paul, ed. (2014), *The Collected Writings of Edward Rushton (1756–1814)*, Liverpool, Liverpool UP.
- Bossi Maurizio, Tonnini Lucia, a cura di (1989), *L'idea di Firenze: Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, Atti del convegno (Firenze 17-19 dicembre 1986), Firenze, Centro Di.
- Brockwell M. W., ed. (1915), *Catalogue of the Roscoe Collection and other Pictures deposited by the Trustees of the Liverpool Royal Institution*, Liverpool, The Gallery.
- ed. (1928), *Catalogue of the Roscoe Collection and other Paintings, Drawings and Engravings deposited by the Trustees of the Liverpool Royal Institution*, Liverpool, The Gallery.
- Burckhardt Jacob (1860), *Kultur der Renaissance in Italien*, Goetz, Walter Wilhelm.
- Chandler George (1952), "The Published and Unpublished Poems of William Roscoe, 1753-1831", *Liverpool Bulletin* I, 1, 3-27.
- (1953), *William Roscoe of Liverpool*, introduction by Sir Alfred Shennan, London, Batsford.
- Clark Henry (1883), *William Roscoe and his Life*, Liverpool, Young.

- Compton Michael (1960-1961), "William Roscoe and Early Collectors of Italian Primitives", *Liverpool Bulletin* IX, 9, 27-51.
- Dellarosa Franca (2014), *Talking Revolution. Edward Rushton's Rebellious Poetics, 1782-1814*, Liverpool, Liverpool UP.
- Dellarosa Franca, Lynall Gregory, eds (2015), "Special Issue: Edward Rushton's Bicentenary, I, Cultural History/Legacy", *La Questione Romantica* VII, 1-2.
- eds (2016), "Special Issue: Edward Rushton's Bicentenary, II, Literature/Culture", *La Questione Romantica* VIII, 1-2.
- Edmonson John (2005), "A Growing Concern": *William Roscoe and Liverpool's First Botanical Garden*, Liverpool, Liverpool Art Gallery.
- Fantoni Marcello, a cura di (2000), *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, Atti del convegno (Fiesole 19-20 Giugno 1997), Roma, Bulzoni.
- Ferguson W.K. (1948), *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*, Cambridge, Houghton Mifflin Company.
- Fletcher Stella, ed. (2012), *Roscoe and Italy. The Reception of Italian Renaissance History and Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Burlington, Ashgate.
- Foscolo Ugo (1958), *Saggi di letteratura italiana*, a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 2 voll.
- Fraser Hilary (1992), *The Victorians and Renaissance Italy*, Oxford, Blackwell.
- Gaja Katherine (2005), "Illustrating Lorenzo The Magnificent: from William Roscoe's *The Life of Lorenzo de' Medici called The Magnificent* (1795) to George Frederic Watt's *Fresco* (1845)", in J.E. Law, Lene Østermark-Johansen (eds), *Victorian and Edwardian Responses to the Italian Renaissance*, Aldershot, Ashgate, 121-144.
- Glasgow Eric (1999), "William Roscoe as a Book Collector", *Library Review* XLVI-II, 8, 403-407.
- Gurrieri Elena (2007), *Letteratura, biografia e invenzione: Penna, Montale, Loria, Magris e altri contemporanei*, Firenze, Polistampa.
- Hale J.R. (1954), *England and the Italian Renaissance. The Growth of Interest in its History and Art*, London, Faber & Faber.
- Hobsbawm Eric, Ranger Terence, eds (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge UP.
- Lotman J.M. (1985), "Il diritto alla biografia", in Id., *La semiosfera. La simmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 181-199 (ed. orig. 1984, inedito).
- Macnaughton D.A. (1996), *Roscoe of Liverpool. His Life, Writings and Treasures: 1753-1831*, Birkenhead, Countywise Limited.
- (2004), "Roscoe, William (1753-1831)", *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford UP, <<http://www.oxforddnb.com/view/article/24084>> (06/2019).
- Mathews G.W. (1931), *William Roscoe. A Memoir*, London, The Mitre Press.
- Maurois André (1928), *Aspects de la Biographie*, Paris, Au sans Pareil.
- Michelet Jules (1855), *Renaissance*, Paris, Chamerot.
- Morris Edward (1993), "William Roscoe and Medici Florence", in Pat Starkey (ed.), *Riches into Art. Liverpool Collectors 1770-1880: Essays in Honour of Margaret T. Gibson*, Liverpool, Liverpool UP, 7-26.

- Murphy Graham (1981), *William Roscoe: His Early Ideals and Influence*, Liverpool, Murphy.
- Nutton Vivian (2008), "Linacre, Thomas (c.1460–1524)", *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford UP, <<http://www.oxforddnb.com/view/article/16667>> (06/2019).
- Parke C.N. (2002), *Biography: Writing Lives*, New-York-London, Routledge.
- Pellegrini Emanuele (2009a), "Le arti di William Roscoe: biblioteca e collezione (I parte)", *Studi di Memofonte*, 2, <<http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.2/pellegrini-le-arti-di-william-roscoe.html>> (06/2019).
- (2009b), "Le arti di William Roscoe: biblioteca e collezione (II parte)", *Studi di Memofonte*, 3, <<http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.3/pellegrini-le-arti-di-william-roscoe.html>> (06/2019).
- Quondam Amedeo (2006), "William Roscoe e l'invenzione del Rinascimento", in Id. *Tre inglesi, l'Italia, il Rinascimento. Sondaggi sulla tradizione di un rapporto culturale e affettivo*, Napoli, Liguori, 181-290.
- Renders Hans, De Haan Binne, eds (2014), *Theoretical Discussions of Biography. Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*, Leiden, Brill.
- Renders Hans, De Haan Binne, Harmsma Jonne, eds (2016), *The Biographical Turn. Lives in History*, New York-London, Routledge.
- Ricoeur Paul (1986), "Life: a Story in Search of a Narrator", in M.C. Doeser, J.N. Kraay (eds), *Facts and Values: Philosophical Reflections from Western and Non-Western Perspectives*, Dordrecht, Nijhoff, 34-68.
- Righetti Angelo, ed. (2008), *The Protean Forms of Life Writing. Auto-Biography in English, 1680-2000*, Napoli, Liguori.
- Roscoe Henry (1833), *The Life of William Roscoe*, London, Cadell, 2 vols.
- Salwak Dale, ed. (1996), *The Literary Biography: Problems and Solutions*, Basingstoke, Macmillan.
- Sellers Ian (1968), "William Roscoe, the Roscoe Circle and Radical Politics in Liverpool", *Transactions of the Historic Society of Lancashire and Cheshire CXX*, 1, 45-62.
- Trapp J.B. (2008), "Grocyn, William (1449?–1519)", *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford UP, <<http://www.oxforddnb.com/view/article/11650>> (06/2019).
- Walter Ingeborg (2009), "Medici, Lorenzo de'", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-de-medici_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-de-medici_(Dizionario-Biografico))> (06/2019).
- Wilson Arline (2008), *William Roscoe. Commerce and Culture*, Liverpool, Liverpool UP.
- Woolf Virginia (1942), "The Art of Biography", in Ead., *The Death of Moth and other Essays*, London, The Hogarth Press, 119-126.

L'AUTOFINZIONE DELLE CELEBRITÀ LETTERARIE. PHILIP ROTH, J.M. COETZEE, BRET EASTON ELLIS

Lucia Claudia Fiorella

Independent scholar (<fiorella@iisscalamandrei.gov.it>)

Abstract

This essay focuses on the fictional memoirs of literary celebrities as a minor field in the realm of autofiction – a term referring to the deliberate and *manifest* manipulation of verifiable events in a spirit of inconsistency and self-contradiction as ultimate assertion of the subject's freedom. This kind of writing is fully appreciated when the reader possesses extratextual knowledge about the author, and its success is partially due to the mediatisation of the figure of the artist and the narcissistic exposure of the self (or of its variously constructed simulacra) that is a major feature of Western contemporary society and the so-called information age. It has an unmistakably metanarrative quality, as authors play with their own celebrity giving a performance of themselves. This practice may be openly discussed in the narrative or remain implicit; in any case, readers are frequently called to an exercise of disbelief and to reconsider their idea of autobiographical truth.

Keywords: autofiction, B.E. Ellis, celebrity, J.M. Coetzee, P. Roth

Con il termine generico di “autofinzione” si indica oggi una grande varietà di scritture dell’Io in tutte le principali lingue occidentali, pubblicate negli ultimi quarant’anni e accomunate dalla palese mescolanza di finzione e realtà. L’autofinzione mutua dall’autobiografia moderna la coincidenza onomastica fra autore, narratore e protagonista, il proposito di esprimere una soggettività e/o una vicenda esperienziale, ma non l’impegno a dire “la verità” – e questo non tanto o non solo per il riconoscimento di limiti necessari, quanto per scelta deliberata, spesso professando apertamente la fiducia nel valore veritativo dell’invenzione, con buona pace della “fedeltà ai fatti”. L’autofinzione ha uno statuto contraddittorio e paradossale, segnatamente post-strutturalista e post-moderno nel superamento della concezione sostanzialistica del genere autobiografico e nell’idea di un Io che si esperisce solo raccontandosi, e che perciò non preesiste alla sua narrazione; a questo si sommano gli effetti inediti della mediatizzazione della società e della cultura in generale e della figura dell’autore in particolare, che mettono in luce le contraddizioni dell’età

di un'informazione copiosa ma spesso controversa, e che a volte si traducono in dinamiche caratterizzate dall'esibizionismo di chi scrive e dal voyeurismo di chi legge.

Com'è noto, il neologismo è stato introdotto da Serge Doubrovsky nel 1977 per presentare, sulla quarta di copertina, il suo romanzo *Fils*, e ha conosciuto (in Francia prima, e nel resto d'Europa poi) una notevole fortuna critica a partire dall'inizio degli anni Novanta, con le rielaborazioni di Colonna (2004), Gasparini (2008), Delaume (2010). Solo successivamente si è diffuso in area anglofona, dove è stato variamente tradotto come *faction*, *autofiction*, *fictional memoirs* e *fiction(s) of the self*, e dove il genere ha inizialmente faticato a conquistare una dignità accademica, con sospetto dalla critica marxista, femminista e postcoloniale (ma non solo) per il temuto svilimento del vissuto biografico e della realtà extra-linguistica¹. Che la critica anglofona sia sempre stata attenta a salvaguardare fattualità e referenzialità, sempre diffidente nei confronti di chi volesse ridurre la scrittura della vita a un esercizio continuato di prosopopea, è dimostrato dalla storia degli *autobiographical studies* successiva ai contributi teorici di Barthes (1975), De Man (1979) e Derrida (1984)²; preoccupazioni che però non vengono evidentemente condivise da tutti quegli autori e autrici che dell'autofinzione hanno fatto una parte consistente della propria opera (in particolare Philip Roth, J.M. Coetzee, Bret Easton Ellis, Will Self, Edmund White, Jeanette Winterson, Chris Kraus) e una radicale affermazione di libertà. Al di là della teoria critica, la prassi del mercato editoriale dice che sono aumentate le vendite di tutte le forme di *life writing*³, siano queste commercializzate come *memoirs* (e cioè "memorie" o "autobiografie") o *fictional memoirs* (ossia "romanzi autobiografici" o "autofinzioni"), a specchio di una società schizofrenica che ha fame di realtà⁴ ma vive dei suoi simulacri. Il mercato consacra gli autori e al contempo li cannibalizza nelle interviste giornalistiche, nei festival letterari e negli studi televisivi, frullati da un palinsesto che li trasforma, consenzienti o no, in spettacoli di se stessi⁵; e dal momento che è lo stesso contesto dell'enunciazione a ipotecare la credibilità delle loro testimonianze, alcuni hanno reagito impersonando una parte di proprio conio. Così, per esempio, Philip Roth ha sostenuto contro ogni evidenza la veridicità delle

¹ Successivamente si è assistito addirittura a un rovesciamento di posizioni, laddove l'autofinzione è stata vista come una strategia che offriva la possibilità di essere più veri a se stessi di quanto avrebbe consentito una stretta osservanza delle regole del genere autobiografico, ritenuto espressione della cultura *wasp* (White Anglo-Saxon Protestant). Si vedano Smith (1987), Kaplan (1992) e Gilmore (2001).

² Per una sintesi di questa storia mi permetto di rimandare a un mio contributo (Fiorella 2011).

³ Si veda a questo proposito l'articolo di Douglas (2001).

⁴ Secondo la fortunata (ma controversa) formula di Shields (2010).

⁵ Si veda l'apertura dell'articolo di Worthington (2017).

vicende narrate in *Operation Shylock* (1993a)⁶, mentre Bret Easton Ellis ha assicurato con altrettanta implausibilità di non aver mai scritto nulla di autobiografico (ma lo ha fatto su una testata satirica online)⁷. Jeanette Winterson si è creata un sito web attraverso il quale mantiene relazioni “dirette” con i suoi lettori, mentre J.M. Coetzee non deflette dalla linea di condotta che si è imposto di seguire in ogni sua apparizione pubblica, e cioè quella di non concedere alcuna intervista, limitandosi a leggere brani spesso inediti della sua narrativa, senza uscire mai dalla finzione – neppure in occasione del conferimento del premio Nobel. Se questo atteggiamento è stato criticato (a torto o a ragione) come un rifiuto a compromettersi con la realtà (spesso la realtà politica del suo Paese), o come un espediente esopico per poter dire, catafratto d'allegorie, verità scomode, il motivo va cercato nella frustrazione di chi non accetta che la finzione non trovi limiti – esattamente il principio su cui si costruiscono le pratiche autofittizie.

Tra i vari filoni delle finzioni del sé che si possono individuare nella vasta produzione contemporanea in lingua inglese, prenderò qui in esame quello delle celebrità letterarie, e cioè una serie di testi pubblicati da autori di fama internazionale, che, pur nella netta diversità degli esiti, presentano tratti comuni di carattere sia tematico sia formale che li rendono utilmente comparabili. Ho provato a sintetizzare alcune costanti testuali e a descrivere il loro funzionamento narratologico per sondare possibilità e limiti di questo nuovo modello di scrittura del sé prescindendo da eventuali specificità o contestualizzazioni geo-storico-culturali, dal momento che intendo trattare di autori studiati da almeno trent'anni, consacrati dai medesimi meccanismi di istituzionalizzazione editoriale e membri a pieno titolo della medesima industria culturale globale e globalizzata.

1. Sono testi che dipendono, per “contratto”, dall' *imago* dell'autore⁸

Sono “atti d'autore”, “autentici” solo nel senso che tutto ciò che contengono è riferibile a una persona realmente esistente che se ne rende responsabile firmandoli⁹. Il fatto che questi contenuti possano essere parzialmente o completamente inventati non inficia affatto il loro statuto autobiografico, ma semmai li qualifica come *falsi* (anche se bisognerebbe poi distinguere tra “falso” e “fittizio”). Quel che invece ne smentisce la

⁶ Nell'intervista rilasciata al *New York Times* del 9 Marzo 1993.

⁷ Cfr. l'intervista di Ellis a Klein (1999).

⁸ Come scrive Daniele Giglioli, l'*autofiction* è “un testo in cui per contratto non si può mai prescindere dall'*imago*, se non dalla figura reale, di chi scrive” (2011, 53).

⁹ Sulla questione capitale della relazione fra nome proprio e firma, e della firma come gesto del soggetto che si riconosce in quanto scritto, si veda l'influente contributo di Derrida (1984).

natura autobiografica è la mancanza di un *impegno serio* a dire “la verità”: impegno che può prendere la forma di una dichiarazione testuale esplicita, di un’indicazione paratestuale, della verosimiglianza dei contenuti e della serietà del tono usato per mediarli, della convenzionalità dello stile, e anche (forse soprattutto) di una sostanziale concordanza con l’immagine dell’autore empirico che il pubblico si è costruito leggendone le opere e informandosi sulla sua vita pubblica e privata. In ogni caso, queste indicazioni devono essere fra loro *coerenti*. Per fare un esempio, nessun lettore di Roth può credere che questi sia veramente stato una spia israeliana (come ha affermato nella già menzionata intervista su *Operation Shylock*), conoscendo quali critiche gli sono state mosse per il suo presunto antisemitismo, e deve quindi concludere che le sue dichiarazioni non sono serie e che si tratta di un’(auto)finzione. Per fare un altro esempio, nessun lettore di Ellis può veramente credere che il protagonista di *American Psycho* (1991) prenda vita per perseguire il suo creatore in *Lunar Park* (2005), e questo non solo per l’assurdità della cosa, ma anche per le indicazioni date dal titolo (che suona romanzesco) e per la drammatica metamorfosi di genere e stile che subisce il libro dopo il primo capitolo, trasformandosi da autobiografia in *horror story*. Per fare un terzo esempio, tutti i lettori di Coetzee riconosceranno nel romanziere descritto in *Summertime* (2009) l’autore solitario e introverso già raffigurato in *Youth* (2002), non solo per la conformità del ritratto, ma anche per i temi affrontati, lo stile asciutto e la consuetudine a parlare di sé in terza persona e al presente, i riferimenti alla sua opera narrativa e alle sue vicende biografiche; e tuttavia, il testo è chiaramente una finzione (come si legge coerentemente sulla quarta di copertina), perché inscena la controfattuale morte dell’autore fingendosi biografia postuma, e perché gli eventi raccontati non trovano conferma o vengono puntualmente sconfessati dalle biografie di accademici come John C. Kannemeyer (2012) e David Attwell (2015).

Per fare invece un contro esempio, nonostante l’autrice affermi di aver raccontato una storia solo parzialmente vera e di essere ricorsa alla finzione come a una forma di liberazione, non si può fare a meno di leggere *Oranges are not the only fruit* (1985) o *Why be happy when you could be normal?* (2011) di Jeanette Winterson come parti di una stessa impresa seriamente autobiografica. Gli elementi che orientano i lettori in questo senso sono le indicazioni paratestuali, che descrivono quella che è l’opera d’esordio della scrittrice (*Oranges*) come un intenso racconto d’emancipazione personale e sessuale; il tono, prevalentemente drammatico, reso ancora più credibile dal contrasto con i brani ironici e umoristici; la densità narrativa (o il suo “tasso di referenzialità”: la numerosità degli eventi, la vivacità della resa degli ambienti e dei caratteri, il fatto che la storia copra l’intero periodo dell’infanzia e dell’adolescenza, e cioè le età della vita su cui tradizionalmente si concentra l’impresa autobiografica); l’ordine complessivamente cronologico dell’esposizione; l’uso coerente della

prima persona e del tempo passato; la tensione ricostruttiva, che non viene minimamente scalfita dalla confessione dell'autrice, in *Why be happy*, di aver manipolato alcuni aspetti per poter sopportare la sofferenza¹⁰. Il caso di Winterson sarebbe insomma quello delle “fausses autofictions, qui ne sont ‘fictions’ que pour la douane: autrement dit, autobiographies honteuses”, come ha scritto Genette (1991, 86-87), perché ciò che distingue la scrittura autobiografica da quella di finzione è precisamente l'*impegno serio* a dire la verità – a prescindere da quel che poi venga effettivamente detto. Come aveva giustamente visto Philippe Lejeune¹¹, il genere autobiografico si basa su una convenzione (il “patto” eponimo del suo saggio più noto) formata da elementi testuali (l'identità onomastica, la narrazione retrospettiva in prima persona, la concentrazione sulla vita intima) ed elementi paratestuali, pragmatico-performativi ed extratestuali che ne indicano l'orizzonte di lettura e in ultima istanza ne decidono lo statuto. In questo senso è certamente vero che l'autobiografia è “una figura della lettura”, come scriveva Paul De Man¹², perché non preesiste alla sua esecuzione, ma si realizza nella cooperazione fra autore e lettore.

2. Sono testi ad alta consapevolezza letteraria (che li rende, se possibile, ancora più fittizi)

Dal momento che sono centrate sulle figure dei loro autori, queste opere presentano un'importante dimensione autoriflessiva e metafinzionale. Vorrei insistere su questa centralità e distinguerla da altri fenomeni. Per poter dire che si tratta di un'autofinzione non è sufficiente che nel testo compaia, a vario titolo, una figura col nome o con i connotati biografici più o meno riconoscibili dell'autore reale mentre nel complesso il *focus* della narrazione o del ritratto si concentra su altro (altri personaggi, altre vicende, altro che non siano “la vita e le opinioni” di questo autore:

¹⁰ “I told my version – faithful and invented, accurate and misremembered, shuffled in time. I told myself as hero like any shipwreck story. It was a shipwreck, and me thrown on the coastline of humankind, and finding it not altogether human, and rarely kind. And I suppose that the saddest thing for me, thinking about the cover version that is *Oranges*, is that I wrote a story I could live with. The other one was too painful. I could not survive it” (Winterson 2011, 6).

¹¹ Il massimo teorico delle scritture della vita, autore di una monografia spartiacque nella storia degli studi autobiografici, ha definito l'autobiografia come un “récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité” (Lejeune 1975, 14) impegnandosi a dire la verità e a onorare il proprio nome.

¹² “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts” (1984, 70).

è sempre col modello auto/biografico che l'autofinzione si confronta). Il primo esempio che mi capita sotto mano, *Dusklands* (1974), è caratterizzato dalla presenza pervasiva del nome dell'autore nelle due novelle che lo compongono: si chiamano Coetzee il supervisore cui lo stratega militare Eugene Dawn deve consegnare il suo rapporto, Jacobus Coetzee il pioniere boero sterminatore di Ottentotti, J.M. Coetzee il traduttore e S.J. Coetzee il curatore. La moltiplicazione dei simulacri dell'autore nel testo sottolinea come questi sia implicato a vario titolo nella creazione degli orrori che vi si raccontano, e ne ribadisce al contempo la natura *fictional*; ma non ne fa, per questo, un'autofinzione – com'è stato invece detto per dimostrare che l'interesse di Coetzee per l'autobiografia è nato assieme alla prima sua opera (cfr. Boehmer 2016, 5, 9).

La dimensione metanarrativa dell'autofinzione può essere tematizzata (e quindi illustrata o discussa nella diegesi, eventualmente per mezzo della presenza di un alter-ego o di un avatar ricorrente), oppure può assumere un rilievo stilistico nello sperimentalismo e nell'ibridazione di pratiche testuali e discorsive spesso discordanti. Si può partire, anche cronologicamente, dal Roth di *The Facts. A Novelist's Autobiography* (1988), che fin dal titolo suggerisce un'inestricabile mescolanza di storia e finzione. In realtà, le due parti rimangono apparentemente separate, perché la ricostruzione autobiografica viene incapsulata in uno scambio epistolare fra l'autore Philip Roth e la sua creatura più famosa, Nathan Zuckerman, l'alter-ego già protagonista di numerosi romanzi precedenti. È su questa soglia fittizia, nelle primissime pagine del testo, che l'autore dichiara di volersi disintossicare dalla finzione e di voler tornare “to the original, prefictionalized factuality” (2013, 3). La discussione delle motivazioni e delle strategie adottate nell'opera viene poi messa in relazione con una crisi esperienziale (“a breakdown ... that led to an extreme depression that carried me to the edge of emotional and mental dissolution”, ivi, 5); un'anticipazione di morte cui l'autore reagisce con un ritorno “to the original well” (ivi, 6), ai “fatti” del passato: “this manuscript embodies *my* counterlife, the antidote and answer to all those fictions that culminated in the fiction of you” (*ibidem*). La lettera si conclude con la paradossale richiesta a Zuckerman di esprimere un'opinione passionata sulla qualità dello scritto e sull'opportunità di pubblicarlo.

Alla fine della sua rievocazione (quanto di più tradizionale: rigorosamente cronologica, in prima persona, redatta al tempo passato, articolata in cinque parti che rievocano infanzia, adolescenza e prima maturità di un giovane ebreo americano, in tono spesso nostalgico-umoristico e in uno stile, per Roth, insolitamente piano), il romanziere produce la risposta della sua creatura. Paradosso nel paradosso, Zuckerman invita il suo artefice a *non* pubblicare il testo perché *inautentico*: il racconto autobiografico apparterrebbe infatti a pieno titolo all'ordine della finzione, perché frutto di addomesticazione, contenimento e precauzioni che hanno fini-

to col censurare la voce esuberante, polemica e sfacciata della sua produzione romanzesca – e cioè la voce che i lettori di Roth (di cui Zuckerman si fa interprete) riconoscono come *autentica* a prescindere dal contesto (storico o fittizio) dell'enunciazione. Così Zuckerman:

This manuscript is steeped in the nice-guy side. In autobiography you seem to have no choice but to document mainly the nice-guy side, the form signaling to you that it is probably wisest to suppress the free exploration of just about everything else that goes into the making of a human personality. Where once there was satiric rebellion, now there is a deep sense of belonging; no resentment but rather gratitude, gratitude even for crazy Josie, gratitude even for the enraged Jews and the wound they inflicted. (Ivi, 170)

La creazione di un dibattito intradiegetico sul grado di finzionalità dell'opera stessa non rende semplicemente indistinguibile l'autobiografia dalla finzione, e non si limita a denunciare la finzionalità essenziale di qualunque tipo di testo (su cui c'è ormai universale consenso), ma crea un ulteriore ibrido: l'autocommento fittizio (e dico fittizio perché fittizio è il contesto dell'enunciazione). Lungi dal costituire una novità, il racconto della gestazione del proprio lavoro, la spiegazione e il commento critico della propria opera sono da sempre parte integrante e distintiva delle memorie e degli epistolari di artisti e letterati, e l'approssimarsi (vero o presunto) della morte come sprone alla scrittura è uno dei *topoi* più resistenti della tradizione autobiografica, che sottende una preoccupazione testamentaria: la volontà di lasciare un'immagine di sé che non possa subire manipolazioni esterne. Il problema della reputazione postuma ha però assunto una rilevanza straordinaria nell'età dei media e dell'industria culturale, creando di fatto una distinzione concettuale tra la fama (riconoscimento di lunga durata del valore letterario da parte di lettori forti ed esperti) e la celebrità (notorietà e popolarità di breve durata della persona dell'autore, specialmente quando questi pare incarnare lo spirito di una rivolta *bohémienne* contro l'ipocrisia di una società opportunistica e ottusa)¹³. Roth illustra molto chiaramente l'attualità del conflitto fra questi due tipi di notorietà e di pubblico quando dice "I've refrained from nakedly divulging my personal life to (and pressing a TV personality on) a serious audience" (ivi, 4), preferendo la via della scrittura e preconizzando la propria morte (sia letteraria sia creaturale) nei successivi *Everyman* (2006) e *Exit Ghost* (2007).

La necessità della morte, in tutte le sue accezioni, informa anche almeno due testi autofittizi di J.M. Coetzee: *Diary of a Bad Year* (2007) e il già menzionato *Summertime*. Il primo presenta un'ulteriore affinità con

¹³ Per queste definizioni e per una storia del rapporto fra letteratura e celebrità si vedano Cawelti (1977), Braudy (1986), Moran (2000), Glass (2014).

The Facts per l'illusoria separazione tra *fiction* e *non-fiction*, che assume forma grafica su una pagina divisa in tre fasce orizzontali. In quella superiore compaiono le *Strong Opinions*¹⁴, una serie di brevi saggi d'impianto pamphlettistico, corredati di rimandi bibliografici, in cui un tale "John C" (scoperta controfigura dell'autore reale) espone le sue idee – intrise di scetticismo e pessimismo – su una varietà di temi d'attualità in gran parte politica, dalla democrazia liberale al terrorismo islamico e alle politiche sull'immigrazione, per passare poi alla pedofilia, allo sterminio degli animali da allevamento, all'universalità della lingua inglese. Nella fascia centrale della pagina, le *opinions* vengono introdotte nel divenire romanzesco, perché la voce monologante della sezione sovrastante riceve un'identità caricaturale: John C è un uomo anziano, solo e dimenticato, che non perde occasione per lagnarsi di un mondo che lo ha deluso. È nato in Sudafrica e ha scritto *Waiting for the Barbarians* (1980), ma non ha avuto grande successo e certamente non ha ricevuto il Nobel. La fascia inferiore della pagina presenta invece un'altra narrazione in prima persona, quella della (dostoevskiana) dattilografa Anya, che legge tanto gli scritti quanto il cuore del suo datore di lavoro, e intuisce che la durezza delle sue posizioni deriva dalla censura del suo mondo emotivo; e così lo incoraggia a riprendere la scrittura d'invenzione. L'ultimo terzo del libro registra i frutti di questa influenza, perché le *opinions* della fascia superiore acquistano un profilo personale, un tono intimo e pensoso, e l'argomentazione cede il passo al racconto di minime esperienze di vita prefigurando un pacificato congedo finale. A livello metanarrativo, la terza sezione decostruisce così il monologismo dell'io autoriale, strutturandosi come una sorta di auto-confutazione, mentre la metamorfosi nella prima fascia segna il prevalere della *fiction* sulla *non-fiction*.

In *Summertime*, Coetzee arriva a simulare la propria morte – che è poi la Morte dell'Autore, in ironico contrappunto all'epocale saggio di Roland Barthes (1984). Portando alle estreme conseguenze lo sperimentalismo di *Diary of a Bad Year*, Coetzee cede la parola a cinque testimoni fittizi, che dalle loro prospettive parziali e con enfasi diversa proiettano un'immagine sostanzialmente coerente del defunto – uomo di vaste letture e grande intelligenza ma d'animo arido, incapace di affermarsi sul lavoro come pure di stabilire relazioni profonde, in particolare con le donne¹⁵. Tuttavia, queste memorie non sono affatto spontanee, ma sollecitate e manipolate da un giovane accademico, tale Mr Vincent, che le raccoglie

¹⁴ Titolo che rimanda all'omonimo testo di Nabokov (1973) e del quale, però, *Diary of a Bad Year* rappresenta la versione tragico-grottesca, come si vedrà fra poco.

¹⁵ Così, ad esempio, lo descrive Adriana: "As for homosexual, no, I do not say he was homosexual, but he was, as I told you, *célibataire* – ... No, not sexless. Solitary. Not made for conjugal life. Not made for the company of women" (2009, 171).

con l'intento di pubblicare la biografia intima di una celebrità, frugando fra le sue relazioni amorose e trascurando le sue opere, come gli fa notare l'unico uomo fra gli intervistati:

Are you not inevitably going to come out with an account that is slanted toward the personal and the intimate at the expense of the man's actual achievements as a writer? Will it amount to anything more than – forgive me for putting it this way – anything more than women's gossip? (Coetzee 2009, 218)

Nell'orchestrazione di queste voci si può certamente leggere un'azione preventiva volta a scoraggiare l'iniziativa di memorialisti aggressivi (come Kannemeyer non aveva mancato di notare¹⁶); ma questo libro non si limita a mettere in questione principi e metodi della scrittura biografica contemporanea. In *Summertime* Coetzee ristabilisce l'Autore come ineludibile fonte su se stesso, e la Finzione come strada maestra per arrivare a lui. Infatti, al brogliaccio di Mr Vincent si accede solo attraverso una serie di frammenti narrativi "inediti", vergati nello stesso stile impiegato in *Boyhood* (1997) e *Youth* (2002), in cui l'autore si racconta in terza persona e al tempo presente; e un altro gruppo di frammenti simili chiude il volume, come a dire che tutto ha inizio e fine nell'universo finzionale del romanziere – una soluzione perfettamente analoga a quella adottata da Roth in *The Facts* (1988).

L'universo finzionale diventa poi unica condizione di esistenza per il Bret Easton Ellis di *Lunar Park* (2005), testo che forse meglio di ogni altro drammatizza il rapporto fra produzione letteraria e celebrità autoriale – in piena consapevolezza e compiaciuto auto-sfruttamento, come dimostra la citazione tratta dal romanzo *Panama* (1995) di Thomas Mc Guane posta in epigrafe ("The occupational hazard of making a spectacle of yourself, over the long haul, is that at some point you buy a ticket too", Guane in Ellis 2005, 2).

Il libro si apre infatti come un'autobiografia, in cui l'autore rievoca e discute i suoi successi editoriali, costruiti sulla rappresentazione della vita costosa e sregolata di un'élite di giovani scrittori *wasp* che trascorrono la loro esistenza in uno stordimento continuo di shopping, gioco, sesso, alcool e droga – rappresentazione che, condotta com'è in tono distaccato e indifferente, priva di approfondimento psicologico, è stata recepita nel migliore dei casi come pornografia, e nel peggiore come espressione di un pericoloso nichilismo morale. Lo stesso vale per la rievocazione autobiografica, in cui le occasionali note di autocritica restano soffocate dal compiacimento

¹⁶ "The reader [of *Summertime*] is enthralled by the essentially unknowable subject that the biographer tries in vain to capture – also an unambiguous warning to any real-life biographer who might want to trace the life of J.M. Coetzee" (Kannemeyer 2012, 602). L'ironia della sorte ha voluto che Kannemeyer morisse prima di vedere pubblicata la sua opera, e che Coetzee gli sopravvivesse.

narcisistico dominante per il proprio straordinario e immeritato successo. Si consideri il brano seguente:

Since our editors were taking us out all the time on their limitless expense accounts, the publishing houses were actually paying for this debauchery. It was the beginning of a time when it was almost as if the novel itself didn't matter anymore – publishing a shiny booklike object was simply an excuse for parties and glamour and good-looking authors reading finely honed minimalism to students who would listen rapt with slack-jawed admiration, thinking, I could do that, I could be them ... My life was an unfolding parade made all the more magical by the constant materialization of cocaine ... And soon I became very adept at giving off the impression that I was listening to you when in fact I was dreaming about myself: my career, all the money I had made, the way my fame had blossomed and defined me, how recklessly the world allowed me to behave. (Ellis 2005, 9-10)

Ellis protesta che il suo era “an indictment not only of a way of life I was familiar with but also – I thought rather grandly – of the Reagan eighties and, more indirectly, of Western civilization in the present moment” (ivi, 5); ma la pretesa non è credibile, perché la nota è fugace e soprattutto perché non si inserisce in un contesto coerente. Poco importa: questa è la storia che Ellis ha raccontato per darsi una dignità, specialmente dopo il fuoco di critiche che ha investito *American Psycho*, e che lo scrittore ripercorre puntualmente osservando soddisfatto che “not even the Gulf War in the spring of 1991 could distract the public's fear and worry and fascination from Patrick Bateman and his twisted life”; e subito dopo, a sottolineare il valore di mercato della sua opera, aggiunge: “I made more money than I knew what to do with” (ivi, 12). Giusto il tempo di andare a capo, che un vistoso mutamento di stile (una sintassi insolitamente articolata, appesantita dalle anfore e da un'aggettivazione inedita) segnala il passaggio dalla rievocazione autobiografica al romanzo gotico:

What I didn't – and couldn't – tell anyone was that writing the book had been an extremely disturbing experience ... What I didn't tell anyone was that the book was written mostly at night when the spirit of this madman would visit ... When I realized, to my horror, what this character wanted from me, I kept resisting, but the novel forced itself to be written. (Ivi, 13)

Una volta giocata la carta della possessione demoniaca e della scrittura automatica, Ellis passa a un'altra pratica discorsiva, quella del pentimento e del proposito di cambiare vita, lasciandosi alle spalle gli eccessi e dedicandosi alla famiglia: il testo prosegue quindi su questo tono trattando il tema dei rapporti fra padri e figli e collegandolo alla questione della responsabilità morale degli scrittori nei confronti del pubblico. Ma non bisognerà attendere molto prima che anche questo *conversion tale* subisca una mutazione trasformandosi in una *horror story* (più precisamente in un *pastiche*

di Stephen King, come ha poi dichiarato Ellis in varie interviste), perché la villetta di periferia dove l'autore ha riparato diventa teatro di apparizioni terrificanti (in particolare del fantasma del padre, cui peraltro il libro è dedicato, e del famigerato protagonista di *American Psycho*). Non è escluso che in questo *tour de force* finzionale resistano alcuni nuclei duri di verità esperienziale (il rapporto col padre, l'alienazione che necessariamente accompagna la celebrità), ma l'appropriazione seriale di vari stili del discorso suggerisce che la resa dell'interiorità promessa dall'esordio autobiografico non è altro che un effetto retorico, una simulazione o un'impostura.

3. Sono testi che presentano un elemento saggistico e pongono questioni importanti, spesso per mezzo di controfigure autoriali

È probabilmente al Barthes di *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) che si può ricondurre questo aspetto dell'*autofiction*. Il suo autoritratto¹⁷ prescinde infatti dal *bios* e si concentra sul divenire del pensiero senza alcun proposito filologico-sistematico; vi predomina il presente ipostatico dell'argomentazione e una concezione non monologica dell'enunciazione; perciò accade che l'autore parli di sé anche in seconda e terza persona, e che le sue idee siano lasciate allo stato non-finito del frammento, nell'ordine insensato dell'alfabeto.

Fra gli autori che ho preso in considerazione, è sicuramente Coetsee ad aver tratto il miglior frutto da questa lezione, al punto che molti commentatori hanno sottolineato in più occasioni la natura critico-filosofica della sua narrativa¹⁸. Oltre a *Diary of a Bad Year*, in cui le idee argomentate nella parte saggistica "pura" vengono poi calate nella finzione e discusse dai personaggi alla maniera del dialogo filosofico, va ricordato il ciclo narrativo di cui è protagonista un alter-ego femminile dell'autore, Elizabeth Costello, anziana e svigorita romanziera che al culmine della notorietà gira il mondo tenendo conferenze su questioni letterarie come pure su problemi più generali di ordine etico. Nascono così le *lectures* riunite in *The Lives of Animals* (1999), che trattano il tema dei diritti degli animali, poi confluite in *Elizabeth Costello* (2003) assieme ad altre *lessons* in cui la scrittrice discute l'illusionismo del realismo letterario, lo statuto del romanzo e la condizione delle discipline umanistiche in Africa, la letteratura e la questione del Male, e la fedeltà all'ispirazione artistica¹⁹.

¹⁷ Come è stato definito da Beaujour (1980).

¹⁸ Si veda Leist, Singer (2010).

¹⁹ Elizabeth Costello compare anche in *Slow Man* (2005), che però non è un'*autofinizione* perché non si concentra sulla figura dell'autore.

In Roth l'elemento saggistico è in generale meno pronunciato, inibito dall'ispirazione comica, dalla densità di un'azione narrativa strutturata sul principio del conflitto, e da un'esuberanza linguistica spesso autoreferenziale. Non è un caso che l'esempio più cospicuo di scrittura critico-saggistica si trovi a margine della prova autobiografica di *The Facts* – essendo l'autobiografia un genere tradizionalmente “piano”, tradizionalmente “composto” dalla retrospezione ricostruttiva – e si trovi sotto forma epistolare (con la breve lettera di Roth in apertura e la risposta di Zuckerman – molto più lunga, articolata e “pesante”, perché finale – in chiusura): la lettera consente infatti di sviluppare appieno un'argomentazione in modo verosimile, laddove la messa in scena di una discussione sugli stessi temi non otterrebbe lo stesso effetto. Così, a Zuckerman viene dato un quinto dell'intero libro per decostruire l'opera del suo creatore:

You try to pass off here as frankness what looks to me like the dance of the seven veils – what's on the page is like a code for something missing. Inhibition appears not only as a reluctance to say certain things but, equally disappointing, as a slowing of pace, a refusal to explode, a relinquishing of the need I ordinarily associate with you for the acute, explosive moment. As for characterization, you, Roth, are the least completely rendered of all your protagonists. (Roth 2013, 143)

Come si è visto, riletta in questi termini, è la ricostruzione autobiografica ad apparire fittizia, e veritiera invece l'analisi e la reprimenda dell'avatar. Sulla base del confronto con il resto della produzione dell'autore, Zuckerman percepisce un'incoerenza, una manipolazione dell'autoritratto e la rimozione di alcuni tratti caratteriali; e in particolare sottolinea come sia l'adozione di un codice retorico (“*a code*”) a generare quel che è allo stesso tempo un “effetto di verità” (perché protocollo tradizionale e riconoscibile della scrittura autobiografica) e la sua obliterazione.

4. Sono testi che proiettano un'immagine auto-denigratoria dell'autore

Diversamente da quanto accade in area francofona (basti pensare a Marguerite Duras e Annie Ernaux), l'autofinzione in lingua inglese tende a essere un fenomeno prevalentemente maschile²⁰: gli autori sono uomini bianchi, maturi, colti, celebri, privilegiati, e perciò in qualche modo compromessi, colpevoli, e consapevoli di esserlo. Colpisce il fat-

²⁰ Anche se non mancano esempi femminili, soprattutto in America (cfr. Worthington 2017, 13). Si può pensare a questi casi come a un fenomeno di *mimicry* (per usare un termine coniato dalla critica postcoloniale) più o meno consapevole e auto/ironico, che spesso esprime un'istanza emancipativa.

to che nella grande maggioranza dei casi l'immagine che questi scrittori trasmettono del loro io privato sia prevalentemente negativa, come se solo nell'oltranza del negativo si potesse incontrare una qualche "verità". Sono uomini narcisisti, egocentrici, meschini, affettivamente autistici, incapaci di stabilire relazioni durature, che hanno rapporti irrisolti con i genitori, problemi con le donne, scontri con i figli; non riescono a trovare o a conservare il loro posto nel mondo, soffrono di una qualche forma di dipendenza. Detto questo, le motivazioni, il tono, le implicazioni e gli esiti possono essere molto diversi.

Da un lato, come nel caso di Ellis, sono espressione di un esibizionismo compiaciuto che porta alle sue post-moderne conseguenze un filone della scrittura confessionale che si è affermato fin dai tempi di Rousseau e Dostoevskij, e che si contrappone al modello patriarcale delle biografie esemplari. Dall'altro, come nella narrativa autofittizia di Roth (e mi riferisco in particolare al ciclo di Zuckerman), costituiscono lo scandalo e lo specchio satirico prima di un gruppo sociale particolare (la comunità degli ebrei americani) e poi della *goy society* in cui cercano di integrarsi con inevitabili frizioni identitarie; in questo senso hanno ben poco di unico e personale e sono invece altamente rappresentativi di una collettività (un'idea espressa in modo esemplare nell'*incipit* paradossale di quella che è forse la migliore autofinzione italiana, *Troppi Paradisi*: "Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità. Le mie reazioni sono standard, la mia diversità è di massa", Siti 2006, 3). Il caso di Coetzee è più complesso, e la sua complessità è legata alla serietà della sua ispirazione, che gli impone di occuparsi di ponderose questioni etiche ed estetiche, *in primis* quella della responsabilità dell'autore nei confronti del suo pubblico, laddove l'atto autobiografico è mediatore di modelli dell'umano. L'immagine diffamatorio-caricaturale che Coetzee crea di se stesso – e che, a differenza di Roth e soprattutto di Ellis, non trova riscontro nelle testimonianze di chi lo ha conosciuto o ha condiviso la sua vita – risponde a una pratica penitenziale, in qualche modo ascetica: consapevole della propria autorità potenziale di artista impegnato e insignito del Nobel (anche se primariamente impegnato a rivendicare l'indipendenza dell'arte dal suo sfruttamento politico), Coetzee si rappresenta come l'antitesi di un "maestro di vita", in modo da evitare qualsiasi tentazione di potere.

Fin qui, la descrizione di alcune costanti che, lontano dall'essere criteri esaustivi, possono tuttavia essere considerate almeno come l'ossatura di un filone cui hanno contribuito molti più autori di quanti ne abbia potuti esaminare, e che si costruisce, come già l'autobiografia, in quello che Lejeune aveva definito "l'espace autobiographique" (1975, 41), ossia l'insieme di tracce testuali e non testuali che l'autore lascia di sé. Tuttavia, rispetto al genere autobiografico (socialmente e culturalmente connotato come prova *scritta*, letteraria, borghese, monologica, ricostruttiva, testamentaria), l'autofinzione, che risponde a una temperie culturale profonda-

mente mutata, non si concretizza in un solo testo o in un insieme di testi, ma si struttura in un processo continuo e mai finito di espressione del sé al di là dei confini di genere. È uno stile di pensiero anti-illusionistico: porta a rileggere l'intera opera narrativa o saggistica di un autore alla ricerca di un profilo personale che, per un paradossale effetto di diffrazione, può apparire più vero nella finzione che nelle cosiddette scritture "storiche".

Riferimenti bibliografici

- Attwell David (2015), *J.M. Coetzee and the Life of Writing. Face to Face with Time*, New York, Viking.
- Barthes Roland (1984 [1968]), "La mort de l'auteur", in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 61-67.
- (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- Beaujour Michel (1980), *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil.
- Boehmer Elleke (2016), "Reading Between Life and Work: Reflections on 'J.M. Coetzee'", *Textual Practice* XXX, 3, 435-450.
- Braudy Leo (1986), *The Frenzy of Renown. Fame and Its History*, Oxford, Oxford UP.
- Cawelti Stanley (1977), "The Writer as Celebrity: Some Aspects of American Literature as Popular Culture", *Studies in American Fiction* XV, 1, 161-174.
- Coetzee J.M. (1985 [1974]), *Dusklands*, New York, Penguin.
- (1980), *Waiting for the Barbarians*, London, Penguin.
- (1997), *Boyhood*, London, Secker and Warburg.
- (1999), *The Lives of Animals*, ed. and introd. by Amy Gutmann, Princeton, Princeton UP.
- (2002), *Youth*, London, Secker and Warburg.
- (2003), *Elizabeth Costello. Eight Lessons*, London, Secker and Warburg.
- (2005), *Slow Man*, London, Secker and Warburg.
- (2007), *Diary of a Bad Year*, London, Harvill Secker.
- (2009), *Summertime*, London, Harvill Secker.
- Colonna Vincent (2004), *L'autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram.
- Delaume Chloé (2010), *La Règle du Je. Autofiction: un essai*, Paris, Presses Universitaires de France.
- De Man Paul (1984), "Autobiography as De-Facement" (1979), in Id., *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia UP, 67-81.
- Derrida Jacques (1984), *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée.
- Doubrovsky Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- Douglas Kate (2001), "Blurb'ing: authorship and autobiography", *Biography* XXIV, 4, 806-826.
- Ellis B.E. (1991), *American Psycho. A Novel*, New York, Vintage Books.
- (1999), *Interview. Bret Easton Ellis*, interview by Joshua Klein, <<https://www.avclub.com/bret-easton-ellis-1798208018>> (06/2019).
- (2005), *Lunar Park*, New York, Random House.

- Fiorella L.C. (2011), "Io non posso scrivermi. Barthes, De Man, Derrida e la teoria dell'autobiografia", *Contemporanea* IX, 1, 121-149.
- Gasparini Philippe (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- Genette Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil. Ed. it. (1994), *Finzione e dizione*, trad. di Sergio Atzeni, Parma, Pratiche.
- Giglioli Daniele (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Gilmore Leigh (2001), *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell UP.
- Glass Loren (2014), "Zuckerman/Roth: literary celebrity between two deaths", *PMLA* CXXIX, 2, 223-236.
- Kannemeyer J.C. (2013 [2012]), *J.M. Coetzee: A Life in Writing*, London, Scribe.
- Kaplan Caren (1992), "Resisting Autobiography. Out-law genres and Transnational Feminist Subjects", in Smith Sidonie, Watson Julia (eds), *De/colonizing the Subject. The Politics of Gender in Women's autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 115-138.
- Leist Anton, Singer Peter, eds (2010), *J.M. Coetzee and Ethics. Philosophical Perspectives on Literature*, New York, Columbia UP.
- Lejeune Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil. Ed. it. (1986), *Il patto autobiografico*, trad. di Franca Santini, Bologna, Il Mulino.
- McGuane Thomas (1995 [1978]), *Panama*, New York, Vintage Books.
- Moran Joe (2000), *Star Authors. Literary Celebrity in America*, London-Sterling, Pluto.
- Nabokov Vladimir (2012 [1973]), *Strong opinions*, New York, Penguin.
- Roth Philip (2013 [1988]), *The Facts. A Novelist's Autobiography*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- (1993a), *Operation Shylock. A Confession*, London, Vintage Books.
- (1993b), *Philip Roth Sees Double. And Maybe Triple, Too*, interview by Ester B. Fein, *The New York Times* (03/09/1993), <<http://www.nytimes.com/books/98/10/11/specials/roth-double.html>> (06/2019).
- (2006), *Everyman*, London, J. Cape.
- (2007), *Exit Ghost*, London, J. Cape.
- Shields David (2010), *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, Knopf.
- Siti Walter (2006), *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi.
- Smith Sidonie (1987), *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington, Indiana UP.
- Winterson Jeanette (2001 [1985]), *Oranges Are Not the Only Fruit*, London, Vintage Books.
- (2011), *Why Be Happy When You Could Be Normal?*, London, Jonathan Cape.
- Worthington Marjorie (2017), "Fiction in the 'Post-Truth' Era: The Ironic Effects of Autofiction", *Critique. Studies in Contemporary Fiction* LVIII, 5, 471-483.



Fig. 5 – Enrico Frattaroli, *Arcobaleno fossile* (2019).
Cartoncino Bristol e matita (cm 59x59). Particolare.
Per gentile concessione dell'autore

Performance dell'identità

SENZA MASCHERA APPARENTE.
INTORNO ALL'AUTOBIOGRAFIA DI ANTONIO PETITO,
IN ARTE PULCINELLA

Teresa Megale

Università degli Studi di Firenze (<teresa.megale@unifi.it>)

Abstract

This essay analyses the autobiography written by Antonio Petito, the greatest Pulcinella in XIXth-century Italy. Petito was a self-taught playwright and actor, and a great performer of Pulcinella; he wrote his autobiography in around 1850, using Neapolitan dialect. His manuscript, although partial and left unfinished, laid the foundations for the myth of the actor-playwright, and is a detailed self-conscious document of theatre life, the memory of which here is saved from oblivion through its written words. Petito-Pulcinella represents the crossing of the threshold from inherited features of the XVIIth – and XVIIIth – century Pulcinellas to those of the XIXth – century. It was he who best embodied the *Sattelzeit*, the saddle period, as defined by Koselleck, thus becoming an unquestioned archetype in-between ancient and modern times; it was he who went beyond tradition, thanks to his having fully mastered it, and still becoming an acute performer embodying the acceleration of his times.

Keywords: Antonio Petito, autobiography, history of actors, history of Neapolitan theatre, mask of Pulcinella

La memoria, misterioso e insondabile territorio, strumento potentissimo che più di ogni altro connota l'arte degli attori, molto spesso e volentieri si incanala in forme autobiografiche. Desiderio di ordine, impulso incontenibile alla idealizzazione di sé, necessità di affermazione postuma, riassetto quasi neuronale dei personaggi incarnati sul palcoscenico spingono naturalmente chi va in scena verso l'auto-narrazione. E dire "naturalmente", in tal caso, significa dire "conseguentemente", ossia legare tale presunta naturalezza all'immediatezza di chi della memoria ha fatto largo e pieno uso, allenandola quotidianamente, piegandola come un muscolo a ininterrotte prove pubbliche, nutrendola di continuo, curandola con il ricorso, quando non con il soccorso, a svariate strategie (fisico-mimetiche, spaziali, sonore), pur di evitare di incappare nel peggio, nello schermo nero del *black-out* di memoria, vero abisso per chi di memoria viva.

Scrivere di sé per un attore significa anche in modo implicito sottrarsi al destino ontologico della fragilità ineluttabile della sua stessa arte, della sua intrinseca dissolvenza. Prima della diffusione dei media elettronici e delle biografie filmate, a qualsiasi altezza cronologica l'atto di impugnare la penna per fermare le proprie memorie teatrali, dunque, è stato una strategia di resistenza, un modo sicuro per lasciare una traccia durevole della propria arte: mettere un punto che si consideri fermo e che costringa il pubblico presente e futuro (di spettatori e di lettori-testimoni) a ripartire da un'immagine direzionata, e comunque manipolata, da parte dell'attore-autore, un'immagine che, nella speranza di conservare a lungo traccia della propria aura – secondo il dettato di Benjamin¹ –, si ritenga in grado di vincolarne il ricordo magari ai soli successi, ai soli trionfi, all'eco dei soli applausi.

Aben guardare, la necessità, assai spesso soddisfatta, di assegnare ad una narrazione autobiografica la propria esistenza scenica, e purandone accortamente i tratti ritenuti meno nobilitanti, per gli attori sembrerebbe anche inverare un criterio compensativo: dopo essere stati canali preferenziali di oralità ed aver esperito a fondo le qualità della parola, se ne fissano i contorni tramite la scrittura, *medium* imperituro, contraltare netto all'epifania, sempre fugace, della vocalità. Alla base del ricorso molto frequente all'autobiografia da parte di chi incarna il teatro in età moderna e contemporanea (si pensi – a titolo meramente esemplificativo – ai *Ricordi e studi artistici* di Adelaide Ristori, ai *Foglietti sparsi narranti la mia vita* di Ermete Novelli, ai vari scritti memoriali di Ettore Petrolini, e, in anni a noi prossimi, a *Il paese dei Mezaràt* di Dario Fo, a *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore* di Sandro Lombardi, all'*Autobiografia di un artista burbero* di Arnoldo Foà, a *Gli anni piccoli* di Enzo Moscato)², si intravede il bisogno diffuso dell'ancoraggio scritto, quasi un contrappasso risolutore, che giunge solitamente dopo aver piegato la propria esistenza a tradurre in voce gli scritti altrui o propri, e a modularla tramite le possibilità di vari, moderni media.

Partendo da tali riflessioni, è alquanto agevole comprendere perché Antonio Petito, il principale Pulcinella dell'Ottocento italiano e attore-

¹ Il riferimento è al fondamentale concetto espresso da Walter Benjamin, ora in Id. 2012.

² L'arco cronologico delle citate memorie attoriche va dal 1887, anno dell'uscita dei *Ricordi e studi artistici* di Adelaide Ristori, al 2011, anno in cui ha visto la luce *Gli anni piccoli* di Enzo Moscato. I *Foglietti sparsi narranti la mia vita* di Ermete Novelli furono pubblicati a Roma presso A. Mondadori nel 1919, mentre le biografie di Ettore Petrolini in anni diversi: *Modestia a parte* (1931); *Un po' per celia, un po' per non morir...* (1936); *Al mio pubblico: scritti postumi* (1937). Nei primi anni del nuovo millennio sono apparsi *Il paese dei Mezaràt* di Dario Fo (2002), *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore* di Sandro Lombardi (2004), *Autobiografia di un artista burbero* di Arnoldo Foà (2009).

autore prolifico, avesse composto la propria autobiografia in terza persona, allo scopo dissimulato di eternare la propria maschera, più che la propria memoria, e di compiere altresì il rito del tramandare: al posto della consegna diretta e convenzionale della maschera, il passaggio di mano da lui ai posteri di tanta cultura comica doveva metaforicamente avvenire tramite pochi fogli oltre che tramite un numero ragguardevole di studiate fotografie scattate da vari artisti, ritoccate, colorate e spesso riprodotte a piacimento, come quelle confluite nella raccolta *Cuocolo* del museo di San Martino. Quel rito che suo padre, Salvatore, aveva compiuto con lui con un gesto fortemente simbolico, viene rivissuto nell'inchiostro di una trentina di pagine manoscritte e incomplete, titolate con enfasi: *Vita artistica di Antonio Petito dal 1822 fino al 1890*³, che in realtà si interrompono bruscamente all'altezza del 1869, come rilevato dal primo bibliotecario catalogatore e compilatore della sovraccoperta del documento. Vergate a penna, senza margini, in un italiano regionale, le pagine scritte dall'attore semianalfabeta e dall'autore semicolto Petito, ritrovate fortuitamente da Salvatore Di Giacomo, imprigionano come un fossile l'impronta della maschera antica e costruiscono il romanzo della vita eroica dell'attore, facendone percepire i passi, la voce, il respiro. Prive quasi del tutto di segni di interpunzione, con un disinvolto uso scritto dell'italiano parlato, nel quale a ben sentire si coglie la voce diretta di Petito, sono la manifestazione di esistenza dell'attore/maschera di fronte alla società borghese dei letterati e dei colti, il tentativo esibito e consapevole di eternarsi dinanzi all'agguerrito mondo teatrale e intellettuale napoletano suo contemporaneo e all'acuminata critica teatrale, che si esprimeva tramite una miriade di testate giornalistiche, specializzate ed aggressive nel campo dello spettacolo dal vivo. Sullo spazio angusto della pagina, la maschera sembrerebbe essa stessa trasformarsi, uscir fuori da Pulcinella e assumere le fattezze, opposte a quelle dello Zanni, di Graziano, parte pedantesca che finge di possedere una cultura che non ha, e in tal modo inverare e rovesciare in forma scritta il suo polimorfismo scenico, i suoi infiniti travestimenti vocali, recitativi e costumistici, i suoi continui slittamenti di registro e di genere, le sue evoluzioni in atteggiata dama, in ballerina di polka, in nobile sussiegoso, in *solachianiello* (ciabattino) in riposo, in cantante lirica, con i quali teneva in pugno il pubblico del San Carlino (fig. 4).

³ Il manoscritto autografo di 31 x 23 cm., composto di 48 pagine, è conservato nella Biblioteca Lucchesi Palli, sezione teatrale della Biblioteca Nazionale di Napoli. La trascrizione dell'autobiografia è stata realizzata da Di Giacomo (1905, 37-52). Tra le edizioni moderne si vedano quella con prefazione di Bragaglia (1947) e, per l'analisi dettagliata degli aspetti linguistici, quella di Cantoni (2007, 61-126). Il fac-simile dell'originale manoscritto è leggibile *on line*, sul sito della citata biblioteca. Nel corpo del saggio si adotta la trascrizione offerta da Cantoni.



Fig. 1 – Fotografo attivo a Napoli (seconda metà XIX secolo, Alphonse Bernoud?), *Antonio Petito nelle vesti di Pulcinella*, formato carta da visita (Napoli, Collezione de Innocentiis); fig. 2 – Alphonse Bernoud, *Antonio Petito senza maschera*, formato carta da visita parzialmente colorata (Napoli, Collezione de Innocentiis); fig. 3 – Alphonse Bernoud, *Antonio Petito-Pulcinella nella parodia del Trovatore*, formato carta da visita parzialmente colorata (Napoli, Collezione de Innocentiis). Per gentile concessione di Fulvio de Innocentiis

Ma che coglie l'obiettivo: nessuna biografia di Antonio Petito pre-scinde finora dalla sua *Vita artistica* e dunque la sua auto-narrazione si è mutata in paradigma, nel calco su cui si è esemplificato, e su cui si è montato, il mito inossidabile del grande artista meridionale dell'Ottocento. Persino i tentativi di demistificazione, e di lettura scientifica, procedono dalle menzionate pagine, insieme allo studio dei ritratti fotografici (figg. 1-2-3), nei quali Petito blocca gesti e pose eloquenti della sua sorprendente abilità attorica, e all'interrogazione di documenti drammaturgici e archivistici che confermino o smentiscano le notizie ricevute in via diretta, pur avvertendo preventivamente che rispetto alle qualità recitative:

Le fonti documentarie attualmente disponibili sono insufficienti per ricostruire in maniera efficace lo stile interpretativo di Petito, intrinsecamente legato all'estemporaneità e alla mancanza di regole. Tuttavia i testi di più sicura paternità petitiana, le testimonianze di critici e studiosi del tempo e una discreta quantità di materiale iconografico convergono nel delineare uno stile di recitazione innovativo nel panorama teatrale napoletano, che propone un'importante trasformazione delle pratiche attoriche di tradizione tardo-settecentesca.⁴

⁴La riflessione appartiene a Sapienza (2011), <<http://amati.fupress.net/>> (06/2019).



Fig. 4 – Fotografo attivo a Napoli (seconda metà XIX secolo, Alphonse Bernoud?), *Antonio Pulcinella insieme alla compagnia del Teatro San Carlino. Scena da una commedia* (Napoli, Museo Nazionale di San Martino, Fototeca storica). Per gentile concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo - Polo Museale della Campania

Icona del teatro dell'Ottocento partenopeo, Pulcinella, attore che superava con disinvoltura la fissità imposta dalla maschera nell'affrontare la scena anche come Pascariello, a volto scoperto, e come ballerino, polimorfo come la città in cui nacque, affida al materiale biografico la narrazione della propria messa in scena, ergendosi a principale narratore di sé, a fondatore del suo stesso mito. Con sfoggio narcisistico, nella trascrizione autobiografica non distribuisce un incontrollato straripamento dell'inconscio, bensì un'auto-rappresentazione vigile e accorta del suo essere attore in maschera, per rimarcare quanto abbia accresciuto il patrimonio artistico ricevuto e dal padre e dalla cultura artistica di appartenenza, e per perpetuarne la memoria: un tentativo, in breve, di presunto smascheramento. Le sintetiche pagine autobiografiche, presto interrotte da chissà quali impegni scenici e rese tali per sempre dalla sua improvvisa morte, quasi un insieme di schizzi raccolti preventivamente per una loro più distesa descrizione, contengono un processo di rispecchiamento analitico, che tuttavia è rassicurante circa i pochi dati anagrafici dell'attore-autore. A partire dall'ubicazione nel quartiere della Vicaria di Napoli, nel quale nacque il 29 giugno del 1822, terzo dei sette figli del Pulcinella (e prima ancora ballerino) Salvatore Pulcinella e di Maria Giuseppa Errico, ballerina, attrice e poi impresaria teatrale, il cui nome è stabilmente legato al Teatro della Silfide, che l'energica donna gestì e curò insieme con la

sua numerosa famiglia artistica. Così l'incipit dell'autobiografia petitianna, che si propone allo stato dell'originale, con trascrizione conservativa, senza alcun intervento di sorta sulla grafia, per restituire il riflesso della voce parlante dell'attore-autore ancora palpabile nelle scelte fonetiche, morfosintattiche e lessicali:

Nacque antonio Petito da Salvatore / e Maria Giuseppa Errico in napoli / quartiere Vicheria nella parrocchia / di S. Antonio Abate il 1822. Suo_patre / e sua_matre dopo lungchi [sic] viaggi in / qualita di ballerini vennero anapoli / atale epocha e siscriturono ad un / piccolo teatrino inmezzo allargo delle / pigie il patre prese il posto di balle / rino ediretore di prosa e_di ballo e / sia_dato anche arecitare dopo un / anno dietero ala luce IL 29 GIUG[no] 1822 andonio e / vistiedero aquel te_atrino per lospazio / di otto anni in questo frate[m]bo il patre / divenne socio di detto teatrino e_sia / datò afa-re la mascera di Pulcinella / e giriuscì ... (f. 1)

Antonio Petito non fu soltanto figlio d'arte: ebbe anche la fortuna di venire al mondo in una città nella quale nel cuore dell'Ottocento il teatro svolgeva un ruolo politico, culturale e sociale determinante. Oltre ad una straordinaria produzione di musica e di canzoni, agli inizi del secolo Napoli, nel continuare una vocazione spettacolare già delineata nei secoli moderni, pullulava di palcoscenici, ognuno dei quali consacrato ad un genere: vi erano il San Carlo (tempio della lirica europea), il Teatro del Fondo di separazione dei lucri (consacrato all'opera e ai balli), il Mercadante e il Teatro Nuovo (per l'opera), la Fenice (dedicato all'opera buffa), il Teatro dei Fiorentini (nel quale si assisteva all'opera buffa e alla prosa in lingua e in dialetto), il Teatro San Ferdinando (per la musica buffa e la prosa in dialetto), il San Carlino (per la prosa in dialetto, farse e parodie musicali), e ancora il Sebeto e il Partenope, il Teatro della Pietà de' Turchini, per gli spettacoli dei pupi e un numero imprecisato di sale minori, tra le quali le Follie Drammatiche, le Fosse del Grano e quello della madre di Petito, il citato Teatro della Silfide, popolarmente noto anche come Teatro di Donna Peppa, ubicato prima all'Immacolatella, detta La Marina "d' 'e limuncelle" (dei limoncelli), e poi trasferitosi alla Porta del Carmine⁵. Senza soluzione di continuità, in un'assoluta prossimità urbanistica, sociale, antropica si spaziava dal teatro massimo al teatro popolare, talvolta racchiuso in spazi minuscoli.

E proprio qui, nel teatrino materno, in tutto simile ad un utero artistico⁶, Antonio Petito – secondo la sua ammissione – conobbe il suo batte-

⁵ Su di lei si veda Di Giacomo (1889; 1986, 187-202).

⁶ Come, a tal proposito, ricordava Di Giacomo: "Il teatrino di Donna Peppa stava nella bottega come la polpa di una noce nel guscio; gli attori penetravano sul palcoscenico per una porta che si apriva nel palazzo dei Maisto, in fondo, accosto al casotto del portinaio,

simo scenico a nove anni in *Giovanni della Vigna* di Filippo Cammarano (1831). Era, dunque, agli esordi un apprezzato “mamo” secondo un passo fin troppo enfatico delle sue memorie: “fù talmente agradito dal / pubblico che _in ogni comedia che si scri-/veva facevono agire il petito e anche / a S. Ferdinando lo portavano per farlo / recitare e agire nelle panto _mime”. Appena dodicenne, nel 1834, egli, che avrebbe fatto della risorsa mimetica la maggiore peculiarità espressiva e recitativa, rinasceva alle scene nel ruolo della scimmia, protagonista della commedia di Pasquale Altavilla *Un mandrillo e due cassettoni*: “e_lo fece / cosi bene che _ne_ parlarono per fino i / giornali”, annotò in modo cursorio l’interessato, impegnato a dare ordine diacronico alla materia artistica e a scinderla dalla ben più complessa sincronia della vita (f. 2). Lasciato il ruolo di “mamo”, dal 1840 rivestì quello di “brillante” nella compagnia di Crescenziano Palombo e poi in quella di Pietro Martini. Ma per ricevere la maschera di Pulcinella dal padre Salvatore, che nel frattempo si esibiva al San Carlino, dovette aspettare un tempo per l’epoca infinito, il compimento dei suoi trent’anni. Alla fine della commedia dal titolo, invero simbolico, *S’è stutata ’a cannela* (Si è spenta la candela), Antonio ottenne finalmente dalle sue mani l’agognata maschera di cuoio nera, la “mezza sola”, completa del berrettone di forma conica. Il momento, storico sia per il teatro San Carlino, sia per la trasmissione della maschera, sia per la sua sopravvivenza nell’Ottocento, non si sottrasse al racconto di Salvatore Di Giacomo, testimone dell’evento, biografo complice nella costruzione dell’invenzione mitopoietica dell’attore-maschera: “[Salvatore Petito] si tolse dal volto la maschera e la pose sul volto di Antonio, gli mise in capo il coppolone e, con le lagrime agli occhi, augurò al figlio: *Pe’ cient’anne!* Il pubblico, tra commosso e ridente, rispose con applausi. E principiò lo spettacolo” (Di Giacomo 1967, 333). Ma gli inizi al San Carlino non furono facili: l’attore li rievoca in un passaggio delle sue memorie, nel quale rimarca la paga, le condizioni contrattuali, il periodo di prova, la necessità artistica di distinguersi dal padre, Salvatore:

... il patre di detto petito stango / dipiù trava _gliare alteatro S. Carlino / volle lasciare di fare _la _maschera allora / fù che al 1851 venne Silvio Maria / luzzi all’teatro’ S. Ferdinando asendolo / ed avento il pe _tito aqista to
... .. unome / lipiaque e fù scriturato in vece / del patre al teatro S. Carlino
con / la paga di ducati 24. con_lo _blico che / se dopo 8 giorni non piaceva
aquel / te _atro doveva per unanno rimanere / come generico edeporre la
maschera / fù facoltado il petito discegliere / per suo debutto la prima produ-

e talvolta, per mancanza di camerini, si vestivano nel cortile; avvenimento singolare per la gente del palazzo che dalle finestre si trovava sciorinati sott’occhio come degli studii di nudo del cavalier Mattia Preti” (1891, 235).

⁷ Nell’interlinea, cancellata, si legge “partenope”, con allusione al Teatro Partenope.

zione // e per non andare a confronto del padre scelto/ze una commedia rappresentata più volte dal celebre/academico Giuseppe Cammarano intitolata Misiespento illume ... (ff. 12-13)

Nonostante la durezza del mestiere, il cambiamento di stato artistico, vero e proprio rito di passaggio, avvenne – come di prassi – sul palcoscenico, dinanzi agli spettatori chiassosi che la sera del 12 aprile 1852 affollarono la platea del San Carlino. La consegna della maschera consisteva in una investitura solenne, in una vera rinascita artistica che serbava in sé molti significati: innanzitutto essere parte integrante di una tradizione attorica, ossia essere generato in un determinato segmento artistico, poi essere riconosciuto degno di tale appartenenza, infine impegnarsi a incarnarla, a custodirla e, *dulcis in fundo*, a tramandarla. Ma – come per gli attori in maschera di ciascuna epoca storica – significava anche assumerla sul volto per tutta la vita, costringersi a farne scenicamente il proprio inscindibile doppio, a usare il corpo sempre e solo in forme e gesti obbligati. Il passaggio della maschera dalle mani del padre a quelle del figlio ribadiva una volta di più la centralità della famiglia nel possesso di tecniche segrete e di un mestiere che, solo per via parentale, poteva eternarsi e scenicamente rigenerarsi. Il forte legame con il padre diventava in tal modo legame artistico, così come era accaduto nelle famiglie d'arte cinque-seicentesche, quando in ambito partenopeo prevalsero le coppie padre-figlio, per le quali il rapporto riproduttivo superò il dato biologico per riflettersi in quello artistico. E si pensi, a tal proposito, al duo Silvio Fiorillo-Giovan Battista Fiorillo, Pulcinella-Scaramuccia, poi divenuto Trappolino, per limitarsi ad un solo, convincente esempio storico⁸.

Come in un romanzo di formazione, secondo il lucido giudizio di Marco de Marinis⁹, l'eredità teatrale, che avrebbe potuto schiacciare Antonio Petito, fu l'occasione per la sua affermazione. Dopo una lunga, interminabile gavetta, che l'autobiografia sceneggia a dovere – neanche fosse un predestinato¹⁰ – col rievocare fughe in provincia, arresti e ritorni coatti sul palcoscenico dei genitori, ottenuta l'investitura artistica per la quale aveva anelato tutto il tempo, egli non fu il pedissequo esecutore di pulcinellate ordinarie, scadenti se non ovvie, né il mezzo di una ridicologgine

⁸ Mette a fuoco tale argomento Megale 2017a, 96-99.

⁹ Secondo De Marinis le autobiografie degli attori sono quasi fatalmente *Bildungsromane*, romanzi di formazione, aventi il proprio modello ne *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Lehrjahre)* di Goethe. Per la messa a fuoco di questo concetto e per i suoi riverberi nella cultura teatrale si veda De Marinis (2004, 143-171).

¹⁰ Sulla predestinazione e, più precisamente, sul concetto di vocazione attorica si veda De Marinis (2004, 163-169), che enuclea le tipologie di vocazione totalizzante, di vocazione reticente, di vocazione contrastata. Sulla diffusione del modello vocazionale negli ambienti gesuitici di età moderna si veda Prospero 2016.

prevedibile, che ben rispondeva ai gusti del largo pubblico (da quello borghese a quello popolare), frequentatore abituale del San Carlino, quanto un Pulcinella che seppe mescolare nella maschera temi e problemi comunemente avvertiti, una maschera preposta a informare il pubblico oltre che a divertirlo, in grado di padroneggiare le armi della parodia e dell'ironia, di mescolarle insieme e di scatenare un riso consapevole e critico, di sostituire la risata grassa con la risata parodica. Fino ad elevarla a simbolo di un popolo. Come ha scritto Franco Carmelo Greco, Petito ha avuto il merito di rivestire "Pulcinella di identità diverse sovrapponendole alla sua maschera, alla sua essenziale ed immutabile, profonda, mimetica, metamorfica, duttilmente diabolica 'non-identità'" (Greco 1995, xxv)¹¹.

E forse fu proprio la particolare mobilità rappresentativa, tratto sostanziale della secolare maschera e suo carattere ereditario¹², e la concorrenza con i Pulcinella, di carne e di legno, diffusi a Napoli, a rendere necessaria la trasfusione in autobiografia, essendo la dissipazione artistica un tutt'uno con gli invernamenti scenici pulcinelleschi. Impossibile racchiudere in breve tutte le incarnazioni petitiene in commedie, farse, balletti, pantomime e parodie: un repertorio amplissimo e originale, uscito dalla penna del Pulcinella drammaturgo, che ancora oggi si continua ad incrementare (Cantoni 2010). Tra le principali interpretazioni, per quanto la scelta risulti del tutto opinabile, si ricordano *Francesca da Rimini*, tragedia "a vapore", *Oreste*, *Faust*, *La muta di Portici*, *La belle Hélène*; le commedie *So' morto e m'hanno fatto turnà a nascere*, *Pulecenella va truvanno a fortuna soja pe' Napule* di Pasquale Altavilla e *George Dandin*, riduzione da Molière compiuta da Giacomo Marulli, nella quale incarnava Pascariello. Degli anni Settanta, corrispondenti alla maturità drammaturgica, vanno di sicuro annoverati *Aida dint' a casa 'e Donna Tolla Pandola* (1873), *La figlia di madama Carnacotta* (1874), *Nu matrimonio segreto in musica e nu matrimonio segreto in prosa* (1874), *Dinorah doppo mezzanotte* (1874): titoli che insistono sulla commedia di attualità e sulla commedia parodica, spesso ancorata alla produzione lirica, quasi un genere nuovo, grazie al quale interessò pubblici sempre più compositi sia a Napoli che fuori Napoli¹³. Non a caso, a Roma il suo *Trovatore* catalizzò il pubblico che usciva dai teatri lirici e che, con in mente ancora le arie verdiane, si recava in tutta fretta ad assistere alla traduzione petitiene (fig. 3). L'origine partenopea della parodia, messa in scena oltre ottanta volte, è così rievocata:

¹¹ Sulla maschera si veda la sezione ottocentesca del volume *Pulcinella: una maschera tra gli specchi*, a cura di Greco (1990, 427-521).

¹² Sulla molteplicità dei travestimenti pulcinelleschi e sulla prevalenza di quelli muliebri a partire dai canovacci secenteschi della Raccolta Casamarciano, si veda l'analisi di Megale (2011, 137-148).

¹³ Sul fenomeno in generale si veda Sapienza (1998).

... essendo fatto a / S. Carlo il trovatore con la celepre [*sic*] pengo colettie Frascini e Borgimanno una sera andiedero insie-/me [*Petito e Altavilla*, nda] a S. Carlo e immaginarono una parodia / fù scritta da Adavilla e il petito oldre diuna / magnifica parte che sicreo nella comedia / faceva laparte della zingera che imitava cosi bene la borgimamo nel quartetto / finale fureblica-to da _più di 80 volde e la corte asistiva avarie rapresendazione / fù allora che lacarate_rista Serafina Zabi / faceva essa la parte di eleonora dopo un anno Venne / laserafini andiede via e il petito prese libegno di fare la _parte di leon[ora] e lanuova / caraterista signora Chearino quella della zingara magiore fù il _trionfo del petito ... (f. 15)

Con smalto e brillantezza l'attore-autore fece il verso a tutti i grandi compositori del suo tempo. Un'antologia del bel canto italiano di necessità dovrebbe prevedere anche una parallela antologia delle parodie petittiane. Che furono tutte istantanee, immediate: bruciava a tal punto i tempi, con l'andare in scena la stessa sera, appena dopo il debutto lirico, che la velocità della loro creazione fu tale da creare un fenomeno all'interno del più grande fenomeno che fu il melodramma. Almeno per le piazze di Napoli e di Roma, la freschezza del genio petittiano si espresse nella vena parodica, che di prassi riversava nello spettacolo delle due di notte, successivo alla commedia comica serale, e contemporaneo alla chiusura del sipario del teatro lirico. Anche un ballo cinese, visto al Teatro del Fondo, fu da lui abilmente e presto parodiato, facendo sfoggio delle sue note capacità coreutiche e fors'anche coreografiche:

... allanno nuovo del 1853 venne / anapoli un fenomeno della natura un nano / chiamato t_ubusse questo era un valente / mimo portava una conbagnia mimica apresso / e andie_te iniscena alfondo con un gran / ballo chinese inditolato il naufragio di / tobasse in dove era il tobusse il protaonista inuldimo del ballo vera_una / danza_chinese e _terminava con un passo / inglese balato da un frangese dunmetoto / di verso e piu acelerato, libre_sario luzzi / mandò il petito alfondo ondevederesepote-/va da quel ballo trarne_una parodia / il petito andiede e dopo vendi giorni / pose iniscena il ballo inparodia con / la danza cinese e studiò il passo inglese / sul medoto del frangese che riuscì aper-/fezione il nano lofaceva_lacaraterista zuba e tutti di con bagna formavano / il rimanente della caricatura col _petito / che faceva laprima ballerina e _poi / il passo inglese ... (ff. 17-18)

La *Vita artistica* è una narrazione che solo apparentemente spoglia la maschera della sua carica comica e la priva del suo spirito irriverente. Una scrittura che immerge persino Pulcinella in quel secolo serio che fu l'Ottocento, in quel "mondo al cloroformio" che Samuel Beckett coglieva persino in Balzac. Petito non resiste al desiderio di uscire fuori di maschera: nel confezionare le pagine autobiografiche si leva metaforicamente dal viso la maschera di Pulcinella e si racconta come si racconterebbe un attore che ha calcato la scena a viso scoperto: con l'italiano di un semicolto.

Ma si tratta di un gioco, o meglio, di una simulazione che confina con la mistificazione, o con la sublimazione della finzione: egli attiva così una “tecnologia del sé”, per usare l’espressione calzante di Foucault (1988; trad. it. 1992), per giocare sul suo essere attore *con* e *senza* maschera, per eternarsi come uomo e prendere – almeno in apparenza – le distanze da Pulcinella (figg. 1-2). Lo stesso procedimento adottato nel cuore del Novecento da Antonio de Curtis che, per divergere dalla maschera di Totò, affermava di mangiare sulle spalle dello straordinario mimo-zanni, il quale, erede diretto delle maschere dell’Arte, – non a caso – aveva il suo regno in cucina: “Lui lavora e io mangio”, aveva affermato il suo creatore a Lello Bersani durante un’intervista televisiva¹⁴, divenuta a giusta ragione un luogo comune della narrazione contemporanea del grande comico. Anche Petito, prima del principe De Curtis, ha desiderato separarsi dall’ingombrante maschera e dimostrare al pubblico distratto che una cosa è Pulcinella, un’altra l’uomo che lo fa vivere in scena. Una scissione attraverso la quale si coglie il senso vero dell’autobiografia edulcorata, celebrativa dei soli successi teatrali, che poco o nulla dice di difficoltà, problemi, cadute, sofferenze, se non in termini favolistici riferiti alla iniziale gavetta. Una proiezione narrativa che fa tutt’uno con l’iconografia di alcuni comici dell’Arte che si lasciavano ritrarre mentre guardavano con distacco, e quasi con disincanto, la maschera nell’atto di tenerla in mano. Nulla vi è di neutro nelle poche pagine manoscritte, che vanno nutrite della materia autobiografica di cui sono disseminati alcuni testi drammaturgici, soprattutto metateatrali, e delle tante fotografie costruite in posa (figg. 1-4). Nel selezionare i dati biografici e nel disporli secondo una vera e propria teleologia artistica si consuma il processo di legittimazione dell’arte petitiana all’interno della plurisecolare tradizione della maschera di Pulcinella e si aggiunge un anello fondamentale alle generazioni dei Pulcinella partenopei, inaugurate agli inizi del Seicento da Andrea Calcese e da Silvio Fiorillo e proseguite fino a lui per consegne successive¹⁵. Petito non si autorappresenta come attore-che-scrive, appartenente alla tradizione più propria del teatro napoletano, bensì come attore-in-maschera-che-scrive: nell’atto di eclissare, o comunque di passare in secondo piano, la sua attività di commediografo e di liquidarla con brevi cenni al suo essere “poeta”, scopre la strategia mimetica dell’attore che prevale sull’autore. Nel dominio orale del teatro e nella tradizione che risale ai meccanismi tea-

¹⁴ Nel 1963 Lello Bersani intervistò nella sua casa di Roma Antonio De Curtis, dopo i festeggiamenti ricevuti a Napoli in occasione degli “Incontri internazionali del cinema”. La trasmissione, “Dieci minuti con Totò”, andò in onda nel corso del programma TV7 su Rai uno. Si veda la registrazione su <<http://www.teche.rai.it/2017/04/toto-recita-a-livella/>> (06/2019).

¹⁵ Sulle generazioni dei Pulcinella e sulle origini teatrali della maschera si veda Megale 2017b, 266-278.

trali propri della Commedia dell'Arte, ancora una volta la scrittura non ha se non una importanza relativa e del tutto trascurabile, affidata – non a caso – a grafia imperfetta, incerta e debole. Petito si conserva e si immortala come Pulcinella: vuole essere la maschera, non calzarla soltanto.

Non si sa con certezza quando la breve *Vita artistica* sia stata scritta. Forse l'attore la compose nella fase di immobilità fisica, verso il 1864, quando una delicata operazione alla gamba destra lo tenne lontano per un anno comico dalle scene. Se l'ipotesi circa la sua datazione attende la verifica documentaria, di certo si può affermare che con la scrittura memoriale egli cercò di accreditarsi presso gli altri artisti e presso gli alfabetizzati: per questo nelle pagine interrotte in modo brusco e ferme al racconto delle vicende teatrali di sette anni prima della sua morte sfoderò come credenziali la stima dei Grandi attori, l'averli conosciuti, l'essere stato apprezzato da loro, l'aver ricevuto attestati di amicizia e di ammirazione, in tal modo inserendosi di diritto nella storia del teatro grande attorico ottocentesco e rivendicando implicitamente l'appartenenza a quella stessa generazione. Indugia soprattutto nella descrizione del rapporto privilegiato con Adelaide Ristori, dalla quale avrebbe ottenuto giudizi entusiastici, cortesie e un ritratto nel ruolo di Medea, segni della stima profonda nutrita dalla grande attrice nei suoi confronti. Egli stesso iniziatore dei Grandi attori meridionali – secondo Claudio Meldolesi –, condivise con lei “un intuito affine. Da artisti necessitati avevano ambedue sfidato la norma” (Meldolesi 2001, 17). Tale il modo esemplare con cui Petito ricorda l'incontro memorabile con l'attrice-marchesa, che non gli lesina né applausi, né attestati di riconoscimento professionale:

... una sera che / il petito faceva uno dei suoi / capolavori Fri Trichi tracco venne / laristori asendirlo aplaudi frago-/rosamente il petito il quale andie/de trerminata la rapresendazione / nel palco abaciare la mano alla / grande attrice la quale li dise // petito non ai leguale la tua natura-/lezza il tuo spirito la tua spondane-/eta ti anno creato un grande ar-/tista dopo due giorni mandò ad invita-/re il petito apranzo e la ebe canzo / il detto petito di far conoscenza con / aldri primari artisi fra iquali ilbello-/ti Bon, volero e romagnoli e Bona-/mici terminato il pranzo petito ebbe / in ricordo dalla ristori il suo ritratto nella / medea con la dedica scritta di propria / mano che diceva, alle Esimio e / spondaneo artista Antonio Petito la / sua amiratrice Adelaide ristori / Marchesa del Grillo ... (ff. 22-23)

Appuntò, poi, ogni sua *tourné* e ogni suo successo alla relazione con una famiglia aristocratica napoletana o regnicola, a cominciare dal richiamo che esercitava come ballerino, come quando a metà secolo replicò una danza speciale, “cinese”, di cui si è fatta menzione. Spuntano, così, dalle pagine nomi di principi e di duchi, di Napoli e di Sicilia, sotto l'urgenza di coniugare la miseria e la nobiltà e la spinta ad una narrazione nobilitante d'invenzione, come fecero generazioni di comici prima di lui. Palermo, mèta ambita, viene raggiunta grazie al conte di Caccamo – ad esempio:

... venne un'asera alte_ atro_ S. / Carlino il Duca di Cacamo palermitano e / nel vedere il petito cosisvelto e_ bravo / artista vedendolo fare igiochi volle_ ve-/derlo davicino liregalò¹⁶ 10. napoleoni / e_ invito laconbagnia nella occasione_ dela / novena di S. gennaro afare delle / recite inpalermo in fatti Libresa_ Luzzi / aconsedi e mando andicipatamente / il figlio aconbinare tutto infatti lacon/pagnia parti il giorno 9. Settebre e / diete la_ prima recita il giorno 11. Seteбре 1852 / all'Real teatro Carolino ... con la_ comedia di Camarano la_ feste alarcheliello / con farsa Uno sciocho secre_ tista il petito / non gi agiva la prima sera e_ la conbagnia / fe_ ce un fanatismo la seconda sera / andiete iniscena e il publico aspetava / con azia il debutto del petito che andiete / iniscena con la_ comedia Pulcinella guar/diano di Donne e lafarsa ipacchesiche / tornate con la ta_ randella napole_ tana // da_ lui conbosta fù un vero trionfo pel_ petito ... (ff. 16-17)

Il *corpus* drammaturgico petitiano, solo in parte trasferito sulla carta stampata nello stabilimento tipografico dei fratelli De Angelis, presso il Vico dei Pellegrini, a partire dal 1867, è il migliore degli omaggi che l'attore, autore di circa quaranta opere, tra riduzioni, adattamenti, riscritture e originali, fece alla tradizione del teatro comico partenopeo, ed in specie al teatro delle maschere, originato dal solido e sempreverde tronco della Commedia dell'Arte. Il suo Pulcinella esprime il superamento della tradizione e si pose come una solida pietra di paragone per gli sviluppi futuri.

L'autobiografia finse in qualche modo da fermo-immagine: fu il mezzo per fissare una volta per sempre il ricordo di sé e sfuggire tanto alle informazioni delle pubblicazioni periodiche quanto a quelle dei giornali, per rispondere al montaggio delle notizie sui quotidiani, specializzati o meno, o alle grida dei manifesti che punteggiavano la città, alle locandine affisse accanto ai teatri e nei maggiori punti di visibilità urbana.

Privo di discendenti diretti, Petito elesse il proprio erede nell'allievo Eduardo Scarpetta, un uomo nuovo, perché non proveniva da alcuna famiglia d'arte. Costui, cresciuto nel cono della sua ombra e, come il maestro, spinto ad autobiografarsi più di una volta¹⁷, ricreò in senso moderno il legame con Pulcinella, piuttosto che ripudiarlo, come la critica ha fin qui visto e sostenuto. Su come Scarpetta sia stato a suo modo il prosecutore di Pulcinella, seppur sotto le spoglie della inedita maschera di Felice

¹⁶ Nell'interlinea, cancellata, si legge un'altra cifra: "vendi".

¹⁷ L'esercizio autobiografico attraversò l'esistenza di Eduardo Scarpetta, che nel 1883 dette alle stampe presso i Fratelli Carluccio di Napoli *Don Felice, memorie*, poi Id., *Da S. Carlino al Fiorentini. Nuove memorie* (1899), con prefazione di Benedetto Croce; Id., *Cinquant'anni di palcoscenico* (1922) con nuova prefazione dello stesso Croce (più volte ristampato). Per un profilo aggiornato dell'attore-autore-capocomico si veda la voce "Scarpetta Eduardo" di Innamorati nel citato *Archivio multimediale dell'attore italiano*: (2012).

Sciosciammocca, è dimostrato con ampie e convincenti argomentazioni da Stefano De Matteis (1992, 136-170).

L'autobiografia di Petito si interruppe nel 1869, sette anni prima della morte precoce, avvenuta a cinquantaquattro anni, in scena, come era accaduto tra gli altri a Molière. Il 24 marzo 1876 al Teatro San Carlino si recitava la *Statua vivente* di Giacomo Marulli, con Petito-Pulcinella impegnato a spaventare, invano, la "dama bianca". Alla fine del terzo atto la notizia della morte del grande attore circolò fra il fragore degli applausi del pubblico e l'angoscia improvvisa dei compagni di scena:

Quale scena! L'infelice fu trasportato, dal corridoio, sul palcoscenico e qui adagiato sopra un materasso. Fra tanto un attore usciva ad annunziare agli spettatori la triste novella. Un silenzio profondo seguì alle poche proteste di coloro che non credevano ancora all'avvenimento, e in quel silenzio, a un tratto, si alzò lentamente la tela sull'ultimo atto della *Dama Bianca*, sulla catastrofe tragica, imprevista e reale. Erano attorno al Petito i suoi compagni: il guappo gli sorreggeva il capo, il buffo barilotto gli stringeva le mani, lo scoteva, lo schiamava, singhiozzando: Totò! Totò! ... Il tartaglia sopraggiungeva con un bicchier d'acqua e gliela spruzzava in faccia, la caratterista piangeva dirottamente, buttata appiè del materasso. Un quadro che avrebbe tentato Goya o Gérôme. Un dramma, quando i fratelli del povero morto, Gaetano e Pasquale, adagiato il cadavere in una carrozzella, la portarono a casa ... (Di Giacomo 1891, 282-283)

Tale la testimonianza di Di Giacomo, appassionato raccoglitore di memorie del San Carlino. "Non è morto un uomo –, pare gridasse, non senza ragione, l'impresario Giuseppe Maria Luzi, – è morto un teatro!" (Di Martino 1921, 397). La cronaca dell'ultima apparizione di Petito lanciò inevitabilmente il mito dell'attore-maschera, che seppe morire della miglior morte, scivolando romanticamente dalla scena del teatro alla scena della vita ed eternando anche per questa via la sua fama. Fu il miglior finale mai scritto per la biografia di un attore-maschera:

Egli morì sulle scene, com'era morto l'attore Angeleri che il Goldoni vide cadere esanime tra le quinte del teatro San Luca, come nel 1668 era accaduto all'amoroso Cesare Caccamesi, come nel 1750 era seguito all'altro moroso della compagnia di Tiberio Fiorillo, Giuseppe Sansò, com'era morto in quel modo Francesco Massaro, gloriosa incarnazione del personaggio di Don Fastidio in quella Cantina sotto S. Giacomo che fu la culla del San Carlino. (Di Giacomo 1905, 5-6)

Un attore-maschera che rivive in modo speciale attraverso le fotografie. Non meno del manoscritto incompiuto, a saperle interrogare incastonano molta, preziosa materia autobiografica. Esse hanno un peso determinante nella costruzione della mitografia della maschera, vale a dire del suo repertorio e delle sue invenzioni sceniche, e costituiscono – se possibile – una biografia "autobiografica" scritta con il bromuro a due,

dal fotografo e dal soggetto fotografato. Sono, al pari delle pagine scritte, pose costruite con scrupolo per catturare e immortalare la sua molteplicità e poliedricità artistica: in un caleidoscopico mutamento, l'attore si offre ora come *La belle Hélène*, ora come Flik e Flok¹⁸, ora come Leonora del *Trovatore* di Verdi: cavalli di battaglia fissati per sempre dall'occhio di Alphonse Bernoud e di Georges Sommer – ad esempio – in grado di alimentare la mitopoiesi dell'artista e nello stesso tempo di soddisfare la coeva moda del collezionismo fotografico di viaggiatori, di turisti e di amanti del teatro, divenuto insieme al golfo e al Vesuvio uno dei *souvenir* più desiderati dai visitatori della città¹⁹.

Nell'operare una impossibile distinzione fra l'attore e l'autore, Salvatore Di Giacomo sostenne:

... è solo come attore che bisogna considerare Antonio Petito; chi non ne seppe l'ignoranza letteraria gli dette posto di commediografo accanto a Cammarano, a Schiano, ad Altavilla, a Marulli, e credette a un vero teatro originale e caratteristico uscito dal suo ingegno fervente L'attore era davvero grande ..., così le volgari stupidaggini della commedia petitiana, il suo difetto d'umanità, scomparivano in un godimento che pervadeva tutto il pubblico e durava ancor fuori del teatro. (Di Giacomo 1967, 375-376)

Il giudizio severo del letterato che lo colloca solo tra gli attori degni di memoria è dovuto a preconcetta cultura borghese: il *corpus* drammaturgico petitiano si attestava sulla libertà inventiva e sulla generosa fantasia teatrale di stampo orale e non sul rigido sistema di scrittura degli alfabetizzati. E fu grazie al suo corpo mobilissimo di attore-maschera che il San Carlino visse i suoi anni migliori e divenne il contraltare comico del serissimo San Carlo (fig. 4). Egli rappresentò il passaggio dai caratteri della maschera sei-settecentesca a quella ottocentesca: fu il miglior interprete della *Sattelzeit*, l'età di cerniera, secondo la concezione di Koselleck, l'archetipo indiscusso tra l'antico e il moderno, colui che superò la tradizione grazie al suo pieno possesso e nel contempo l'acuto interprete dell'accelerazione del tempo contemporaneo.

¹⁸ Su tale spettacolo si veda Di Tondo 2012, 157-170.

¹⁹ Sul ruolo svolto dalla fotografia nella città di Napoli, si veda Cocurullo 2002a, n. 3; il profilo di S. Cocurullo (2002b, 73-81). Per la storia generale della fotografia si veda almeno Zannier 2012, t. I. Su Bernoud, fotografo anche di Petito e degli attori del San Carlino, si veda *Alphonse Bernoud pioniere della fotografia. Luoghi persone eventi*, a cura di Fabio Speranza (2018).

Riferimenti bibliografici

- Benjamin Walter (2012), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti, Antonio Somaini, Torino, Einaudi.
- Bersani Lello (1963), "Dieci minuti con Totò, intervista multimediale", RAI TV7. Online dal 15 aprile 2017, <<http://www.teche.rai.it/2017/04/toto-recita-a-livella/>> (12/2019).
- Cantoni Paola (2007), "L'autobiografia di un commediografo italiano 'semicolto'. 'Vita artistica' di Antonio Petito", *Rivista italiana di dialettologia* XXXI, 1, 61-126.
- (2010), *Antonio Petito. I nuovi autografi. Tre banhe lu treciente pe mille*, Alghero, Edizioni del Sole.
- Cocurullo Silvia, Sorbo Luca, a cura di (2002a), "Napoli e la fotografia", *Meridione: sud e nord del mondo* II, 3 (numero monografico).
- (2002b), "La raccolta di fotografie del Museo di San Martino", *Meridione: sud e nord del mondo* II, 3, 73-81.
- De Marinis Marco (2004), "Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli attori fra XVIII e XX secolo", in Id., *Visioni della scena. teatro e scrittura*, Roma, Laterza, 143-171.
- De Matteis Stefano (1992), *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino.
- Di Giacomo Salvatore (1889), "Giuseppina Errico (in arte: Donna Peppa)", *Corriere di Napoli*, XVIII, 279, Napoli, 31 dicembre.
- (1891), *Cronaca del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884. Relazione al Ministero d'istruzione pubblica d'Italia*, Napoli, S. Di Giacomo Editore.
- (1905), "Celebrità del San Carlino: un'autobiografia di Antonio Petito", *Rivista teatrale italiana* V, 10, fasc. 345, 37-52.
- (1967), *Storia del Teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana, 1758-1884*, prefazione di Gino Doria, Napoli, Berisio.
- (1986), *La vita a Napoli*, a cura di Arturo Fratta, Manuela Piancastrelli, Napoli, Bibliopolis.
- Di Martino Gaspare (1921), "Pulcinella e il centenario del suo animatore massimo", *La Lettura* XXI, 6, 391-397.
- Di Tondo Ornella (2012), "'Flik e Flok' o 'Flicho e Flocho?' Il ballo Flik e Flok di Paolo Taglioni nella parodia di A.P.", in Alessandro Pontremoli, Patrizia Veroli (a cura di), *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Saspertes*, Roma, Aracne, 157-170.
- Ferrone Siro, ideazione e direzione (2012), *Archivio Multimediale degli Attori Italiani*, redattore responsabile Francesca Simoncini, Firenze, Firenze UP, <<http://amati.fupress.net/>> (06/2019). Per accedere ai dati senza limiti, occorre registrarsi.
- Fo Dario (2002), *Il paese di Mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Milano, Feltrinelli.
- Foà Arnaldo (2009), *Autobiografia di un artista burbero*, Palermo, Sellerio.
- Greco F.C., a cura di (1990), *Pulcinella tra immaginazione e rappresentazione*, Atti del Convegno (Napoli, 1-3 febbraio 1989), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- (1995), *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Tullio Pironti.

- Hutton P.H., Gutman Huck, Martin L.H., a cura di (1992), *Le tecnologie del sé: un seminario con Michel Foucault*, trad. it. di Saverio Marchignoli, Torino, Bollati Boringhieri. Ed. orig. (1988), *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, edited by L.H. Martin, Huck Gutman, P.H. Hutton, London, Tavistock.
- Innamorati Isabella (2012), "Scarpetta Eduardo", in Ferrone 2012, <<http://amati.fupress.net/S100?idattore=904>> (06/2019).
- Lombardi Sandro (2004), *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Milano, Garzanti.
- Meldolesi Claudio (2001), "Intorno alla 'grandezza' e al teatro della persona", in *Il grande attore nell'ottocento e Novecento*, Convegno di Studi (Torino, 19-21 Aprile 1999), Torino, DAMS, Università degli Studi, 7-18.
- Megale Teresa (2011), "Dalla cappa alla maniglia: i confini del regno di Pulcinella", in Stefano Mazzoni (a cura di), *Studi di Storia dello Spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, Le Lettere, 137-148.
- (2017a), "Fisiologie attoriche", in Ead., *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 96-99.
- (2017b), "Primi esordi di Pulcinella", in Ead., *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 266-278.
- Moscato Enzo (2011), *Gli anni piccoli*, Napoli, Guida.
- Novelli Ermete (1919), *I foglietti sparsi narranti la mia vita*, Roma, Mondadori.
- Petito Antonio, *Vita artistica di Antonio Petito dal 1822 al 1890*, conservato nella Biblioteca Lucchesi Palli, sezione teatrale della Biblioteca Nazionale di Napoli.
- (1947), *Autobiografia inedita*, prefazione di Anton Giulio Bragaglia, Roma, Menaglia.
- Petrolini Ettore (1931), *Modestia a parte*, Bologna, Cappelli.
- (1936), *Un po' per celia, un po' per non morir...*, Roma, Signorelli.
- (1937), *Al mio pubblico: scritti postumi*, Milano, Ceschina.
- Prosperi Adriano (2016), *La vocazione. Storie di Gesuiti tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi.
- Ristori Adelaide (1887), *Ricordi e studi artistici di Adelaide Ristori*, Torino, L. Roux.
- Sapienza Annamaria (1998), *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Lettere italiane.
- (2011), "Petito Antonio", in Ferrone 2012.
- Scarpetta Eduardo (1883), *Don Felice: memorie*, Napoli, Carluccio.
- (1899-1900), *Da S. Carlino ai Fiorentini. (Nuove memorie)*, prefazione di Benedetto Croce, Napoli, Il Pungolo Parlamentare.
- (1922), *Cinquant'anni di palcoscenico*, prefazione di Benedetto Croce, Napoli, Gennarelli.
- Speranza Fabio, a cura di (2018), *Alphonse Bernoud: pioniere della fotografia. Luoghi, persone, eventi*, Catalogo della mostra (Napoli, 22 giugno-25 settembre 2018), Napoli, Arte'm.
- Zannier Italo (2012), *Dalle origini agli anni '50*, tomo I, *Storia della fotografia italiana*, Bologna, Quinlam.

“APPUNTI DA UN SOGNO”.
TRA NARRAZIONE E MESSINSCENA DI SÉ: UN’ESPERIENZA

Alessandro Melis
Università degli Studi di Firenze (<alessandro.melis@unifi.it>)

Abstract

Between May 2013 and September 2014, 23 people met every Tuesday in a small theatre in the city of Oristano, Sardinia. They formed a rather heterogeneous group of women and men (it included some patients at Oristano’s Mental Health Centre, some healthcare professionals, a painter, and two actors), who gathered weekly to share episodes of their lives. Eventually, in that space of liberty centred on the exploration and narration of the self, small dramatized fragments of life interwove up to the point of becoming a movie. These pages attempt to recount what happened within this free, creative workshop, and assess the methodological considerations which preceded (and followed) this experience of self-narration, self-care and self-staging. The aim of my contribution – which has the hybrid nature of both a narrative and critical writing – is to shed light on some mutual correspondences between autobiographical methodology and acting practices (the search for sensory and emotional memories; the processes through which memory is recalled, manipulated and led from a descriptive to a symbolic level; the importance of the relational dimension) and to highlight their fruitful cooperation in considerably problematic contexts, in which individuals mostly need to give new meanings to their existential path.

Keywords: autobiography, identity, lifelong learning, social marginality, theatrical workshop

Dal buio

Ricordo perfettamente la densa oscurità che precede il cominciamento: il nero della sala ancora vuota, il nostro silenzio timoroso mentre attendiamo tutti insieme – con le mani intrecciate nei nostri piccoli riti – il cono bianco di luce che avvia lo spettacolo.

È il settembre 2014. È trascorso un anno e mezzo da quando il laboratorio che ora stiamo per concludere è cominciato. Lo abbiamo pensato in tre (una pittrice e arteterapeuta, Norma Trogu, un’attrice, Sara Giglio, ed io, un attore con la passione per la ricerca autobiografica), intrecciando insieme percorsi diversi in un territorio di libertà creativa e di riflessione su di sé

dedicato alle persone inserite nei percorsi riabilitativi del Centro di Salute Mentale di Oristano¹. Con loro e per loro abbiamo immaginato uno spazio di autonarrazione intitolato “Appunti da un sogno”, abbiamo mescolato linguaggi, esperienze, sfide, crisi, sconvolgimenti e rinascite e ora stiamo per mostrarne l’esito: i nostri racconti sono diventati piccoli quadri drammaturgici, le scene si sono composte in sequenze di teatro filmato e fra poco, nelle immagini che scorreranno sullo schermo, mostreremo la fatica e la gioia della conoscenza di sé al nostro primo, curioso pubblico.

Ma prima da qui, dal buio, riguardo uno per uno i miei autobiografici-attori. Ecco Matteo, la testa protetta dal suo casco nero; Giorgia, con la sedia a dondolo e la clessidra; Francesco, forbici e sogni di viaggio; Norma, quella porta non si deve aprire, mai; Lorenzo, dove mi porterai? Andiamo, tu non ti preoccupare; Andrea, coi suoi milioni, milioni di fiori; Debora, qui c’erano gli olivi e di là i peri; Oreste, che se lo ricorda immenso, il campo di pallone; Silvio con il suo mare, che – dice – lo fa tranquillo; Gian Piero, la cioccolata sulle mani e le losanghe di Arlecchino sul cuore; Dario e la canzone di Ligabue che gli spalanca i sogni; Anna Maria e le parole che non bastano, che ce ne sono sempre infinite da inventare; Valentina, con le sue filastrocche e le sue falle da otturare; Luisa e le macchine altissime di carta stagnola; Paola e Giovanni, con le mani che intrecciano colori nel silenzio; Tommaso che – giura – da grande farà l’attore; Sofia che ha visto gli alieni nel serbatoio dell’acqua; Serena e Maddalena con i loro piccoli principi e i loro aeroplanini di carta; Emanuele, il poeta dei suoni esatti, il suonatore delle parole. E Sara, la donna venuta da lontano che tutti ci interroga e tutti ci tiene insieme. Abbiamo quasi finito – dico loro dal buio in sala – state tranquilli, tutto andrà bene. Eppure (ma lo penso soltanto, senza dirlo), finché il primo fotogramma non illumina lo schermo è come se ancora nulla fosse davvero cominciato. Perché ogni spettacolo inizia nella paura, nel buio che precede il cominciamento.

E ora, solo davanti alla pagina, sono di nuovo lì, nell’oscurità totipotente che viene prima dell’inizio. Ora che il laboratorio è finito, ora che il suo esito è andato in scena da più di quattro anni, ora che anche questo è diventato un ricordo, si tratta di mettere insieme le idee e i metodi che di quel laboratorio sono stati l’ossatura, i muscoli, i nervi: queste pagine – di cui non mi sfugge la natura ibrida, tra racconto e meditazione critica –

¹ Il laboratorio narrato in questo contributo si è svolto tra il maggio 2013 e il settembre 2014 e ha avuto come capofila l’Associazione “Ippogrifo Onlus” di Oristano, che riunisce genitori e familiari dei pazienti del locale Centro di Salute Mentale. Il progetto, che ha visto la collaborazione del Centro di Salute Mentale di Oristano – ASL 5, del Centro Servizi Culturali UNLA di Oristano e dell’Associazione Culturale NeroNebo Videoarte, si è avvalso del patrocinio e del finanziamento del Dipartimento per le Pari Opportunità della Presidenza del Consiglio dei Ministri.

sono pertanto la restituzione, in forma organica, del lavoro intellettuale che ha preceduto il laboratorio, e delle riflessioni che ne sono sorte, durante e dopo il processo creativo.

Dapprima il lettore incontrerà un quadro teorico sull'autobiografia intesa come metodo di apprendimento e come pratica di autoformazione, basata sul contatto consapevole con le proprie memorie; una idea di autobiografia come dispositivo formativo – incardinata nel più ampio quadro della pedagogia degli adulti – che conduce ad identificare il processo autobiografico come un atto eminentemente artistico (che usa la memoria per costruire una significativa trama di vita) e quindi a scorgere una vicinanza tra l'azione dell'autobiografo e quella di un attore/drammaturgo².

La seconda parte del contributo approfondisce questo accostamento, mettendo in luce delle precise "risonanze" tra le pratiche della scrittura autobiografica e alcuni aspetti della formazione attoriale, scegliendo come quadro teorico il contesto del cosiddetto "sistema Stanislavskij", ovvero quell'insieme di pratiche di formazione dell'attore in cui la ricerca intorno alle memorie personali dell'interprete riveste un ruolo centrale. Varrà la pena dire fin da subito che quelle che saranno messe in luce sono, appunto, "risonanze", "echi" interni ad una specifica esperienza (quella dell'autore di questo contributo, che si è posto sul punto di tangenza tra la propria formazione di attore, la ricerca sulle storie di vita e la pratica di laboratorio), da leggere entro l'orizzonte di un preciso contesto di formazione, scelte ed esperienze³.

La messa in pratica di una metodologia laboratoriale che ibrida l'autobiografia con la pratica attoriale è l'oggetto della terza parte del saggio:

² Il quadro teorico in cui questo contributo si muove è quello della pedagogia degli adulti (e, in particolare, dell'uso dell'autobiografia come strumento di autoformazione in contesti di marginalità e di disabilità), lasciando al teatro – pur presente come insieme di pratiche e di dispositivi *prestati* al laboratorio autobiografico – un ruolo più periferico. Per una prospettiva ribaltata – quella cioè in cui l'indagine dei vissuti personali è il punto di partenza per la costruzione dell'evento teatrale, che trae la sua potenza proprio dal nascere fuori dai suoi confini istituzionali – rimando agli importanti lavori sul teatro sociale di Bernardi (2004), Pontremoli (2005), Gedda (2007), Rossi Ghiglione, Pagliarino (2007), Mancini (2008) e Rossi Ghiglione (2013); di particolare interesse è anche la prospettiva sul teatro in carcere (Meldolesi 1994; Taormina, Valenti 2013) nel cui ambito spicca l'esperienza della *Compagnia della Fortezza* di Volterra, diretta da Armando Punzo (Bernazza, Valentini 1998; Punzo 2013).

³ L'avvicinamento tra autobiografia e *training* attoriale nasce cioè dallo sguardo su di un attore che sia disposto – per formazione o intima convinzione – a utilizzare nel proprio lavoro i principi di immedesimazione (cioè di riuso delle proprie esperienze emotive nella costruzione della parte). È importante precisare che non intendo far assumere al sistema di Stanislavskij il valore di "lavoro dell'attore" come principio assoluto: la mia prospettiva è del tutto specifica, relativa, e "situata", entro i confini della mia esperienza di attore e formatore.

qui il lettore troverà raccontate alcune delle esperienze del laboratorio “Appunti da un sogno”, e le diverse fasi attraverso le quali i partecipanti sono stati condotti prima alla scrittura e poi alla messa in scena dei propri frammenti memoriali. Nelle conclusioni, infine, si ricompongono i fili della riflessione e della pratica, cercando di identificare le specifiche potenzialità di un laboratorio autobiografico-teatrale, in contesti di marginalità e disabilità.

Prima che una restituzione teorica, però, queste pagine sono il fossile di un ricordo. Sono scritte con il rispetto che si deve a chi ha offerto frammenti della propria esistenza per la creazione di un racconto comune; e sono appunti intorno ad un atto artistico, una ricerca creativa che non ha avuto e non ha alcuna pretesa (né esigenza) di compiutezza. Pertanto, questo lavoro è esso stesso, in ultima analisi, non soltanto un contributo critico, ma anche (forse soprattutto) un frammento autobiografico, e così il suo autore vorrebbe che fosse letto. Lo dice da qui, dal buio in sala che precede l’avvio, sempre animato dalla stessa incertezza (sarà chiaro il gesto, precisa la parola, forte il fiato?) e dalla stessa sfrontatezza (sbaglia ancora il tuo gesto, le tue parole, i tuoi fiati. Sbagliati ancora una volta. Sbagliati, ma ogni volta meglio).

1. Il lavoro autobiografico: identificare la trama di una vita significativa

Nell’accostarmi allo studio del funzionamento del lavoro autobiografico come pratica pedagogica, il paradosso più sconcertante (e stimolante) in cui mi sono imbattuto è che fare autobiografia riguardi assai meno il passato che il presente (e il futuro) di chi prende a narrarsi. Ben lontano dall’essere un esercizio di contemplazione solipsistica e narcisistica del percorso compiuto, infatti, l’autobiografia (l’atto di prendere la parola per raccontarsi) è piuttosto un percorso ancora tutto da compiere, in cui certamente il passato fornisce i materiali di lavoro, ma è il presente – il *qui e ora* dello sguardo retrospettivo e della scrittura – ciò che veramente conta. Se il passato esiste, la *storia* è ancora tutta da narrare⁴. Per questo, scrivere un’autobiografia si configura sempre come un “itinerario di apprendimento continuo” (Demetrio 1996, 207). Per questo, prendersi carico del racconto di sé ha inevitabilmente a che fare con la formazione,

⁴ “La *conditio sine qua non* affinché l’autobiografia diventi un processo formativo, è la voglia di dedicare del tempo ad una riflessione sulla propria identità ... per dirigersi successivamente agli altri, al mondo, alle cose ... Ogni autobiografia si configura come evento cognitivo di livello superiore che, attraverso il distanziamento da sé stessi, genera nuova conoscenza e conduce ad una più ampia visione di sé e del mondo che ci circonda” (Benelli 2013, 28-29).

quindi con la pedagogia. Per questo, le scienze dell'educazione trovano nella metodologia autobiografica uno degli strumenti privilegiati, specie nella formazione degli adulti⁵.

1.2 Un pensiero autobiografico: i fili della ricerca nella pedagogia degli adulti

Sul piano epistemologico e metodologico, la ricerca autobiografica in pedagogia ha sviluppato negli ultimi anni una notevole diversificazione di dispositivi (laboratori individuali o collettivi di lunga durata, brevi seminari, interviste, audioregistrazioni...) e approcci (finalità educative, terapeutiche, di ricerca...), il cui *trait d'union* è però sempre la costruzione e l'analisi di ambienti educativi, in cui "esercitare la soggettività in modo che ciò generi apprendimento e cambiamento, nutrendo cioè in essa un potere autoformativo" (Formenti 2002, 61). Su questo tratto comune, notevolmente diversificati sono gli approcci di studio possibili, focalizzati sui diversi aspetti o momenti del lavoro autobiografico.

In primo luogo, narrare la propria "storia di vita" necessita la verbalizzazione del proprio vissuto, implica cioè la rivendicazione di un diritto di presa di parola, l'affermazione di una propria rilevanza sullo sfondo della storia e della società, e quindi un implicito riconoscimento di valore del proprio percorso. L'autobiografia è dunque formativa in primo luogo perché il soggetto è condotto ad affermare sé stesso, a pronunciare la propria *parola*, a dare vita e fiato alla propria *voce*, attivando così un processo dai tratti fortemente emancipanti (Pineau, Le Grand 1993).

Ma il lavoro autobiografico non si esaurisce, ovviamente, in un generico e rapsodico "parlare di sé": al contrario cerca di riconoscere, nella complessità a tratti sfuggente di un percorso di vita, una storia che abbia un *sensu*. Diversi sono i modi di dare senso al proprio racconto: il significato può essere indagato nel percorso di formazione stesso (è questa la ricerca sull'autobiografia cognitiva della scuola ginevrina: Dominicé 1992; 2000), nel rapporto biunivoco tra individuo e contesto storico e sociale (è l'approccio, dagli echi strutturalisti, che prevale nella ricerca tedesca: Alheit 2005), o ancora nella reticolarità delle relazioni intersoggettive, familiari, istituzionali, sociali (è l'autobiografia degli affetti e delle relazioni: Formenti 2015). In tutti questi approcci, a margine delle diffe-

⁵ Non è ovviamente possibile ripercorre qui diffusamente la grande varietà di studi sulla "Life History" e la "Biographical Research" in educazione. Rimando, per un quadro complessivo, ai due ricchi volumi collettivi sulla ricerca autobiografica, realizzati nell'ambito della ESREA (European Society for Research on the Education of Adults): Alheit, Bron-Wojciechowska, Brugger, *et al.* 1995 e West, Alheit, Andersen, *et al.* 2007. Un quadro degli studi più recenti è fornito inoltre da Anders Hallqvist (2014).

renze, il tratto comune è la ricerca di una *interpretazione* della memoria e del passato, il tentativo di istituire rapporti, legami, interrelazioni tra i diversi momenti, le esperienze, gli incontri significativi che hanno caratterizzato il proprio vissuto. In questo secondo gruppo di approcci, pertanto, l'autobiografia risulta formativa non solo in quanto affermazione della propria *voce*, ma in quanto esercizio di ricerca dei *fatti*, e soprattutto delle loro reciproche *connessioni*.

Un terzo *focus* è poi quello che analizza l'autobiografia nella sua forma testuale (di racconto orale o, più sovente, di partitura scritta), secondo parametri di tipo linguistico, narratologico, simbolico e metaforico: con l'analisi narrativa, l'asse autoformativo si sposta decisamente dalla ricerca della verità fattuale all'indagine dei significati soggettivi (Goodson, Biesta, Tedder, *et al.* 2010). In questo scarto dai *fatti* ai *significati*, l'aspetto educativo dell'autobiografia si incardina nel riconoscimento (e in una matura rivendicazione) della propria soggettività: sempre provvisoria, incompiuta, portatrice di uno solo dei possibili sguardi sull'esistenza, ma proprio per questo irripetibilmente unica⁶.

Un ultimo approccio, radicalmente eclettico, è quello prevalente nella ricerca italiana che tende alla moltiplicazione degli sguardi (e delle storie) all'interno della storia di vita: il percorso esistenziale è inteso come una serie di traiettorie parallele, in cui il senso univoco è sfuggente, e lo sguardo dell'autobiografo deve necessariamente poggiarsi anche su incongruenze, discontinuità, aperture, *differenze* di un io accettato nella sua molteplicità (Demetrio 1996). Ogni vita contiene cioè molte vite narrabili, pertanto tutti gli approcci precedentemente descritti possono tornare utili, poiché ciascuno offre "un punto di vista non esaustivo delle possibilità del metodo, ma utile a focalizzare e ingrandire particolari diversi della biografia individuale" (Formenti 2002, 64). Dispositivo pedagogico potentissimo, dunque, l'autobiografia accetta la sfida di non poter davvero raccontare una vita per come è stata, e si dispone a (ri)crearla. In questo dispositivo finzionale che identifica, seleziona, connette, interpreta ma accetta anche il rischio di omettere, travisare, riscrivere, l'autobiografo compie un viaggio formativo che, pur rivolgendosi al passato, risulta inevitabilmente calato nel presente: "impariamo non più dall'esperienza di ciò che siamo stati, bensì di quel che andiamo immaginando" (Demetrio 1996, 53).

Così rapidamente ripercorsi, i principali approcci d'indagine sulla metodologia autobiografica delimitano l'orizzonte di senso in cui il nostro laboratorio "Appunti da un sogno" intendeva muoversi: l'osservazione del

⁶ Così, sinteticamente, Benelli 2013, 26: "la pratica autobiografica conduce il soggetto narrante a rivendicare il diritto di presa di parola e di coscienza del proprio sé, dell'ascolto partecipe e critico della propria voce, verso una riscoperta della propria identità".

momento autobiografico come atto eminentemente creativo. Un momento, cioè, in cui la rielaborazione consapevole della propria memoria non si contenta nella ricerca di antichi (e, in fondo, ineffabili) significati, ma si dispone piuttosto a costruirne di nuovi⁷.

1.3 Memoria e bisogno di trama: l'autobiografia come dispositivo autoformativo

Attraverso la ricerca di un rinnovato "incontro" con i frammenti sparsi della propria memoria personale, nella solitudine del proprio intimo scrittoio, o nella dimensione collettiva di un laboratorio appositamente progettato e strutturato, l'autobiografo cerca dunque occasioni di (ri)memorazione e (ri)scoperta di sé che, per attuarsi, sembrano implicare quattro diverse tipologie di atti mnemotecnici⁸:

1) il *rievocare* (*ex-voco*, chiamo fuori, faccio uscire) ovvero la messa in luce di singole esperienze, attraverso il recupero di particolari percettivi (visivi, uditivi, olfattivi, gustativi, tattili); questo atto può eventualmente confluire nella scrittura di brevi appunti, abbozzi, descrizioni di percezioni.

2) il *ricordare* (*re-cordor*, rigiro intorno al cuore: nella medicina antica, il cuore era ritenuto sede della memoria) ovvero il far emergere le esperienze che hanno procurato e ancora procurano apici emozionali; questo momento può condurre alla scrittura (spesso sublimante) di piccole forme narrative che trasfigurino un ricordo particolarmente doloroso o felice.

3) il *rimembrare* (in connessione, paraetimologica, con le *membra*) ovvero la ricucitura consapevole dei frammenti sparsi dei ricordi, al fine di dar loro un *corpo* unitario; è il momento veramente architettonico dell'autobiografia: quello in cui, introducendo processi cognitivi complessi, si va in cerca di macrofigure, disegni esistenziali, connessioni strutturanti; qui la scrittura tende a comporre schemi, mappe, indici. Ricucendo le membra, tesse la trama.

⁷ Tralascio qui, per ovvie ragioni, qualsiasi approfondimento sul tema (vastissimo) del funzionamento della memoria, tanto nei suoi aspetti neurologici che in quelli più propriamente cognitivi. Basterà accennare, per ciò che attiene ai limiti di questo saggio, che la memoria, per quanto si rivolga al passato, è processo sempre "nel presente" e dal presente condizionato per deficit (l'oblio lascia vuoti che la memoria prova continuamente a ricolmare), per sovrabbondanza (la folla dei ricordi impone la loro selezione e il loro travisamento), per falsificazione (i contesti familiari, sociali, culturali condizionano la memoria, sovrapponendo ricordi collettivi ai ricordi individuali). Cfr. Oliverio 2002 e relativa bibliografia.

⁸ Seguo qui l'efficace partizione proposta da Duccio Demetrio (1998, 45), fondata su un'accurata rilettura etimologica delle parole che indicano gli atti del ricordo, e accolta nella letteratura critica italiana (cfr. anche Benelli 2013, 29-30).

4) il *rammentare* (in rapporto etimologico con la *mens*) ovvero l'atto mnemotecnico nel quale il soggetto attua una selezione consapevole delle esperienze e delle situazioni particolarmente significative; è il momento logico-compositivo vero e proprio, in cui percezioni, emozioni, eventi significativi e trame cercano un equilibrio narrativo, sotto il controllo strutturante di una distaccata consapevolezza. Questo può essere inoltre un momento fortemente metacognitivo, in cui il soggetto contribuisce al proprio processo formativo, focalizzando l'attenzione sugli episodi che, nel passato, hanno contribuito ad educarlo: qui emergono in genere le memorie dei maestri e dei mentori. Qui la biografia degli affetti può incontrare quella cognitiva.

Si tratta ovviamente di una classificazione che, come tutte gli schemi, presenta un certo grado di rigidità e semplificazione; tuttavia, se osservata con accortezza e tenendo presenti le inevitabili sovrapposizioni e complementarietà dei diversi momenti, consente di identificare le tappe di un processo di avvicinamento dal lampo memoriale alla compiuta storia di vita, di strutturare una vera e propria tecnologia autoformativa che progetti con consapevolezza un lavoro sulla scrittura di sé.

Quello che mi sembra di particolare rilevanza è che tutti i quattro "movimenti" appena descritti presuppongano – ancora una volta – una partecipazione attiva (e creativa) del soggetto rimemorante che, certo, si pone in disponibile ascolto delle proprie memorie, ma sempre seleziona e sceglie i luoghi della memoria dove andare ad ascoltare. Per questo motivo il laboratorio autobiografico – pur maneggiando il medesimo vissuto – ha uno statuto profondamente diverso dalla terapia analitica, può avere ma non necessariamente *vuole* avere finalità terapeutiche: il suo obiettivo ha a che fare con la consapevolezza, più che con l'inconscio; col riconoscimento e il ri-ordine di ciò che affiora sulla superficie dell'identità, più che con le profondità oscure del rimosso (Demetrio 1996, 101-102).

Lo sguardo retrospettivo sulla propria storia risulta pertanto formativo proprio perché si pone l'obiettivo di ristabilire un ordine nelle cose, di identificare (o creare) una "interezza" nascosta nella frammentarietà del percorso di vita, enfatizzando, unendo, legando: lo spazio autobiografico, nel rispondere ad un intimo bisogno di trama, si rivela come "il tempo della *sutura* dei pezzi sparsi; è il tempo in cui uno dei nostri io si fa tessitore" (Demetrio 1996, 33)⁹. Un bisogno, cioè, di riconoscere nella propria disordinata esistenza un progetto: "il disegno e l'intenzionalità della narrazione, una struttura per tutti quei significati che si sviluppano

⁹ Di sfuggita varrà la pena notare che la "interezza" è pienamente identificata come obiettivo della scrittura autobiografica anche nella finzione narrativa dello Zeno sveviano, proprio in incipit del romanzo, quando il Dottor S. dice al suo paziente: "Scriva! scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero" (Svevo 2008 [1923], 7).

grazie alla successione cronologica” (Brooks 1995, 13, trad. it. di Fink)¹⁰. E allora, se solo una *trama* ben strutturata può diventare un “contenitore di senso” (Demetrio 2002, 5), l’autobiografia come atto autoformativo e creativo si disvela come una vera e propria drammaturgia di sé: nella strutturazione di una trama e nella sua messinscena, l’autobiografo e il teatrante scoprono una inattesa vicinanza.

2. Lavoro autobiografico, ricerca teatrale e cura di sé: spigolature stanislavskijane

Che il fare autobiografia intrattenga rapporti, almeno metaforici, con una “messa in scena” di sé è un fatto che nella riflessione pedagogica emerge con frequenza. Ad esempio, la polifonia e il policentrismo dell’identità sono stati definiti in termini teatrali come “un coro scomposto di altri protagonisti di un sé sostanzialmente drammaturgico” (Demetrio 1998, 51); o ancora in termini scenici è stata descritta la “piena” delle memorie, quando non sottomesse al piano lineare del racconto: “i personaggi intervengono in prima persona nella narrazione, lo stile narrativo diventa drammatico..., le voci sembrano sfuggire a un ordine lineare, a un’organizzazione nella quale il narratore assegna ai personaggi ruoli definiti e stabili. Esse sembrano ribellarsi al regista” (Smorti 2002, 52).

Mentre preparavo il progetto “Appunti da un sogno” per il CSM di Oristano e studiavo la letteratura pedagogica sul metodo autobiografico, gli esempi dell’accostamento tra il racconto di sé e l’atto drammaturgico continuavano a moltiplicarsi, mostrandomi così come quella “parentela”, quella “vicinanza” che stavo cercando di chiarire e circoscrivere fosse già stata avvistata. Eppure, nella letteratura critica che stavo utilmente consultando, il rapporto tra teatro e autobiografia restava appena enunciato nel puro campo della metafora, in uno slittamento retorico che coglieva sì una somiglianza tra due oggetti e la usava per i suoi fini espositivi, ma la lasciava lì, incandescente e non indagata. Se è vero che ogni metafora giace su un rapporto analogico sottinteso, sentivo che l’accostamento figurale tra autobiografia e teatro meritava un tentativo di ulteriore esplicitazione. E tanto più mi sembrava necessario – poiché ognuno di noi attinge necessariamente alle proprie esperienze e alla propria enciclopedia interiore – se consideravo quanto la ricerca esperienziale e l’uso delle memorie fossero centrali nella mia pratica d’attore. Forse – riflettevo – era proprio la mia abitudine ai principi di immedesimazione (cioè al riuso delle esperienze emotive nella costruzione della parte) a farmi leggere con così tanta chiarezza la vicinanza tra autobiografia e prassi scenica; forse

¹⁰ “the design and intention of narrative, a structure for those meanings that are developed through temporal succession” (Brooks 1984, 12).

quella che stava “risuonando” in quelle letture pedagogiche era un’eco dei metodi attraverso i quali sono stato formato al lavoro scenico e che, pur nelle rimediazioni e nei necessari aggiornamenti, fanno parte della grande famiglia del cosiddetto “sistema Stanislavskij”, ovvero quell’insieme di teorie e prassi elaborate da Konstantin Stanislavskij (1863-1938) nella sua lunga esplorazione del lavoro dell’attore¹¹.

Una esposizione del sistema in questa sede, anche in forma semplificata e sintetica, non è né possibile né davvero utile. Non è possibile, per la sua complessità intrinseca e per le evoluzioni, i rimaneggiamenti, gli approfondimenti a cui l’autore ha sottoposto il metodo nel corso della sua pionieristica ricerca; e non è utile, perché in nessun caso voglio qui presentare Stanislavskij come “principio assoluto” del lavoro attoriale. Ma poiché queste pagine costituiscono la restituzione di un laboratorio che ho curato personalmente, credo sia necessario mostrare i punti cardinali che ne hanno costituito la prospettiva. E tra questi – insieme ai presupposti pedagogici già esplicitati – un ruolo non marginale è occupato da alcune “spigolature stanislavskijane” sulla mnemotecnica, la risignificazione del ricordo e l’importanza della dinamica di gruppo: sentieri particolarmente utili per un possibile avvicinamento di pratica pedagogica e prassi scenica, nel segno dell’uso (e del riuso) delle memorie.

2.1 *La ricerca delle memorie sensoriali e delle memorie emotive*

Un primo fondamentale legame tra lavoro autobiografico e “lavoro dell’attore su sé stesso” si fonda sul ruolo centrale che, nelle due attività, è occupato dalla memoria (e dalla mnemotecnica). Il processo di costruzione di una parte, infatti – implicando un lento avvicinamento al personaggio, non soltanto nei suoi comportamenti esteriori, ma nel processo interiore che genera e giustifica le azioni sceniche – obbliga l’attore a contattare continuamente i propri vissuti:

– Ma che cosa vuol dire recitare “nel modo giusto”? – Vuol dire: pensare, volere, desiderare, agire, esistere sul palcoscenico, nelle condizioni di vita di un personaggio e all’unisono col personaggio, regolarmente, logicamente, coerentemente e umanamente. Appena l’attore ha raggiunto tutto questo comincia ad avvicinarsi alla parte e a compenetrarsene. Questo significa “rivivere una parte”. Questo processo e la parola che lo definisce, “reviviscenza”, hanno nella nostra scuola un’importanza assoluta. Rivivere una parte aiuta l’attore a realizzare lo scopo fondamentale dell’arte teatrale, cioè la

¹¹ Per un inquadramento generale del sistema e della sua storia, si rimanda al sintetico volume di Gordon (1992); fonti primarie (e vaste) sono Stanislavskij 1938, 1948 (tradotte insieme in Stanislavskij 1996) e 1957 (tradotta in Stanislavskij 1988).

“coscienza” di una “vita spirituale” in ogni parte, e della necessità di comunicare questa vita, dalla scena, in forma artistica. Come vedete, il problema importante per noi non sta solo nell’immaginare la vita della parte nelle sue manifestazioni esteriori, ma soprattutto nel creare in scena la vita interiore del personaggio e del dramma, adattando a questa vita estranea i nostri sentimenti personali e tutti gli elementi vitali della nostra anima. (Stanislavskij 1996 [1956], 20-21, trad. it. di Povoledo)¹²

Questa è una delle prime lezioni che il maestro Arkadij Nikolaevic (*alter ego* di Stanislavskij) presenta ai suoi allievi aspiranti attori nella finzione narrativa de *Il lavoro dell'attore su se stesso*: i materiali con cui costruiamo una parte, dice, sono i “sentimenti personali” e gli “elementi vitali della nostra anima”, che devono essere adattati alla “vita estranea” del personaggio. Basato sulla “reviviscenza della parte” (“переживать роль”; parola-chiave stanislavskijana, che indica il “vivere attraverso l’esperienza”, l’intrecciarsi della vita spirituale dell’attore con quella del personaggio, un concetto solo parzialmente coincidente con l’italiano “immedesimazione”), il compito principale dell’attore è dunque la costruzione coerente e logica dei movimenti interiori del personaggio, che risulta efficace e vitale solo se l’attore è in grado di rivivere sul palcoscenico stati emotivi già attraversati nel suo percorso esistenziale. A questo punto, un ulteriore dubbio sorge negli allievi:

– Ma come – protesta Ivan – sempre gli stessi, i nostri sentimenti in qualunque parte: Amleto, Tartuffe o il Marchese di Ripafratta? – E come, se no?! – ribatte Arkadij Nikolaevic. – L’attore può rivivere solo le sue emozioni personali. Vorresti che, per ogni nuova parte che interpreta, prendesse in prestito sensazioni diverse, non sue e magari anche l’anima di un altro? Ti pare possibile? Quante anime dovresti portare con te! ... Si può affittare un abito, un orologio, ma non si possono prendere in prestito da un altro uomo o da una parte i sentimenti. Il mio sentimento appartiene esclusivamente a me, il vostro

¹² “– Что значит ‘верно’ играть роль? – допытывался я.

– Это значит: в условиях жизни роли и в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены. Лишь только артист добьется этого, он приблизится к роли и начнет одинаково с нею чувствовать. На нашем языке это называется: переживать роль. Этот процесс и слово, его определяющее, получают в нашем искусстве совершенно исключительное, первенствующее значение. Переживание помогает артисту выполнять основную цель сценического искусства, которая заключается в создании ‘жизни человеческого духа’ роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме. Как видите, наша главная задача не только в том, чтоб изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главным образом а том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души” (Stanislavskij 1938, 48-49).

a voi. Si può intuire, capire una parte, entrare nella situazione, agire come il personaggio. Questa azione creatrice rievocherà nell'attore esperienze analoghe a quelle della parte, ma saranno sentimenti suoi, dell'attore e non del personaggio inventato dal poeta. (Trad. it. *ivi*, 183)¹³

“L'attore può rivivere solo le sue emozioni personali” (“Артист может переживать только свои собственные эмоции”), scrive Stanislavskij, non lasciando alcuno spazio alla finzione e all'artificio: la materia prima di un attore inteso in questo modo è l'insieme delle sue esperienze. Si tratta di trovare il punto di tangenza tra la vita dell'attore e quella del personaggio, scovare le somiglianze, prestare porzioni di sé ad Amleto, a Tartuffe o al Marchese di Ripafratta.

In questa prospettiva – lo ribadisco: non l'unica possibile, ma certo quella che più avvicina il teatro alla ricerca autobiografica – il cuore del lavoro dell'attore su sé stesso si rivela, proprio come per l'autobiografo, la ricerca e l'approfondimento dei recuperi memoriali utili alla costruzione di una trama di azioni. Diversa è la finalità (per l'attore, la costruzione di una parte data dall'autore del dramma; per l'autobiografo, la costruzione di una forma della propria identità, alla cui “drammaturgia” egli stesso sovrintende) ma analoga è la ricerca e, soprattutto, analoghe le mnemotecniche.

Nella ricerca delle memorie utili per la reviviscenza, infatti, Stanislavskij indica un percorso scandito in due tappe. Un primo momento è quello in cui l'attore si allena a recuperare semplici percezioni sensibili, come il sapore di un cibo, il profumo di uno specifico fiore, la melodia di uno specifico brano, imparando in tal modo a rivivere nel presente sensazioni provate nel passato (Stanislavskij 1996, 174-177). Una seconda fase dell'allenamento dell'attore, più avanzata, prevede invece di richiamare nella loro interezza esperienze più complesse, con i loro precisi dettagli esteriori ed interiori: sono particolari situazioni in cui l'attore ha sperimentato potentemente

¹³ “Как? – недоумевал Говорков. – Во всех ролях, понимаете ли: Гамлета, Аркашки и Несчастливцева, и Хлеба, и Сахара из ‘Синей птицз’ – мы должны, изволите ли видеть, пользоваться все теми же своими собственными чувствованиями?!”

– А как же иначе? – в свою очередь не понимал Аркадий Николаевич. – Артист может переживать только свои собственные эмоции. Или вы хотите, чтоб актер брал откуда-то все новые и новые чужие чувствования и самую душу для каждой исполняемой им роли? Разве это возможно? Сколько же душ ему придется вмещать в себе? ... Можно взять на подержание платье, часы, но нельзя взять у другого человека или у роли чувства. Пусть мне скажут, как это делается! Мое чувство принадлежит неотъемлемо мне, а ваше – вам. Можно понять, почувствовать роли, поставить себя на ее место и начать действовать так же, как изображаемое лицо. Это творческое действие вызовет и в самом артисте аналогичные с ролью переживания. Но эти чувства принадлежат не изображаемому лицу, созданному поэтом, а самому артисту” (Stanislavskij 1938, 353).

delle emozioni (amore, ira, paura). Il ricordo della situazione già vissuta costituisce un richiamo emotivo, che consente all'attore di catturare e riprodurre nell'animo le emozioni associate all'episodio, e "prestarle" al personaggio (ivi, 177-181).

In questa successione (l'attore va dapprima in cerca di tracce materiali, di dettagli sensibili e percettivi; in seguito lascia emergere gli apici emotivi collegati) non si fa fatica a riconoscere una piena consonanza con i primi due movimenti mnemotecnici dell'autobiografo, poco sopra identificati come il *rievocare* (fare emergere percezioni) e il *ricordare* (riandare ad antiche emozioni). Memoria sensoriale e memoria emotiva sono dunque le due facoltà che forniscono i materiali tanto a chi mescola, in sé, i colori per creare un personaggio quanto a chi insegue, in sé, i frammenti memoriali della propria persona.

2.2 Il piano simbolico/mitico

Un altro forte elemento di vicinanza che mi pare di poter isolare tra la ricerca dell'autobiografo e il lavoro dell'attore stanislavskijano è che tanto l'uno quanto l'altro si trovano di fronte a processi di risignificazione della memoria. Gli eventi della vita personale non valgono per il loro significato letterale, ma si riqualificano con significati ulteriori. La ricerca dei significati, dei parallelismi, dei legami (l'atto di *tessitura* che sovrintende alla scrittura della vita, come alla resa della parte) sposta lo sguardo dal letterale al metaforico e conduce l'evento vissuto dal piano puramente descrittivo a quello simbolico/mitico:

Un autobiografo ..., ben presto, si accorge che la sua storia di vita è un intrico di innumerevoli via vai di occhi, luci, gesti, corpi, suoni, penombre, figure, case, amori, amicizie, attività, sensazioni, letti, panorami, stanze e finestre, scrivanie e treni, aerei, cibi. Nella loro materialità, tutte queste "cose" in transizione perdono di consistenza e diventano simboli e miti; tendono a singularizzarsi quasi in prototipi ... La molteplicità degli incontri e del vai e vieni tende a solidificarsi in immagini esemplari. (Demetrio 1996, 116)

Così anche l'attore. Seleziona, ripulisce dal superfluo, mitizza:

È un esempio tipico del processo di cristallizzazione dei ricordi e delle sensazioni che avviene nella memoria emotiva – dice – . Ogni uomo in vita sua assiste non a uno solo, ma a molti incidenti. Di ognuno conserva il ricordo, ma solo nei tratti che lo hanno colpito di più e non in tutti i dettagli. Le varie tracce dei diversi episodi si fondono in un unico ricordo ampliato e approfondito dal sommarsi di sensazioni che si assomigliano. Non c'è nulla di superfluo, ma solo l'essenziale di ognuno: è la sintesi di tutte le sensazioni di uno stesso tipo. Non si riferisce ad un caso personale isolato, ma a tutti quelli

identici. È il ricordo preso su grande scala ed è più puro, assoluto e sostanziale della realtà stessa. (Stanislavskij 1996, 180, trad. it. di Povoledo)¹⁴

I due processi appaiono affini e consonanti, nella loro essenza e quindi nel modo in cui vengono descritti¹⁵. L'autobiografo semplifica il molteplice, lo fa rappareggiare in immagini esemplari; l'attore unisce diversi episodi della propria vita in un ricordo essenziale e sintetico, lo cristallizza in una nuova realtà, più reale dei singoli eventi di cui essa stessa è composta. C'è in entrambi un processo di assolutezza e di sintesi, che evoca processi naturali di trasformazione dell'organico in fossile, di resina in ambra, di pulviscolo in perla. L'efficacia dell'attore, come quella dell'autobiografo, si sostanzia nella capacità di cercare e trovare, dentro di sé, mitologie ed esemplarità. Sono, entrambi, collezionisti di gemme.

2.3 *L'individuo e il gruppo: comunicazione e creatività nel reciproco ascolto*

Lo spazio dell'autobiografia, come quello scenico, si caratterizza come pratica insieme individuale e collettiva, in un movimento comunicativo circolare dove individuo e gruppo alimentano continuamente l'efficacia del lavoro. Il lavoro dell'attore non si limita infatti alla ricerca dei propri vissuti che (attraverso il richiamo delle memorie sensoriali ed emotive) possano infondere vita alla parte, né alla selezione di quanto di mitico e simbolico riesce a cogliere nelle proprie memorie. La parte non è esercizio di narcisismo, essa nasce e cresce nel rapporto con gli altri attori, perciò ampio spazio deve essere dedicato all'addestramento della "comunicazione".

Se questo è vero in ogni pratica scenica, è vero anche che a questo aspetto Stanislavskij dedica una particolare cura nel suo lavoro di costruzione dell'attore: "lo spettatore capisce e partecipa indirettamente a quanto succede in scena solo quando ha luogo il processo di comunicazione tra

¹⁴ "– Случай с вами, – сказал он, – прекрасно иллюстрирует процесс кристаллизации воспоминаний и чувствований, который совершается в эмоциональной памяти. Каждый человек на своем веку видел не одну, а много катастроф. Воспоминания о них сохраняются в памяти, но не во всех подробностях, а лишь в отдельных чертах, больше всего его поразивших. Из многих таких оставшихся следов пережитого образуется одно – большое, сгущенное, расширенное и углубленное воспоминание об однородных чувствованиях. В этом воспоминании нет ничего лишнего, а лишь самое существенное. Это – синтез всех однородных чувствований. Он имеет отношение не к маленькому, отдельному частному случаю, а ко всем одинаковым. Это – воспоминание, взятое в большом масштабе. Оно чище, гуще, компактнее, содержательнее и острее, чем даже сама действительность" (Stanislavskij 1938, 348).

¹⁵ La vicinanza dei concetti è anche somiglianza terminologica: Demetrio afferma che il molteplice "tende a solidificarsi" (1996, 116), Stanislavskij parla di "processo di cristallizzazione" ("процесс кристаллизации", 1938, 348).

i protagonisti” (ivi, 205)¹⁶. Lo spettatore, cioè, può “credere” a quello che vede solo se lo spettacolo è un ininterrotto processo comunicativo, attuato nella relazione che l’attore mette in atto con sé stesso (è quello che il sistema definisce “autocontatto”, ovvero “самообщения”), e soprattutto nella connessione costante tra tutti gli attori in scena:

Un contatto pieno di interruzioni è un contatto sbagliato; perciò imparate a comunicare i vostri pensieri e ad assicurarvi che essi arrivino alla coscienza e al sentimento dei vostri compagni: basta qualche piccola pausa. Solo quando sarete sicuri di aver comunicato con gli occhi tutto quello che non poteva essere espresso con le parole, continuate a dire un altro pezzo della vostra battuta. Di riscontro, sappiate captare parole e pensieri del vostro compagno, come se ogni volta fossero nuovi. Rendetevi conto delle sue battute ogni volta anche se le conoscete perfettamente e le avete sentite ripetere chi sa quanto durante le prove e gli spettacoli. Il processo di dare e ricevere, continuamente e reciprocamente, pensieri e sentimenti, deve ripetersi ogni volta, ad ogni replica. Per questo occorrono attenzione, tecnica e disciplina artistica. (Trad. it. ivi, 208-209)¹⁷

Lo stesso “doppio movimento” tra sé e gruppo è riscontrabile nella riflessione pedagogica sul laboratorio autobiografico, in cui la primaria attenzione al sé implica necessariamente anche momenti di attenzione all’altro:

Il compito della relazione è allora ‘far vedere con occhi nuovi’ il noto; aprendo all’ignoto la possibilità di insinuarsi nelle menti, però, di entrambi i dialoganti. Un “vero” dialogo è risorsa apprenditiva: ciascuno dà qualche cosa all’altro per via esplicita o implicita, consapevolmente o senza avvedersene, in modo manifesto o occulto. (Demetrio 1998, 80)

¹⁶ “Из сказанного следует, что смотрящие в театре зрители только тогда понимают и косвенно участвуют в том, что происходит на сцене, когда там совершается процесс общения между действующими лицами пьесы” (ivi, 391).

¹⁷ “Общение с перерывами неправильно, поэтому учитесь говорить свои мысли другому и, выразив их, следите за тем, чтобы они доходили до сознания и чувства партнера; для этого нужна небольшая остановка. Только убедившись в этом и договорив глазами то, что не уместится в слове, примитесь за передачу следующей части реплики. В свою очередь, умейте воспринимать от партнера его слова и мысли каждый раз по-новому, по-сегодняшнему. Осознавайте хорошо знакомые вам мысли и слова чужой реплики, которые вы слышали много раз на репетициях и на многочисленных сыгранных спектаклях. Процессы непрерывных взаимных восприятия, отдачи чувств и мыслей надо проделывать каждый раз и при каждом повторении творчества. Это требует большого внимания, техники и артистической дисциплины” (ivi, 397-398).

Se il monologo interiore è risorsa ineliminabile per andare in cerca di memorie, simboli, legami, connessioni, è nel dialogo con l'altro, nella restituzione del proprio lavoro di ricerca all'interno di un gruppo che quei materiali possono rivelare tutta la loro potenza. Insomma, come la resa scenica della parte, così la "resa" dell'autobiografia cresce e matura nella comunicazione di ciò che si è "scoperto", e nelle reazioni che tale restituzione provoca:

Una cosa è scrivere per sé, magari per semplice sfogo, altra cosa è un testo che si sa scritto per essere condiviso, magari letto in gruppo, analizzato, criticato. È per questo che la maggior parte degli autori che si interessano alle storie di vita in educazione sottolineano il valore formativo del gruppo, che certamente favorisce una dinamica di ricerca attraverso momenti di condivisione, di confronto e di discussione sulle storie. (Formenti 2002, 71)

Teatro e autobiografia scoprono dunque un nuovo punto di contatto nell'essere entrambi spazi relazionali, in cui solo la continua circolarità tra individualità e alterità consente di produrre continuamente senso¹⁸. Per l'attore, la comunicazione costante con i compagni consente che le parole e i pensieri accadano ad ogni replica "come se ogni volta fossero *nuovi*" ("каждый раз по-новому", Stanislavskij 1938, 397-398); per l'autobiografo, la restituzione della propria storia di vita all'altro da sé consente di "vedere con occhi *nuovi* il noto" (Demetrio 1998, 80). La parola chiave è in entrambi i casi l'emersione dell'elemento di *novità* grazie all'altro: la relazione come continuo viaggio di scoperta e di esplorazione.

2.4 Personaggio, persona e cura di sé

Analogo lavoro sulle memorie sensoriali ed emotive, analogo ricerca di personali mitologie, analogo raffinamento del lavoro individuale nella condivisione con l'altro. Questi sono dunque i nodi di senso che accomunano l'autobiografo e l'attore stanislavskijano, affinità latenti che consentono di fotografare con maggiore profondità di campo il rapporto metaforico tra autobiografia e teatro.

Poi i percorsi si separano. Diverse sono le pratiche, i dispositivi formativi, gli obiettivi. Se l'attore punta all'efficacia del personaggio, l'autobiografo mira a (ri)comporre la persona. Se solo occasionalmente la scrittura di sé può farsi *performance*, l'attore punta per mestiere alla scena, al sipario che si leva, agli occhi e ai cuori attenti del pubblico. Se solo

¹⁸ E questo è vero sempre, anche quando la scrittura autobiografica non nasca dentro un laboratorio collettivo ma sia lavoro solitario: la scrittura di sé smette di essere diario, sfogo, appunto memoriale e diventa autobiografia solo quando – ce lo ricorda il massimo teorico sul genere – istituisce un "patto" di verità tra un autore/narratore/protagonista e un pubblico (Lejeune 1975).

incidentalmente il teatro mira a funzioni curative o terapeutiche (è il caso dello psicodramma, o più in generale della teatroterapia), il laboratorio autobiografico mira esplicitamente ad un percorso (non strettamente terapeutico, ma certamente relazionale) di cura del sé.

“Riequilibrare”, “riappacificare”, “ricomporre” sono parole che emergono con frequenza nella letteratura pedagogica sull’autobiografia, che riconosce proprio nella cura di sé “l’intento prioritario del dispositivo autobiografico: strumento anzitutto auto-formativo che offre alle persone l’opportunità di ri-leggersi, re-interpretarsi e ri-progettarsi” (Benelli 2013, 38). Per cui, se è vero che la finalità di un laboratorio come quello a cui è dedicato questo contributo non è di per sé terapeutica (quanto piuttosto di stimolo ad attività creative e relazionali che risultino emancipanti per persone in situazione di disabilità), è vero anche che una dimensione di “cura” emerge naturalmente, nell’atto stesso della scrittura, nei processi comunicativi tra i membri del gruppo e nelle relazioni empatiche tra i partecipanti e i conduttori¹⁹.

Scrivere di sé si rivela insomma un atto formativo e insieme lenitivo, che basa la propria efficacia benefica sul suo essere pratica compositiva (che dà senso di unità e pienezza ai ricordi sparsi) e rito relazionale (il racconto di sé agli altri può essere liberante e rasserenante), sulla capacità di distanziamento (il racconto implica uno sguardo esteriorizzato e più distaccato)²⁰ e sulla disponibilità creativa che essa mette in gioco (con la libertà associativa, e con l’autorizzazione a raccontare anche i percorsi dell’immaginario e del sogno)²¹. Per questa intrinseca potenzialità lenitiva ma non specificamente terapeutica, la pratica autobiografica risulta di particolare utilità in contesti marginali e difficili, dove scrivere di sé,

¹⁹ Cfr. Paoletti 2013, 184: “Nel lavoro di scrittura autobiografica [...] la persona si sente sostenuta nel portare in fondo un processo che serve a risignificare il proprio percorso esistenziale e può avere quindi un effetto terapeutico, che risulta indipendente da un intervento psicoterapico in senso stretto”.

²⁰ La scrittura è, per natura, una traccia di sé fuori dal sé: è nella sua fisicità e nella sua concretezza, che “la scrittura al tempo stesso consente e impone una distanza” (ivi, 164). In questo distanziamento, imposto dalla scrittura, si crea il presupposto per poter dare nuovi significati alla propria esperienza, simbolizzandola: “La scrittura, attraverso i suoi ritmi e i suoi caratteri scandisce e dà forma al disordinato flusso della nostra psichicità” (Ferrari 1994, 89).

²¹ I poteri lenitivi della metodologia autobiografica sono definiti nella critica italiana come *dissolvenza* (la vaghezza e l’indeterminatezza della memoria possono sbiadire e rendere più accettabili i ricordi negativi), *convivenza* (la relazione con gli altri, implicita nel racconto autobiografico, è di per sé riequilibrante), *ricomposizione* (raccontando costruiamo reticoli di ricordi e diamo unità ai frammenti sparsi), *invenzione* (io narrante e io narrato necessariamente si scindono: il racconto ci appartiene ma è anche qualcosa di distinto; è un atto creativo), *spersonalizzazione* (l’atto creativo produce una distanza salutare e rappacificante). Cfr. Demetrio 1996, 46-58 e Benelli 2013, 31.

all'interno di laboratori adeguatamente progettati, può attivare processi virtuosi, e consentire di rintracciare direttive di senso proprio dove la ricomposizione dell'identità appare più complessa. Ed è proprio in questi contesti – in cui gli individui necessitano di (ri)appropriarsi dell'identità, (ri)definendo e (ri)significando il proprio percorso esistenziale – che la scrittura autobiografica, per la sua natura di prassi libera, creativa e non istituzionalizzata, può affiancarsi alla terapia con percorsi e strumenti suoi propri. Ed è, ancora, in questi contesti che l'autobiografia può incontrare il teatro nella pratica laboratoriale.

Un'idea di autobiografia come atto creativo, rivolto al presente (e al futuro) più che al passato; una generosa e profonda ricerca sulle proprie memorie; una elaborazione di personali mitologie e di simboli privati da mettere in comune; l'apertura al rischio e alle opportunità dell'incontro con l'altro: sono queste le coordinate metodologiche in cui abbiamo deciso di fare incontrare scrittura di sé e teatro e in cui ci siamo ritrovati, operatori e partecipanti, per scrivere e mettere in scena i nostri "Appunti da un sogno".

3. *Lavoro autobiografico, teatro e salute mentale: l'esperienza di "Appunti da un sogno"*

Il laboratorio "Appunti da un sogno" è stato reso possibile dalla confluenza di molte forze diverse (in termini di risorse economiche e di energie creative, di relativa disponibilità di tecnologie e di spazi di lavoro) tutte orientate su un obiettivo comune: un obiettivo che non era tanto l'esito finale – il momento eclatante e glorioso in cui si presenta il frutto del lavoro – quanto la profondità e l'efficacia di un processo creativo e relazionale, la cui ricaduta benefica ed emancipante si misura innanzitutto sul grado di benessere di chi a quel processo prende parte. La disponibilità di tempi lunghi – il laboratorio si è protratto per circa un anno e mezzo tra maggio 2013 e settembre 2014 – ha favorito la creazione di un ambiente accogliente dominato dalla fiducia relazionale, e la realizzazione di un lavoro sulle proprie memorie ricco e profondo.

Gli incontri, della durata di 120 minuti, avvenivano con cadenza settimanale in un piccolo teatro della città di Oristano, che tra palcoscenico e sala ci dava spazi molteplici per i diversi linguaggi che intendevamo esplorare: lavori grafici, esperimenti di scrittura ed esercizi teatrali. Pur consentendoci, se necessario, libertà e sconfinamenti, gli incontri erano progettati in maniera tale da avere una prima metà focalizzata sui linguaggi figurativi (questa parte era affidata a Norma Trogu, pittrice e arteterapeuta) e una seconda parte centrata sulla ricerca autobiografica e su semplici esercizi di *training* teatrale (in questa fase il laboratorio era condotto da me e dalla mia collega attrice e insegnante di teatro, Sara Giglio). Il grup-

po di allievi era formato da 20 persone: 16 pazienti del Centro di Salute Mentale di Oristano a cui si sono aggiunte, integrandosi completamente in tutte le attività proposte, una volontaria e tre operatrici del CSM stesso: una psicoterapeuta, un'assistente sociale e un'operatrice sanitaria.

3.1 *Le fasi di progetto. Verso "Il Sogno"*

La prima fase del progetto (maggio-giugno 2013) è consistita nella creazione e nel consolidamento del gruppo, attraverso l'incontro e l'integrazione di realtà di vita molto diverse tra loro²². Le prime attività proposte (esercizi grafici collettivi e piccoli esperimenti di formazione teatrale) si sono caratterizzate infatti con forti obiettivi di socializzazione, "provocando" gli elementi del gruppo a collaborare gli uni con gli altri, a sviluppare empatie reciproche e comunicazioni anche non verbali. I primi incontri sono stati progettati come un vero e proprio *training* di consapevolezza di gruppo, dialogo, creatività improvvisativa. L'obiettivo qui non era ancora la scrittura del testo autobiografico (e men che mai la realizzazione di una partitura scenica): essenziale era piuttosto che persone tra loro sconosciute (o conosciute in "ruoli" definiti dalla natura del rapporto terapeutico istituzionalizzato: il paziente, il terapeuta, l'assistente sociale, l'operatore sanitario) cominciasse a collaborare all'interno di uno spazio condiviso identico per tutti, ovvero lo spazio democratico dell'espressione creativa. Il vero elemento di sfida era, in questa prima fase, riuscire a mantenere desta l'attenzione dei partecipanti non soltanto durante le attività e poi nell'atto personale (e narcisistico) del "raccontare" il proprio vissuto all'interno dell'esperienza del laboratorio, ma anche nel momento altruistico dell'ascolto dell'altro: lo spazio laboratoriale nasceva nella creazione della fiducia di gruppo, nella preparazione di un campo condiviso in cui si sarebbe seminato il lavoro futuro.

Dopo la pausa estiva, la seconda fase del progetto (ottobre 2013 – gennaio 2014) ci ha condotti più da vicino ad esplorare le grammatiche dell'espressività visiva, corporea e vocale, nella convinzione profonda che la creatività sia uno strumento da "affilare", attraverso una serie di tecniche che tutti possono apprendere²³. In un rapporto costante tra l'arte pittorica, la narrazione di sé e il teatro, gli incontri hanno sempre indagato

²² Questa operazione è sempre indispensabile quando si inserisca una metodologia autobiografica in un laboratorio (anche in gruppi apparentemente meno variegati del nostro), se si tiene conto che "ogni storia di vita è unica, e in questo senso *tutti i gruppi* sono eterogenei" (Formenti 2002, 69).

²³ Sottostante a questa convinzione dell'esistenza di una "grammatica della fantasia", giace l'imprevedibile contributo di Rodari (1973).

un tema, oppure un aspetto dell'espressione creativa, dal doppio punto di vista dei due operatori in costante sinergia: esercizi di empatia (sul foglio e nello spazio scenico), esercizi di creatività condivisa (sulla carta, alla lavagna, nella comunicazione corporea), esercizi di fiducia (lavorare guidati da altri, nello spazio scenico o in quello grafico) hanno rafforzato la coesione creativa del gruppo. Nel frattempo, esercizi tematici di immaginazione e memoria (ad esempio: disegnare e raccontare un albero; giocare con i timbri e i suoni; lavorare solo con i colori primari; "sentire" il corpo immerso nell'argilla, nell'acqua, nell'aria, nella luce) miravano a potenziare la sensibilità e la fantasia creative, producendo – attraverso il rapporto sempre solidale tra l'arte visiva e quella teatrale – un proficuo allenamento delle capacità percettive, mnemoniche ed emotive. Gli esercizi nello spazio – lo spazio scenico come quello del foglio – consentivano poi di familiarizzare con il concetto di spazialità, e di allenare la capacità di occupare un luogo in maniera armonica e uniforme. Infine, una serie di esercizi grafici, corporei e vocali (*grammelot*, *tableaux vivants*, realizzazione e lettura vocale di una partitura grafica) sono stati da stimolo per contattare, oltre la soglia della parola esplicita, i linguaggi non verbali o protoverbali: materiali indispensabili per lo sviluppo e la conoscenza delle emozioni come per l'esplorazione dei ricordi.

A questo punto, il gruppo era preparato ad affrontare la fase più impegnativa del lavoro (fase finale, febbraio-giugno 2014): la scrittura di testi autobiografici che, nascendo dalle memorie individuali dei partecipanti, potessero infine risuonare insieme in una sorta di autobiografia personale e di gruppo.

Se è vero che il lavoro autobiografico necessita sempre di stimoli adeguati, che in una fase iniziale non mirano tanto "allo sviluppo cronologico della storia di vita ma, piuttosto, alla freschezza e alla immediatezza dei ricordi" (Paoletti 2013, 157), nel nostro caso, gli stimoli da somministrare al gruppo dovevano tendere non soltanto all'evocazione profonda dei vissuti, ma anche alla ricerca di materiali autobiografici che consentissero una successiva resa scenica. Abbiamo pertanto proposto agli allievi un racconto estremamente semplificato di *Un sogno* (*Ettdrömspel*, 1904) di August Strindberg, con l'obiettivo di trarre dal dramma una struttura facilmente replicabile e alcune suggestioni tematiche. L'opera presenta infatti, come è noto, un intreccio rapsodico adattabile a molteplici livelli di rielaborazione²⁴.

²⁴ Se ne dà qui una veloce sintesi: la figlia del dio vedico Indra si incarna in Agnes, una giovane donna semplice e curiosa, che scende sulla terra per conoscere il genere umano. Agnes impara le sfide e le contraddizioni dell'umanità attraverso una lunga serie di incontri con diversi personaggi di chiara natura simbolica (l'Ufficiale, la Portinaia, l'Attacchino, il Vetraio, l'Avvocato, il Poeta e così via), per poi lasciare la terra (l'ultima esperienza umana: la morte) e tornare a suo padre con una nuova consapevolezza.

Nella breve "Nota" introduttiva al testo, Strindberg scrive: "Tutto può avvenire, tutto è possibile e probabile. Tempo e spazio non esistono; su una base minima di realtà, l'immaginazione disegna motivi nuovi: un misto di ricordi, esperienze, invenzioni, assurdità e improvvisazioni" (Strindberg 1970, 7, trad. it. di Zampa)²⁵. Siamo dunque partiti da qui, da questa idea di teatro aperta alle riletture e alle reinterpretazioni del testo, in cui tutto era possibile, e in cui ciascuno poteva instillare porzioni profonde di sé. Per questo motivo, del testo originale di Strindberg – che sembrava autorizzarci ad entrare dentro la sua opera scarnificandola e destrutturandola – abbiamo tenuto soltanto l'idea centrale: una "Straniera" che entra nel mondo per conoscerlo, e incontra, uno dopo l'altro, diversi personaggi.

Per realizzare i testi degli "incontri" ognuno dei partecipanti ha lavorato su tre stimoli-guida (che indicheremo qui, per semplicità, come "la porta", "l'oggetto personale", "il mondo"), ognuno dei quali ha consentito ad ogni partecipante di approdare a dei testi preliminari. Su questi testi, concepiti in una serie di momenti solitari, si sono poi realizzate delle improvvisazioni sceniche, in cui ogni partecipante, tenendo presente (ma con libertà) il proprio testo, era chiamato sul palco a interpretare sé stesso nell'incontro con la Straniera. In questo lavoro di improvvisazione, il testo veniva ulteriormente elaborato ed approfondito, specialmente grazie al lavoro di Sara Giglio che, nella parte della Straniera, figura insieme ingenua e sapiente, stimolava i partecipanti con continue domande e nuovi interrogativi. La sua grande empatia con ognuno dei partecipanti al laboratorio ha consentito di raggiungere risultati davvero sorprendenti nell'ascolto di sé e nella creazione dei singoli episodi.

Ogni episodio è stato oggetto di diverse improvvisazioni e riscritture, nelle quali lo stimolo personale iniziale si è sempre più caricato di risonanze metaforiche e significati nuovi: un percorso circolare, dunque, dall'autobiografia alla scena e dalla drammaturgia di nuovo al racconto di sé. Non è possibile esemplificare qui l'intero processo, presentando le numerose stesure, di dimensione e profondità sempre crescente, che ogni partecipante ha prodotto; né è possibile rendere conto delle progressive *epifanie* di senso che tutti hanno potuto sperimentare sul proprio lavoro. Sarà sufficiente dire che in nessun momento si è proceduto a mettere freddamente in dialogo un testo narrativo, ma che sempre, il testo scritto valeva come canovaccio per una nuova improvvisazione, come deposito di senso su cui costruire nuove interazioni. Ognuno incarnava ogni volta un nuovo sé stesso di fronte alla Straniera, alla sua

²⁵ "Allt kan hända, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väfver nya mönster: en blandning af minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer" (Strindberg 1904, 256).

inesaudita necessità di comprendere il mondo degli umani, e alle sue insistenti domande.

Per ognuno degli stimoli-guida (li ricordo per comodità: “la porta”, “l’oggetto personale”, il mondo”) ci si dovrà pertanto limitare a presentare il testo di partenza e quello di arrivo, lasciando al lettore il compito di colmare la distanza – concettuale e formale – tra i due testi.

3.2 *La porta (Oreste)*

Uno dei *leit-motiv* che attraversa il dramma di Strindberg è una porta che per lungo tempo nessuno riesce ad aprire e che solo dopo molti tentativi, quasi a conclusione del testo, finalmente si spalanca; tutti i personaggi credono che di là dalla soglia negata si trovino le risposte all’assurdo dell’esistenza, ma l’apertura della porta è un’epifania a vuoto, che lascia intatto l’enigma del mondo. Dopo la discussione plenaria di questo tema (porte da aprire, porte da lasciare chiuse, porte che nascondono mondi da esplorare o solo da immaginare) i conduttori hanno dunque lasciato agli allievi del tempo (circa un’ora) per elaborare un’immagine grafica della propria porta chiusa e inaccessibile, oppure socchiusa, o ancora spalancata su spazi reali o immaginari²⁶. In un incontro successivo, ogni partecipante ha finalmente avuto il tempo (ancora una volta circa un’ora) di elaborare, nel silenzio del rapporto personale con la pagina bianca, il racconto della propria “porta”, reale o metaforica, attingendo alle proprie memorie. L’ultimo atto di questa porzione del lavoro consisteva nella lettura in gruppo degli elaborati: chi voleva, poteva leggere personalmente il testo, o farlo leggere ad uno dei conduttori, dando così avvio ad un nuovo momento di condivisione e riflessione collettiva. Nascevano domande, richieste di chiarificazione, emergevano nuovi ricordi che sarebbero entrati nelle successive stesure del testo.

Nel suo primo lavoro solitario, Oreste ha scelto di spalancare la porta su un potente ricordo d’infanzia:

Quando la porta si apre, c’è un grande prato verde, e una miriade di bambini... Quando ero bambino io eravamo molti, i bambini. Quello che mi ricordo di allora è la spensieratezza e la voglia di fare tanti giochi. Il gioco che mi piaceva di più era giocare a pallone e non c’era giorno in cui non giocavo. Ero tifoso del Cagliari, volevo diventare famoso come Gigi Riva. Quando eravamo in casa, la sera, prima di andare a dormire, d’inverno ci mettevamo seduti vicino al caminetto, ed io seduto in grembo a mia sorella mi chiedevano cosa avrei voluto fare da grande. Sognavo di diventare un calciatore forte

²⁶ Una distinzione che, nella “topologia interiore” dello spazio vissuto non possiede contorni così definiti (Iori 2002).

come Gigi Riva. Anche io ero mancino come Gigi Riva, sarei diventato forte come lui. Lo ripetevate tutti i giorni. I miei fratelli più grandi si facevano delle grosse risate. Ma non perché mi volevano prendere in giro. Per il modo con cui lo raccontavo, ero talmente convinto di quello che dicevo, che sembrava fosse vero. Mi ricordo gli alberi, le fronde verdi, i nidi sugli olivi. Ora non ce ne sono più, sono stati sradicati. Ecco vorrei che questa porta aperta ci fosse veramente, per tornare indietro nel tempo. Per tornare bambino.²⁷

Nella libertà solitaria della scrittura, Oreste è dunque riandato ad un antico episodio, velando di rimpianto, di là dallo scherno dei fratelli, la rivendicazione delle proprie certezze di bambino, che appaiono – nel lampo dell'associazione mentale che già costruisce simboli – sbiadite e sradicate come alberi abbattuti. Nella discussione plenaria, ma soprattutto nelle diverse improvvisazioni sul palco, quella memoria si è approfondita, distendendosi su un episodio molto lungo, e acquisendo sempre maggiore profondità di significato. Il dialogo, nella sua versione definitiva, avviene mentre Oreste e la Straniera giocano sui lati contrapposti di un biliardino:

O: Mi ricordo quando ero bambino che c'era questo prato verde, con tanti bambini che giocavano. C'erano tanti giochi. Giocavamo con il gioco del fazzoletto. Ma il gioco preferito mio era giocare a pallone. Io sognavo di diventare un giocatore forte.

S: Questo era il tuo sogno da bambino?

O: Sì, diventare forte come Gigi Riva.

S: Perché è forte? In cosa è forte?

O: Nel gioco del pallone. Lo conosci? È un gioco che si gioca con due porte. C'è un campo. Undici giocatori da una parte e undici dall'altra. E si deve mettere il pallone dentro la porta. Il più forte era Gigi Riva. Mi ricordo che da bambino, d'inverno, eravamo tutti seduti di fronte al caminetto. Io ero seduto sulle gambe di mia sorella ... e raccontavo che volevo diventare da grande forte come Gigi Riva. E quando raccontavo questa cosa loro si mettevano a ridere.

S: E perché?

O: Perché come la raccontavo sembrava una cosa da ridere.

S: E perché?

O: Perché io ero bambino e loro erano grandi.

S: Si prendono in giro i bambini, in questo pianeta?

O: Sì. Un po' sì.

S: Perché?

O: Perché i grandi sono così. *Tendono a ridere delle cose che diciamo noi bambini.* Invece quello che dicevo io... per me era vero.

²⁷ Tutte le citazioni testuali provengono da materiali inediti, prodotti durante il laboratorio "Appunti da un sogno" (Oristano, maggio 2013 – settembre 2014) e raccolti dagli operatori (Norma Trogu, Alessandro Melis, Sara Giglio). Per rispetto della privacy dei partecipanti, i nomi – qui come altrove – sono stati sostituiti con varianti fittizie.

- S: A te fa ridere quando un bambino parla dei suoi sogni?
 O: *Quando un bambino parla, ai grandi quello che dice non sembra vero...*
 S: Tu sei grande?
 O: Sì, ma mi ricordo che ridevano, quando io ero bambino.
 S: Ti è rimasta molto impressa, questa cosa?
 O: Sì.
 S: Perché ridevano? È una cosa che non riesco a capire.
 O: Forse perché quello che dicevo era un po'... irrealista.
 S: Ma stavi sognando!
 O: Per me era un sogno che si doveva realizzare. *Per me era una cosa seria.* Il problema è che poi questo sogno non si è realizzato. Sono rimasto deluso.
 S: Perché non sei riuscito? Non puoi più giocare?
 O: Sì, posso giocare. Ma non sono diventato forte come Gigi Riva.
 S: E dove vai a giocare?
 O: Al campo.
 S: E con chi giochi?
 O: Giochiamo con gli amici. Tanto per passare un'ora...
 S: Cosa perdiamo quando cresciamo?
 O: Perdiamo la fanciullezza.
 S: E la possiamo ritrovare? ...
 O: Sì, forse sì. *Bisogna che ci impegniamo. Bisogna che ci interroghiamo, continuamente.*
 S: Bisogna prendersi un impegno, dunque?
 O: Sempre, ogni giorno, da quando ci alziamo a quando andiamo a dormire.
 S: Anche un impegno al gioco?
 O: *Quello fa parte della purezza.*
 S: Mi accompagni a conoscere i bambini? [Si alzano, e vanno fuori scena, entrambi].²⁸

L'episodio, nella sua veste definitiva, si è dunque articolato e approfondito, e non solo perché è passato dal monologo memoriale alla forma dialogica della scena: la dimensione del gioco (gli attori parlano mentre fanno ruotare i calciatori rossi e blu e del biliardino) e la *naïveté* della Straniera, con le sue ossessive domande e richieste di spiegazione, ha consentito ad Oreste di stare *davanti* al ricordo per articolarlo e interpretarlo, e lo ha condotto infine *dentro* la memoria, in una vera e propria "reviviscenza" stanislavskijana. Pienamente adulto, egli è tornato per un attimo indietro nel tempo: "Tendono a ridere delle cose che diciamo *noi bambini*". Il presente assoluto, che emerge improvviso e irresistibile dall'imperfetto del ricordo, costringe a guardare il tempo mitico dell'infanzia non con rimpianto, ma in tutta la sua integrità, la sua propositività progettuale, la sua serietà. La collaborazione tra autobiografia e teatro ha prodotto dunque, nell'esito scenico finale, un momento fortemente esemplare in cui porre – a chi vedeva e udiva la scena – importanti interrogativi sul sen-

²⁸ I corsivi, non presenti nel testo finale, sono enfasi di chi scrive.

so del sognare, sulla necessità di non perdersi, sull'impegno quotidiano della fedeltà a sé stessi.

3.3 *L'oggetto personale (Gian Piero)*

Un secondo importante stimolo offerto dal dramma di Strindberg è la centralità (teatrale e memoriale) degli oggetti: coerentemente con il proprio ruolo simbolico/onirico, quasi ogni personaggio entra in scena, infatti, con un oggetto (per fare solo qualche esempio: una sciabola, uno scialle, una rete verde) intorno al quale il dialogo si sviluppa e prende corpo²⁹.

I conduttori hanno dunque dapprima presentato al gruppo questo tema (gli oggetti hanno per noi significati nascosti, un oggetto racconta, un oggetto cela, un oggetto tace, un oggetto ricorda), avviando una discussione plenaria e invitando ogni allievo a portare, nell'incontro successivo, un oggetto di particolare rilevanza personale. L'oggetto prescelto da ognuno dei partecipanti è stato quindi al centro di una serie di esercizi (osservazione prolungata, ricostruzione sensoriale, usi reali e usi immaginari) che hanno infine condotto ad un nuovo momento di scrittura solitaria. Il compito era raccontare l'oggetto e le sue risonanze memoriali, e condividere poi i ricordi con il resto del gruppo.

In questo lavoro solitario, prodotto dalla triangolazione tra pagina, memoria e oggetto personale, Gian Piero ha scelto qualcosa di estremamente contemporaneo – il suo telefono cellulare:

Questo è il mio telefonino. Conterrebbe, tra le altre cose, un lettore mp3. A dire il vero, mi starebbe molto a cuore, perché offrirebbe della musica, mia compagna di sempre. Mi riporterebbe ai miei dieci anni, quando incominciavo a strimpellare la chitarra, con gli accordi più semplici. Avrei continuato da me, ma mi accorsi di avere bisogno di un sostegno massiccio: oltre a ricevere accordi di canzoni, avrei avuto bisogno che qualcuno mi insegnasse a leggere la musica dagli spartiti. Questo, a dire il vero, mi mancherebbe molto. A dire il vero, avvertirei una grossa lacuna, nella musica. Questo è il

²⁹ L'importanza degli oggetti è, ovviamente, centrale nella ricostruzione autobiografica: si va indietro nella memoria, ricostruendo la storia delle proprie "cose" (Demetrio 1996, 110-111); oppure, in una radicale inversione temporale, si conservano oggetti nel presente per avere appigli memoriali futuri (Starace 2004, 80: "È attraverso la raccolta di cose, di reperti materiali che procede un'attività di costruzione parallela della propria storia, orientata a trattenere frammenti di vita vissuta, testimonianze personali bloccate nel tempo, ricordi materializzati a cui viene assegnato un valore simbolico. A questo scopo si costruiscono e si conservano piccoli e grandi cimeli che possiedono un'intrinseca capacità narrante e che racconteranno nel futuro ciò che un tempo è accaduto"). Proprio per questa capacità di "catalizzare" la memoria, il lavoro sugli oggetti è, anche, una parte fondamentale della preparazione dell'attore (Stanislavskij 1996, 89-93).

mio telefonino. Vivrei, in questo oggetto, come un rimpianto. Mi piacerebbe tanto, l'alta fedeltà sonora. Rimpiangerei, pure, di non avere avuto, fino dalla pubertà e/o adolescenza, un personale impianto stereo. Segnalerei invece di avere cantato, e di avere recitato, anche, in una piccola recita, in terza elementare: Io, Arlecchino, mangiò di nascosto una cioccolata, che gli fecero credere avvelenata, per vedere se facesse storie, che poi fece, nonostante la cioccolata non fosse davvero avvelenata. Comunque, la musica si aprirebbe a un altro pianeta, come il ricordo di un cielo stellato. D'estate. O d'inverno, sotto le coperte. Di notte farebbe piacere, perché ci sarebbe il silenzio notturno, e si aspetta di andare a letto, anche stanchi.

Nel silenzio del suo primo "corpo a corpo" con l'oggetto, Gian Piero si è lasciato andare alla potenza delle libere associazioni: in un testo punteggiato di condizionali incongrui, eppure fortemente espressivi (tipici di questo allievo, anche nella lingua parlata), il telefono appare prima di tutto come un apparecchio per ascoltare la musica, poi la musica diviene rapidamente ricordo d'infanzia, che è insieme rimpianto e affascinante memoria di travestimento arlecchinesco e di messinscena; infine, nel paragrafo di chiusura, tutto si riappacifica, ancora, in una musica ascoltata nella notte, prima di andare a dormire.

Musica, canto, teatro e poi ancora musica si specchiano dunque l'uno nell'altro, facendo emergere – seppure solo accennata – l'esigenza di espressione e creatività: scritto all'ombra di un palcoscenico (vale la pena ricordare che il *setting* del laboratorio era sempre un piccolo teatro parrocchiale), questo testo sovrappone impercettibilmente memorie di antiche aspirazioni e desideri ancora ben presenti di creatività e manifestazione di sé.

Nelle successive improvvisazioni e riscritture, il tema centrale del lavoro di Gian Piero si è sempre più precisato nella forma e nei temi. Nella versione scenica finale, Gian Piero e la Straniera affondavano nella morbidezza di un divano, fisicamente un po' costretti dalla posizione seduta, mentre sul palcoscenico vuoto era appoggiata, silenziosa, una chitarra:

GP: Oh, Beatrice! Questo è il mio telefonino, Beatrice.

S: Fai vedere... A cosa ti serve?

GP: A tante cose, per telefonare. Ma io sono tanto affezionato a questo oggetto soprattutto perché mi consente di ascoltare la musica.

S: Fai sentire... Musica? Sono quei suoni che sentivo prima?

GP: Sì, la musica è una cosa meravigliosa. È la mia compagna di sempre.

S: Da qua esce la musica?

GP: Sì, può uscire anche da qua. Ci sono molto affezionato. E mi riporterebbe a quando avevo dieci anni, quando conobbi la chitarra.

S: E cos'è la chitarra?

GP: Uno strumento che produce musica.

S: Come quest'altro che mi hai fatto vedere?

GP: Sì. Non proprio. Il telefonino non è uno strumento musicale. La chitarra è uno strumento che permette al telefonino di produrre musica...

S: Mmm, uno di quegli strumenti che permettono al telefonino di... Non so se ho capito bene... Comunque la musica fa ricordare?

GP: Anche, sì.

S: Per questo tu hai pensato a quando avevi dieci anni?

GP: Sì, a dieci anni ho incontrato questo strumento, la chitarra. I miei fratelli mi hanno insegnato a suonarla, a strimpellarla... *Ero piccolino, la chitarra era molto grande.* Mi insegnavano i miei fratelli. Però poi mi accorsi che avevo bisogno di un aiuto più massiccio di quello che mi davano loro. Non i soliti accordi.

S: Per me è un po' difficile capire...

GP: Gli accordi sono il Do, il Re, il Mi...

S: Cioè: non ti bastavano più?

GP: No, volevo assolutamente leggere la musica.

S: Ah, si scrive, la musica? E tu non la leggevi?

GP: *Non riuscivo a leggerla. Perché non è scritta con i caratteri dell'alfabeto.* È scritta... in modo musicale.

S: È un'altra lingua?

GP: Sì, con le note. Che sono dei segnali... *E mi è rimasta una grande lacuna, perché non so leggere gli spartiti.*

S: Ah, non hai imparato la lingua...

GP: *Però riesco a suonarla così, a strimpellarla.*

S: Ah, si può. Anche se non conosci tutte le note, si può?

GP: Sì, si può.

S: L'importante quindi è conoscere gli accordi.

GP: L'importante è l'alta fedeltà sonora.

S: Alta fedeltà sonora?

GP: Che vorrebbe dire poter ascoltare la musica nel modo migliore possibile.

S: Essere in tutto e per tutto fedele alla musica.

GP: *Sentire i toni alti e bassi. Tutte le sfumature della musica.* Non come il telefonino, piccolino piccolino.

S: E tu lo sai fare?

GP: Io rimpiango di non avere avuto un impianto personale fin dalla mia adolescenza.

S: Ma adesso ce l'hai?

GP: Sì, ma avrei desiderato averlo quando ero piccolino...

S: Perché? Che cosa ti sei perso?

GP: Mi sono perso di sentirla bene.

S: Quindi hai perso tanti anni senza sentirla come avresti voluto.

GP: Però ho recitato. Ho cantato. In terza elementare sono stato Arlecchino, che mangiò una cioccolata che non doveva mangiare, che poi gli dissero che era avvelenata, e lui fece tante storie, e invece non era avvelenata. E quindi si scoprì che l'aveva mangiata lui.

S: E ti sei divertito?

GP: Sì, tanto.

S: Ma queste cose di cui mi parli, la musica, il teatro, il canto, cosa sono?

GP: Il canto viene da dentro, e si fa con la musica.

- S: Ah, si possono fare insieme?
 GP: Sì, *il canto è il modo migliore di fare la musica.*
 S: E tu canti?
 GP: Sì.
 S: Me la canti una canzone?
 GP: Non saprei, adesso.
 S: Come non sapresti? Controlla dentro, se c'è.
 GP: Dentro?
 S: Sì, hai detto che viene da dentro.
 GP: Sì, dal cuore.
 S: E il cuore non sta qua?
 GP: Sì... ma *io non posso inventare così, adesso.*
 S: Fruga.
 GP: Devo prima prepararla.
 S: Bisogna preparare quello che viene dal cuore?
 GP: Sì, *bisogna ascoltare cosa viene dal cuore, e poi tradurlo, e aggiungerci la musica.*
 S: *Come siete complicati, voi uomini! Un sacco di lavoro per tirare fuori qualcosa dal cuore!*
 GP: Eh sì, ci vuole tempo.
 S: E se io ti lascio solo, tutto il tempo che ti serve, e cerchi, me la trovi questa cosa dal cuore?
 GP: Sì... penso di sì.
 S: Allora io dopo torno e mi fai sentire?
 GP: Va bene.
 S: Bene, io torno per ascoltarti. Fruga. Fruga dentro questo cuore [Si sente una musica provenire da un altro quadro. S. si alza dal divano e lascia G.P. solo in scena].³⁰

Più ancora che nel primo esempio presentato, notevole appare lo scarto concettuale tra la prima stesura e il punto d'arrivo scenico. Il testo si precisa intorno al tema dell'espressione di sé stessi, nel difficile equilibrio tra necessità, naturalezza e fatica. Qualcosa di immensamente grande è la musica, e non solo nella sproporzione tra il giganteggiare della chitarra e le forme minute di Gian Piero bambino: tutta la vita è una sfida con un linguaggio musicale la cui intrezza sfugge e che tuttavia si può provare a "strimpellare" pur di riuscire a dire, a dirsi. Non la si potrà leggere tutta, ma almeno gli accordi si possono imparare. Non si potrà avere sempre la fedeltà sonora, ma si potrà provare a cantare. Con fatica e impegno, ascoltando ciò che viene dal profondo, cercando di tradurlo e trasformarlo in canto: insomma, "un sacco di lavoro". Nella rielaborazione scenica l'elemento autobiografico, evocato da un semplice oggetto quotidiano, è diventato metafora dell'avventura umana, o almeno di una delle sue più affascinanti sfide: l'espressione di sé.

³⁰ Anche in questo caso i corsivi, non presenti nel testo, sono enfasi di chi scrive.

3.4 *Il mondo* (Anna Maria)

Il terzo spunto-guida che abbiamo tratto dal dramma di Strindberg è la curiosità della figlia di Indra nei confronti del mondo umano e delle sue irrecuperabili contraddizioni: tutti i personaggi che Agnes incontra propongono infatti una diversa immagine del mondo, ed è proprio dal loro combinarsi e rifrangersi una nell'altra in un'insanata incoerenza che emerge, sulle parole finali della "viaggiatrice", la natura composita e fragile dell'umano: "Ora conosco la pena di esistere / ecco cosa vuol dire essere uomini... / Rimpiangi pure chi non hai stimato, / ti penti per errori non commessi... / Vuoi partire, vorresti rimanere, / il cuore ti si lacera: / ogni senso dilanano contrasti, / disarmonie, incertezze, / come cavalli spinti in versi opposti" (Strindberg 1970, 209, trad. it. di Zampa)³¹. Durante il laboratorio abbiamo discusso in plenaria questo tema (che cosa è per me il mondo? Cosa c'è di armonico e cosa è contraddittorio? Cosa racconterei, del mio mondo, alla Straniera? Quello che nel mondo mi piace, quello che non mi piace), quindi siamo tornati davanti alla pagina bianca, ancora una volta affidando al lavoro in solitudine la raccolta di materiali autobiografici da far confluire, attraverso le successive improvvisazioni, nell'esito scenico finale³².

Di particolare interesse è stato in questo caso il lavoro di Anna Maria che, a partire dalla propria esperienza di terapeuta (ovvero di operatrice professionale della parola), ha identificato il centro della propria "immagine di mondo" proprio nella capacità di produrre linguaggio:

Una dea catapultata, ignara di tutto su questa terra ... Si può davvero credere? Va bene, va bene, si calmi. Farò un tentativo. Ma cosa mai posso dire di questo mondo? Prima di tutto devo dirle con imbarazzo che ci siamo noi umani... strani abitanti perennemente convinti che tutto sia stato fatto per noi... sì... pochi in origine, ma ci siamo un po' allargati e adesso siamo un poco ingombranti. Gran presuntuosi, crediamo che Dio ci abbia voluti simili a sé... ma che errore!!! Bhe, a onor del vero siamo provvisti di una certa creatività... siamo produttivi come nessun altro nostro coinquilino. Cosa produciamo??? Di tutto, signora. Ma principalmente... parole! Parole parole parole femminili maschili neutre singolari plurali concrete astratte.

³¹ "O, nu jag känner hela varat's smärta, / Så ar det då att vara människa ... / Man saknar äfven det man ej värderat, / Man ångrar äfven det man icke brutit ... / Man vill gå bort, och man vill stanna ... / Så rifvas hjärtats hälfter hvar åt sitt håll, / Och känslan slits som mellan hästar / Af motsats, obetslutsamhet, disharmoni ..." (Strindberg 1904, 327).

³² La risposta alla domanda "cosa è il mondo, per me?" pur rivolta schiettamente al proprio presente, è tema eminentemente autobiografico. L'autobiografia, infatti, "non concerne soltanto il passato: compare ogniqualvolta il protagonista del racconto trascenda il puro esperire la propria vita e le rivolga (si rivolga) delle domande" (Demetrio 1998, 108).

Le combiniamo abbiniamo deriviamo formuliamo contratti sermoni offese ingiurie dichiarazioni d'amore. Possiamo renderle dure come pietre o eteree e lievi come aria, fluide e fresche come acqua e roventi come la fiamma. Mi domanda che bisogno c'è di averne tante? Bhe, prima di tutto ci piacciono. Ne amiamo forma suono ritmo. E sono di grande utilità per amarci sedurci consolarci spiegarci fraintenderci ingannarci impaurirci odiarci ferirci. Come vede si prestano ad usi diversi.

Stimolata dall'idea di dover raccontare il proprio mondo ad una "dea catapultata, ignara di tutto su questa terra", Anna Maria ha progettato fin dalla prima stesura il suo piccolo testo in prospettiva scenica: seppure scritto come soliloquio, il testo ha infatti già *in nuce* una forma proto-drammatica, perché presuppone una domanda della Straniera posta immediatamente fuori dal testo, e si caratterizza come un'articolata ed esaustiva risposta a questo muto interrogativo. Il mondo degli umani, minuti eppure brulicanti, è descritto come un universo di parole, sfaccettato e policromo, la cui sovrabbondanza verbosa è restituita dalle enumerazioni in asindeto che, rapide, dense e affaticanti, non consentono neppure il respiro delle virgole.

Nel corso delle improvvisazioni e delle successive riscritture, questa efficace prima stesura è stata molto rielaborata e si è trasformata in un dialogo assai lungo e complesso in cui – ancora – l'esperienza terapeutico/verbale è posta al centro della drammaturgia. La Straniera si presenta ad uno sportello d'ascolto, pensato per esporre qualsiasi dubbio o problema esistenziale, e chiede di parlare – metalinguisticamente – proprio delle parole:

AM: Buongiorno. Cosa desidera?

S: Desidererei che lei mi parlasse.

AM: Ma... E lei chi è, scusi? Come mai è qui adesso? È chiuso...

S: Io sono venuta perché vorrei che tu mi parlassi.

AM: Che ti parlassi... Ma si sente bene?

S: Sì.

AM: E cosa vuole che le dica io?

S: Io vorrei che lei mi parlasse.

AM: Ma di cosa? Scelga lei, normalmente scelgono le persone.

S: Io ho scelto le parole.

AM: Le parole?

S: Sì.

AM: Quali parole?

S: Le tue parole.

AM: Le mie?

S: Sì.

AM: Cosa posso dire...? Io ne ho tante, dobbiamo scegliere quali. Ne uso tante... Ma tu che parole vuoi?

S: Le tue parole.

AM: Le mie. Ti devo raccontare qualche cosa?

S: Le tue parole. Io ascolto.

AM: Parole ne conosco tante. Però te le devo mettere in ordine. Devo costruire, combinare. Devo sceglierle. Ci sono delle parole che sono proprio belle, altre che sono proprio brutte.

S: *Parlami. Io ascolto.*

AM: Ti piacciono le parole?

S: *Io voglio le tue parole, non so se sono brutte o belle.*

AM: Alcune parole non sono né belle né brutte, se le dici in un certo modo diventano molto belle, delicate come le carezze.

S: *Delicatezza. Carezza.*

AM: Altre diventano come il limone, molto acide. Anche mentre le dici danno fastidio alla bocca.

S: *Acidità.*

AM: E poi le possiamo anche mettere insieme per fare cose belle, o per dire cose molto offensive.

S: *Offesa.*

AM: Però a noi piacciono.

S: A te piacciono? Ti piacciono le tue parole?

AM: No, non solo le mie, anche quelle degli altri. Mi piacciono molto le parole degli altri.

S: Che sono anche tue, allora?

AM: Non sempre. A volte le imparo. *Quelle veramente mie forse sono poche. Però ne imparo di nuove quando ascolto quelle degli altri.*

S: È per questo che io voglio ascoltare.

AM: Ma sei già stata qui?

S: Sì, da qualcuno.

AM: E ti hanno insegnato molte parole?

S: Ne ho sentite tante.

AM: E come ti sono sembrate?

S: Alcune tristi, alcune gioiose.

AM: È perché è così. Alcune tristi, altre gioiose. Però sono belle, all'orecchio, quando lo colpiscono e poi entrano. Alcune scivolano, toccano la pelle e scivolano giù.

S: Sono le parole che non si trattengono?

AM: Sono quelle che vanno via. Evaporano. Altre trovano il modo di entrare e lavorano. Qualche volta corrodono. Fanno un rumore come qualcosa che brucia.

S: *Bruciano. E scavano.*

AM: Non sai bene cosa sta succedendo dentro, ma ti sembra che ti stiano rovinando qualche cosa. Altre ti fanno invece come un massaggio alla pancia.

S: E le parole del solletico?

AM: Quelle fanno ridere, e quando te le ricordi ti fanno ridere, ridere, ridere.

S: Sono belle.

AM: Ma tu perché sei venuta qua? Che ci fai qua?

S: Sono venuta per capire. Ero curiosa, vi vedevo.

AM: Ci vedevi? siamo visibili?

S: Mi sono dovuta abbassare molto. Sono scesa quaggiù perché sentivo tante cose che non capivo. Non ho ancora capito.

AM: Neanche noi. *Stiamo sempre al lavoro per cercare di capire, ma non abbiamo ancora capito. Penso che rimarremo così. Però abbiamo tanta fantasia, cerchiamo sempre nuove strade che ci aiutino a capire. Costruiamo teorie, poi le smontiamo, poi le ri assembliamo.*

S: Come le parole di cui mi parlavi prima... Dobbiamo ordinarle, costruirle, sistemarle...

AM: Sì... È così che costruiamo teorie per capire il mondo.

S: E ci riuscite?

AM: No, però le teorie ci piacciono. Alcune ci piacciono molto.

S: E perché vi piacciono?

AM: Perché ci piace controllare. Vogliamo controllare tutto, sapere tutto, decidere tutto.

S: Vi piace il potere.

AM: Non abbiamo potere. Però ce lo prendiamo.

S: Siete un po' come gli dei.

AM: Siamo un po' artisti. Un po' Dio e un po' Lucifero. Che stanno molto vicini.

S: Sono vicini?

AM: È un attimo passare dall'uno all'altro ...³³

In un ambiente dove normalmente si ascolta – lo spazio è quello dell'incontro terapeutico, in cui chi ha bisogno di liberare la propria angoscia trova un orecchio e un cuore disposti a porgere attenzione – si compie dunque il paradosso di essere, per la prima volta, ascoltati: “Parlami. Io ascolto ... Io voglio le tue parole”. Inizialmente, questo ribaltamento di ruoli produce imbarazzo: la terapeuta, che normalmente ha il compito di ascoltare, non sa come dirsi, non sa acconsentire subito alla possibilità di parlare di sé; in questa fase, l'attrito tra i due personaggi emerge nello scontro tra il confidenziale “tu” della Straniera e il distaccato “lei” dell'analista: “Cosa desidera?”, “Si sente bene?”, “Scelga lei”. L'accoglimento dello sconcertante invito apre il varco al profluvio della voce interiore – e qui anche la terapeuta accetta di rivolgersi col “tu” all'inattesa ospite: “Ma tu che parole vuoi?” – per scoprire di lì a poco, in un atto di estrema sincerità, che il confine tra le proprie parole e quelle degli altri, nella rete sociale intessuta dal linguaggio, è sfuggente, se non addirittura inesistente: “Quelle veramente mie forse sono poche. Però ne imparo di nuove quando ascolto quelle degli altri”.

Nel dialogo con la Straniera, dunque, Anna Maria scopre che il mondo non è per lei altro che un reticolo di parole, una continua costruzione di linguaggio che ha l'obiettivo di imbrigliare una realtà sempre sfuggente. Il linguaggio diviene allora ordine, sistema, teoria, volontà di controllo. Ma anche, e forse soprattutto, pura creazione: un atto di superbia e di onnipotenza, in cui il luciferino e il divino sembrano sfumare l'uno nell'altro. Qui l'elemento

³³ Come già nei due dialoghi precedenti, il corsivo è enfasi di chi scrive. La scena prodotta da Anna Maria è assai più lunga e complessa: se ne presenta qui solo la prima parte.

autobiografico – la riflessione sul proprio lavoro, basato sull’ascolto e sull’interpretazione terapeutica delle parole altrui – trascende nella resa scenica il puro dato esperienziale, e si arricchisce di intime domande di senso. Interrogandosi e interrogando la natura delle parole, Anna Maria si immerge così in uno dei territori più misteriosi e pericolosi dell’umano: la possibilità stessa di dire il mondo e di definirvi con precisione il proprio ruolo.

4. Per un orizzonte finale: autobiografia, teatro e ricerca di trame

Alla fine, bisogna ricomporre i pezzi.

E non solo perché, in un laboratorio che metta insieme metodologia autobiografica e teatro, ogni partecipante si trova a connettere il proprio frammento di vissuto con quelli di tutti gli altri e deve realizzare un esito scenico che si presenti al “mondo” fuori dal laboratorio con una sua compiutezza di *trama*. Ma anche perché i conduttori devono infine riflettere sul funzionamento di una metodologia complessa in quanto connaturatamente ibrida: si deve ricucire, anche in questo caso, una trama delle scelte e dei metodi.

Un primo interrogativo riguarda la forma del *linguaggio* utilizzato. Nel laboratorio autobiografico “classico” il mezzo espressivo è senza esitazioni la parola scritta, e solo in momenti di restituzione e condivisione (individuale con il conduttore, oppure collettiva all’interno di un gruppo) si accede all’oralità; ma è sempre un’oralità funzionale al ritorno verso un obiettivo altro: la resa in forma scritta, compatta, di un racconto di vita, o di porzioni di esso. In una metodologia che metta insieme autobiografia e teatro, invece, la parola orale e tutti gli altri strumenti dell’attore (il gesto, la fisicità, la spazialità, la policromia della voce, la relazionalità implicita nel lavoro teatrale) entrano prepotentemente in campo come mezzi che rivendicano in sé una propria autonoma funzionalità espressiva.

Questo non è di per sé un problema: la metodologia autobiografica è disponibile ad accogliere diverse tecniche narrative, “dal cinema alla video narrazione alla pittura come alle canzoni, scritture che lasciano le loro tracce su una pellicola, su una banda sonora” (Benelli 2013, 32). Da parte dei ricercatori più aperti alle sperimentazioni si avverte, infatti, una felice disposizione all’uso di una pluralità di mezzi espressivi³⁴. Il nodo da sciogliere, allora, sarà la maggiore complessità (e quindi il maggior numero di momenti critici) che un incremento di linguaggi naturalmente genera.

³⁴ Cfr. Formenti 2002, 80: “Uno dei terreni di esplorazione più affascinanti nello sviluppo futuro dei metodi biografici consiste nella riscoperta di modi di espressione e costruzione di sé cui l’adulto troppo spesso rinuncia: la danza, l’espressione pittorica o la scultura, il rito, l’uso creativo dello spazio e del tempo. Si possono così confrontare tra loro i ‘frammenti di autobiografie’ scritti con linguaggi diversi”.

E qui nasce un secondo ordine di interrogativi, quello che riguarda i *destinatari* del racconto autobiografico in forma scenica, e i connessi problemi.

È vero infatti che l'autobiografia implica necessariamente un destinatario, almeno ipotetico (si scrive per oggettivare un racconto che, idealmente, nasce per essere letto da qualcuno); e tanto più questo è vero nel laboratorio autobiografico, in cui non si è mai soli davanti al proprio intimo scrittorio, ma si scrive sempre tenendo presente il conduttore, o gli altri membri del gruppo, come destinatari impliciti³⁵. Tuttavia, dopo avere stabilito le regole e instaurato un rapporto di fiducia, l'ambiente della scrittura autobiografica appare come un luogo protetto, riparato e assorto. In un laboratorio che implichi anche i linguaggi teatrali, invece, si crea un'attesa completamente diversa: il lavoro presuppone destinatari che non sono ipotetici. Appare continuamente il fantasma dei volti sconosciuti ma reali e concreti di un pubblico che guarderà e ascolterà, che respirerà e attenderà i respiri degli attori, che infine – si spera – applaudirà. Un diverso linguaggio implica cioè attese diverse e diversi timori: la dinamica interiore, con le paure connesse, ma anche con le amplificate ansie narcisistiche dell'ostensione di sé sulla scena, può infragilire notevolmente l'equilibrio e la sincerità del lavoro autobiografico. L'ampiezza della messa in gioco (anche fisica) della persona e l'attesa stressante dell'esito scenico sono stati, nel nostro laboratorio, uno dei principali motivi di criticità e crisi. La lunga durata dell'esperienza ha consentito – nella dilatazione dei ritmi di produzione, ascolto, restituzione, correzione – di risolvere positivamente tutti i momenti difficili. Tuttavia, la considerazione dello stress che una “messa in scena” dei propri vissuti avrebbe generato in alcuni dei partecipanti ha suggerito ai conduttori una scelta ulteriormente ibrida per l'esito finale: la realizzazione di un video di “teatro filmato”. La *performance* teatrale è avvenuta nell'ambiente protetto e fiduciario del gruppo ed è stata ripresa; il video con il montaggio finale delle diverse scene è stato visionato insieme e, solo dopo l'assenso di tutti, proiettato pubblicamente. Questa scelta, non prevista dal progetto iniziale, ha inserito un ulteriore livello di mediazione tra l'atto scenico e la fruizione del pubblico ma ha consentito di eliminare molti aspetti di stress e di recuperare rapidamente la situazione di fiducia indispensabile al lavoro.

³⁵ Nel laboratorio di autobiografia si costruisce giocoforza una sorta di “dinamica transferale” simile anche se non coincidente con quella della terapia psicoanalitica: “la scrittura autobiografica presuppone un destinatario, che può configurarsi come un generico e immaginario lettore, ma più spesso viene identificato in un destinatario esterno e reale” (Paoletti 2013, 183). Tale destinatario, che tende a coincidere con il conduttore, “deve avere proprio le precise e rassicuranti caratteristiche di un Super-Io positivo ... a cui affidare il messaggio – un destinatario reale, cioè, che viene investito anche di un carattere simbolico” (Ferrari 1994, 125).

Ed ecco, dunque, un terzo ordine di riflessioni: il ruolo dei *conduttori*.

Nel laboratorio autobiografico puro, il conduttore è principalmente uno stimolo per l'emersione delle memorie e un testimone del loro affiorare, il più possibile rispettoso, mai invasivo, mai investigativo, mai giudicante; può avere un ruolo attivo “nell’assemblare le scritture, nell’aiutare a scegliere i brani più intensi, dal punto di vista emotivo o descrittivo” e tuttavia deve sempre “rispettare lo stile del soggetto, senza intervenire normativamente sulla sintassi, ma piuttosto aiutando la persona a riconoscere l’originalità del proprio pensiero” (Paoletti 2013, 184). Come è evidente, si tratta di un compito particolarmente delicato, in cui il conduttore - per quanto cerchi di essere il meno invasivo possibile - è di fatto una sorta di coautore del testo; in un laboratorio che implichi anche metodologie teatrali, tale compito si fa ancora più complesso e il conduttore è chiamato ad essere ancora più partecipe del processo creativo. Non soltanto perché a lui/lei compete l’insegnamento delle tecniche gestuali e vocali che rendano possibile la messinscena, ma anche perché la sintassi scenica della scrittura deve necessariamente essere guidata e un ruolo più attivo si rende necessario nell’assemblaggio delle diverse porzioni testuali verso il lavoro conclusivo. In questo processo drammaturgico, il conduttore incarna di fatto un ruolo “registico” (che in un puro laboratorio autobiografico non avrebbe) nella scelta, nel montaggio, negli accostamenti tra i diversi materiali che compongono il testo scenico finale: assume cioè la responsabilità di supervisore ultimo in quella che non è più la scrittura di *una vita*, ma il racconto collettivo di *numerosi episodi appartenenti a vite diverse*, che cercano la “giusta” accordatura per risuonare insieme.

E si giunge così all’ultimo ordine di interrogativi, quello davvero fondamentale e validante del metodo: gli *obiettivi attesi* (e, sperabilmente, ottenuti). Un laboratorio di scrittura autobiografica mira ad almeno quattro obiettivi fondamentali³⁶. In primo luogo punta alla riappropriazione della scrittura come “gesto fisico”, un sollievo nella pura riscoperta del gesto motorio, della concretezza sensoriale (tattile, olfattiva, visiva) del tornare a scrivere, nella riscoperta del sé attraverso una grafia che è sempre personale, unica, irripetibile. La scrittura come “spazio mentale”, in secondo luogo, consente di accedere ad un dispositivo narrativo profondamente diverso da quello del racconto orale, e fa emergere – nella concentrazione dell’atto scrittorio – narrazioni recuperabili solo nella silenziosa solitudine davanti al foglio. Terzo aspetto (quello su cui in ampia misura si sono soffermate anche queste pagine), la scrittura genera un “accesso alla memoria”, che consente, attraverso le schematizzazioni del pensiero narrativo (il “bisogno di trama”), di (ri)narrare e (ri)strutturare la propria storia. Infine, la scrittura come “ricerca di stile”, spinge il soggetto a

³⁶ Riprendo e rielaboro qui suggestioni nate dalla lettura di Paoletti 2013.

cercare personali strategie narrative, ad esprimere la propria unicità e la propria specialità nell'interpretazione del reale.

Fin qui gli obiettivi comuni a qualsiasi laboratorio di autobiografia.

Un laboratorio autobiografico-teatrale come quello teorizzato e descritto in questo contributo aggiunge almeno altre due finalità, sue specifiche. La narrazione di sé, oltre che ad uno *spazio mentale*, si apre anche alla riappropriazione di uno *spazio fisico*, che consente di far emergere memorie non recuperabili nella fissità corporale di un esperimento di sola scrittura; in questo spazio memoriale e teatrale insieme, può accadere di (ri)scoprire le gestualità e le vocalità adatte alla narrazione di sé, e di (ri)conoscere anche la propria individualità corporea, i propri *stili* gestuali e sonori. Si può sperimentare, insomma, una "interezza" compiuta della persona, che non implica solo la parola, ma anche il corpo e le diverse gamme della voce.

Infine, se un laboratorio autobiografico ibridato con il teatro non consente di pervenire, per ogni partecipante, ad una compiuta e cronologica scrittura di sé, consente però di portare un proprio frammento significativo dentro un lavoro eminentemente collettivo come quello scenico. L'autobiografia sposta dunque il suo *focus* da atto individuale che solo occasionalmente e strumentalmente si socializza, ad una forma compiuta di atto (o, meglio ancora, patto) sociale, nel riconoscimento del proprio sé individuale (il *mio* scritto, la *mia* scena) in consonanza con i sé altrui (le *nostre* scritture, il *nostro* spettacolo).

La specificità (e la peculiare potenzialità) di un laboratorio autobiografico di tipo teatrale fa dunque prevalere sulla dimensione esclusivamente verbale e individuale quella corporea e collettiva, costituendosi naturalmente – per le sue intrinseche caratteristiche di processo integrante e relazionale – come dispositivo pedagogico che "inceppa" e "rompe" le meccaniche di isolamento ed emarginazione.

Nella luce

Il mio desiderio è un giardino paradisiaco.
 Con lo scivolo per i bimbi, e con le farfalle.
 Il desiderio non lo affido alla dea.
 Lo porto io, me ne vado con lei.
 Salgo e basta. Non torno più indietro.
 SOFIA

Luce in sala, infine. Luce che illumina i volti sospesi nel silenzio, mentre si sentono solo i fiati spezzati, gli sguardi pausati, i respiri interrotti in attesa. Poi – quanto dura quel guado silenzioso, denso, morbido? – vie-

ne la conflagrazione dell'applauso, esplosivo, liberatorio e finale. Me lo ricordo, quel momento che sembra il centro esatto dell'universo, quando lo spettacolo è finito e i corpi liberano in un solo istante tutta la loro tensione, quando lo spettacolo termina e il corpo si fa vuoto, si fa leggero. Un corpo galleggiante nel "nonsodove", mentre la mente del gruppo è ancora tutta intera, è ancora una, indistinta e sola. La mente del gruppo resta intera e sola anche dopo, per molto tempo ancora, anche quando le locandine si sono arrotolate o strappate, quando il pubblico ha lasciato la sala. Quando tutti sono tornati a casa e le strade sono vuote. Perché – sarà scontato dirlo? No, non lo è – il processo che conduce ad una costruzione comune lascia in ognuno tracce di tutti gli altri, lascia frammenti di un sé multiplo che condiziona il resto del cammino. Me li ricordo tutti, uno per uno – Matteo, Giorgia, Francesco, Norma, Lorenzo, Andrea, Debora, Oreste, Silvio, Gian Piero, Dario, Anna Maria, Valentina, Luisa, Paola, Giovanni, Tommaso, Sofia, Serena, Maddalena, Emanuele e Sara – ancora posso sgranare i loro nomi. Alcuni sono amici con cui ho camminato e cammino. Altri li ho rivisti solo qualche volta, di sfuggita. Qualcuno non l'ho più nemmeno incontrato. Non importa. Non si torna più indietro. Tutti siamo rimasti come un appunto nel sogno di qualcun altro. Tutti portiamo con noi un luminoso frammento di una futura autobiografia.

Riferimenti bibliografici

- Alheit Peter (2005), "Stories and Structures: An Essay on Historical Times, Narratives and their Hidden Impact on Adult Learning", *Studies in the Education of Adults* XXXVII, 2, 201-212.
- Alheit Peter, Bron-Wojciechowska Agnieszka, Brugger Elizabeth, *et al.*, eds (1995), *The Biographical Approach in European Adult Education*, Wien, Verband Wiener Volksbildung.
- Benelli Caterina (2013), "Il dispositivo autobiografico e di cura educativa", in Ead. (a cura di), *Autobiografando. Interventi formativi per l'inclusione sociale*, Roma, Aracne, 25-39.
- Bernardi Claudio (2004), *Il teatro sociale: l'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci.
- Bernazza Letizia, Valentini Valentina, a cura di (1998), *La compagnia della Fortezza*, Soveria Mannelli, Rubettino.
- Brooks Peter (1995), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di Daniela Fink, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1984), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York, Knopf.
- Demetrio Duccio (1996), *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Milano, Cortina.
- (1998), *Pedagogia della memoria*, Roma, Meltemi.
- (2002), "Il dilagare dell'eccezione. Vita adulta e desiderio di trame", in Duccio Demetrio, Aureliana Alberici (a cura di), *Istituzioni di educazione degli adulti*, vol. I, Milano, Guerini e Associati, 1-8.
- Dominicé Pierre (1992), *L'histoire de vie comme processus de formation*, Paris, L'Harmattan.

- (2000), *Learning from our Lives. Using Educational Biographies with Adults*, San Francisco, Jossey-Bass.
- Ferrari Stefano (1994), *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza.
- Formenti Laura (2002), “La storia che educa. Contesti, metodi, procedure dell’autobiografia educativa”, in Duccio Demetrio, Aureliana Alberici (a cura di), *Istituzioni di educazione degli adulti*, vol. I, Milano, Guerini e Associati, sez. C, 61-82.
- (2015), “Auto/Biography: a Relational Journey”, in Hazel Reid, Linden West (eds), *Constructing Narratives of Continuity and Change: A Transdisciplinary Approach to researching Lives*, London, Routledge, 11-24.
- Gedda Lido (2007), *Il teatro del disagio e del riscatto*, Torino, Trauben.
- Goodson I.F., Biesta Gert, Tedder Michael, et al. (2010), *Narrative Learning*, London, Routledge.
- Gordon Mel (1992), *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d’Arte alle tecniche dell’Actors Studio*, trad. it. di Giovanna Buonanno, Venezia, Marsilio. Ed. orig. (1987), *The Stanislavsky Technique: Russia. A Workbook for Actors*, New York, Applause Theatre Book.
- Halqvist Anders (2014), “Biographical Learning: Two Decades of Research and Discussion”, *Educational Review* LXVI, 4, 497-513.
- Iori Vanna (2002), “Spazio vissuto e autobiografie”, in Duccio Demetrio, Aureliana Alberici (a cura di), *Istituzioni di educazione degli adulti*, vol. I, Milano, Guerini e Associati, sez. C, 15-28.
- Lejeune Philippe (1986), *Il patto autobiografico*, trad. it. di Franca Santini, Bologna, Il Mulino. Ed. orig. (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Mancini Andrea, a cura di (2008), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Corazzano, Titivillus.
- Meldolesi Claudio (1994), “Immaginazione contro emarginazione. L’esperienza italiana del teatro in carcere”, *Teatro e storia* IX, 16, 41-68.
- Oliverio Alberto (2002), “La memoria autobiografica e la memoria collettiva”, in Duccio Demetrio, Aureliana Alberici (a cura di), *Istituzioni di educazione degli adulti*, vol. I, Milano, Guerini e Associati, sez. C, 9-14.
- Paoletti Luca (2013), “La salute mentale. Il lavoro di Scrittura Autobiografica nei servizi di Salute Mentale”, in Caterina Benelli (a cura di), *Autobiografando. Interventi formativi per l’inclusione sociale*, Roma, Aracne, 155-184.
- Pineau Gaston, Le Grand J.L. (1993), *Les histoires de vie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Pontremoli Alessandro (2005), *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, Utet.
- Punzo Armando (2013), *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Firenze, Clichy.
- Rodari Gianni (1973), *La grammatica della fantasia: introduzione all’arte di inventare storie*, Torino, Einaudi.
- Rossi Ghiglione Alessandra, Pagliarino Alberto, a cura di (2007), *Fare Teatro Sociale*, introduzione di Alessandro Pontremoli, Roma, Audino.
- Rossi Ghiglione Alessandra (2013), *Teatro sociale e di comunità: drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Roma, Audino.

- Smorti Andrea (2002), "Costruzione delle storie, costruzione del sé", in Duccio Demetrio, Aureliana Alberici (a cura di), *Istituzioni di educazione degli adulti*, vol. I, Milano, Guerini e Associati, sez. C, 49-60.
- Stanislavskij K.S. (1988), *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, trad. it. di Anna Morpurgo, M.R. Fasanelli, a cura di Fausto Malcovati, prefazione di Giorgio Strehler, Roma-Bari, Laterza. Ed. orig. (1957), *Работа актера над ролью. Материалы к книге (Il lavoro dell'attore sul personaggio. Materiali per un libro)*, Moskva, Iskusstvo.
- (1996 [1956]), *Il lavoro dell'attore su se stesso*, trad. it. di Elena Povoledo, decima edizione riveduta e corretta a cura di Fausto Malcovati, Roma-Bari, Laterza. Ed. orig. (1938), *Работа актера над собой. Часть I. Работа над собой в творческом процессе переживания (Il lavoro dell'attore su sé stesso. Tomo I. Il lavoro su sé stesso nel processo della reviviscenza)*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura; Id. (1948), *Работа актера над собой. Часть II. Работа над собой в творческом процессе воплощения (Il lavoro dell'attore su sé stesso. Tomo II. Il lavoro su sé stesso nel processo della personificazione)*, Moskva, Iskusstvo.
- Starace Giovanni (2004), *Il racconto della vita. Psicoanalisi e autobiografia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Strindberg August (1970), *Il sogno / Ett drömspel*, trad. it. di Giorgio Zampa, Bari, De Donato. Ed. orig. (1904), *Ett drömspel*, in Id., *Samlade dramatiska arbeten*, vol. IV, Stockholm, Geber, 255-327.
- Svevo Italo (2008 [1923]), *La coscienza di Zenò*, a cura di Beatrice Stasi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Taormina Antonio, Valenti Cristina (2013), "Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti e prospettive", *Economia della Cultura* XXIII, 4, 441-453.
- West Linden, Alheit Peter, Andersen A.S., et al., eds (2007), *Using Biographical and Life History Approaches in the Study of Adult and Lifelong Learning: European Perspectives*, Frankfurt am Main, Peter Lang.



Fig. 5 – Enrico Frattaroli, *Arcobaleno fossile* (2019).
Cartoncino Bristol e matita (cm 59x59). Particolare.
Per gentile concessione dell'autore

Esplorazioni sui linguaggi

L'AUTOBIOGRAFIA COME STRUMENTO DI RICERCA IN LINGUISTICA

Irene D'Agostino

Università degli Studi di Firenze (<irene.dagostino@unifi.it>)

Abstract

Autobiographical narrative used in linguistics research is an empirical tool which allows evaluation of the role of objective factors and therefore of common language in the definition of an individual subject. Autobiographical discourse is accomplished by means of a cognitive confrontation that also uses language structures and previous relations with others. The aim of this essay is to show the usefulness of autobiographies and personal narratives in the comprehension of formation and organization of linguistic varieties in speakers' competence and to understand the linguistic strategy used by speakers to exhibit their own identity.

Keywords: analysis, autobiography, identity, linguistics, narrative

1. Introduzione: autobiografie e scienze del linguaggio

L'opzione epistemologica che pone il vissuto del parlante, dell'individuo, al centro della ricerca è da tempo diventata oggetto del sapere. Gli ideali della soggettività, l'urgenza della ricerca sull'identità culturale, sulla memoria collettiva, del discorso sul soggetto che "si costruisce" tra permanenza e cambiamento (Chiss 1985), hanno reso, fin dagli anni Settanta del Novecento, lo studio e la raccolta delle biografie uno strumento di ricerca essenziale alle scienze del linguaggio. Tale utilizzo testimonia un importante incrocio di prospettive tra scienze cognitive, antropologia filosofica e studio del linguaggio¹. La narrazione può anzi rappresentare

¹ La narrazione si trova al centro degli interessi di numerosi campi di studio: dalla teoria letteraria alla sociolinguistica, fino agli studi cognitivi e a quelli di storia orale, non solo come genere letterario o come forma dell'oralità, ma anche come strumento di tipo conoscitivo. Attualmente è molto vivace il tentativo di conciliare neuroscienze, teorie della mente e teorie narrative per far vedere come la narrazione sia una predisposizione biologica dell'*Homo sapiens* (si veda, ad esempio, Cometa 2017).

proprio il punto di incontro di discipline così diverse, caratterizzandosi come strumento attraverso cui gli individui danno senso a se stessi e alla propria esistenza.

Come scrive Michele Cometa:

... il comportamento narrativo ha di fatto dato forma e fortemente condizionato lo sviluppo delle capacità cognitive dell'*Homo sapiens* e dunque studiare la narrazione significa avere un accesso, più o meno diretto, al funzionamento e alla struttura della mente umana, e con la mente anche alla coscienza e al Sé ... (2017, 25)

L'uso della narrazione permette anche di vedere in atto la realizzazione di quell'eccentricità che caratterizza l'uomo, il quale, attraverso l'uso linguistico, si sottrae ai limiti del proprio corpo e del proprio tempo vissuto per accedervi attraverso una modalità oggettivata ed esterna: la lingua (Gualandi 2003).

In linguistica, l'uso dell'autobiografia e della narrazione di tipo autobiografico ha fortemente contribuito a riportare il parlante al centro della disciplina. Il racconto di sé infatti riesce a rendere conto del rapporto tra legge, storia linguistica e individuo trasformandolo in strumento di "analisi e conoscenza, capace di raccogliere e leggere la vicenda di una lingua e della sua cultura, e, per l'individuo, l'esperienza di vita e quindi le categorie dell'interpretazione dei fatti del passato e del presente" (Polimeni 2016, 8). Attraverso la raccolta di autobiografie il linguista si concentra sullo studio del modo in cui i parlanti interpretano le loro esperienze e le posizioni da loro stessi assunte nelle reti e nei campi sociali che attraversano; allo stesso tempo, l'analisi delle autobiografie permette di studiare la costruzione e l'interpretazione dei significati da parte del parlante; l'uso creativo delle risorse linguistiche che ha a disposizione (le voci e le posizioni degli altri); l'interazione di voci e discorsi come prova di una traccia sociale e culturale (Pavlenko 2007). L'utilità euristica delle autobiografie consiste anche nel fornire un termine di confronto tra la generalità e la complessità dell'evento linguistico e sociale e l'esperienza individuale degli eventi, ma soprattutto lo studio dell'autobiografia consente di ricapitolare i processi di formazione di una storia linguistica e sociale, generale e condivisa, e il tentativo di comprenderla attraverso la singolarità di un percorso individuale. Le autobiografie infatti ci pongono di fronte al modo in cui un individuo utilizza le strutture linguistiche, sociali e storiche nei suoi comportamenti, nei meccanismi cognitivi e psicologici che lo caratterizzano, nelle sue idee e nelle sue immagini.

Le autobiografie servono alla ricerca per ovviare a due necessità: la prima riguarda il metodo e la sua apertura alla soggettività; la seconda a rendere evidente che il soggetto, nel suo racconto autobiografico, rievoca costantemente una serie di rapporti di forza, prodotti nel già vissuto, e

che tale “già vissuto”, per il solo fatto di acquisire una struttura narrativa, acquisisce anche una dimensione pubblica, esso cioè si lega immediatamente a un linguaggio condiviso, a dei sistemi storici, alle loro strutture obiettive, ma sempre attraverso l’esperienza dell’agente singolare nella sua relazione con gli altri agenti.

La narrazione autobiografica utilizzata in linguistica risponde anche a un preciso orientamento teorico ed epistemologico che indirizza la ricerca. Così, se l’interesse conoscitivo principale della sociolinguistica e della dialettologia riguarda lo studio del mutamento e della variazione linguistica, i dati sono, in maniera quasi obbligata, il luogo in cui si costruisce la conoscenza di queste due discipline. Affinché i dati mantengano la loro funzione conoscitiva è necessario che rimangano portatori delle condizioni nelle quali sono prodotti, per questa ragione vanno costruiti, ovvero fatti emergere dal flusso indistinto del linguaggio quotidiano e non solo “trovati”.

Questo tipo di linguistica viene definita del *datum*, in opposizione alla linguistica dell’*exemplum* nella quale i dati rappresentano un corollario della teoria e non possiedono una funzione conoscitiva. Al contrario, la linguistica del *datum* tenta di unire alla produzione dei concetti e delle teorie la produzione e la determinazione del dispositivo empirico che ne sintetizza le condizioni reali (Laks 2012).

La raccolta di parlato attraverso lo strumento dell’autobiografia e del racconto di vita cerca di materializzare proprio questa necessità, offrendo la possibilità di osservare, costruire e descrivere le pratiche linguistiche attestate nella loro diversità, eterogeneità e variazione (ivi).

2. Una definizione di identità

L’obbiettivo del racconto autobiografico è sostanzialmente quello di poter trascendere l’ordinaria discontinuità della vita quotidiana imponendo un punto di origine, un orientamento e strutturando l’immagine di una vita significativa proprio perché narrata. Il racconto sull’esperienza di vita, che ha inizio con la richiesta all’informatore da parte del ricercatore di una riflessione sul proprio passato, ha l’ambizione di instaurare una (ri)creazione del senso del sé e della propria identità. Con l’autobiografia il linguista indaga la questione dell’identità dei parlanti osservando e analizzando ciò che essi producono linguisticamente, dando rilievo alla *performance* identitaria che manifesta le posizioni assunte dal parlante all’interno dei diversi campi sociali.

La tematica dell’identità è stata largamente dibattuta in filosofia:

L’identità è ciò che permette al soggetto di prendere coscienza della sua esistenza che si costituisce attraverso la presa di coscienza del suo corpo (un

essere là, nello spazio e nel tempo), del suo sapere (le sue conoscenze sul mondo), dei suoi giudizi (le sue credenze), delle sue azioni (il suo potere di fare). L'identità va dunque di pari passo con la presa di coscienza di sé.²

Insieme all'identità sociale esiste anche un'identità discorsiva che ha la particolarità di essere costruita dal soggetto nel momento in cui parla e che risponde alla domanda: "Sono qui per parlare in che modo?". La concezione dell'identità che guida la ricerca sul linguaggio attraverso lo studio delle autobiografie considera che essa, sebbene interpretata come un processo di costruzione, non è un elemento che si produce esclusivamente nel qui e ora della comunicazione, né in maniera svincolata dalla precedente interiorizzazione di un mondo sociale: "... l'analisi del discorso può chiarire la situazione di enunciazione dei racconti di vita, oltrepassare la psicologizzazione inerente a questa enunciazione ... per esaminare le sue determinazioni specificatamente storiche"³.

Gli studi di tipo sociolinguistico hanno utilizzato fin dagli anni settanta le interviste biografiche come metodo di raccolta dei dati per "portare alla luce le rappresentazioni dei parlanti interrogati ... o per chiarire le loro esperienze di migrazione"⁴. Tale metodo viene mutuato dalla sociologia la quale attraverso il ricorso alle biografie, cercava di opporsi ai modelli epistemologici, allora dominanti, caratterizzati da un massiccio utilizzo di inchieste quantitative.

Le autobiografie rendono evidenti i meccanismi sociali che consentono a un individuo di rendersi riconoscibile e ci permettono di valutare il ruolo delle strutture sociali oggettive all'interno dei percorsi esistenziali

² "... l'identité est ce qui permet au sujet de prendre conscience de son existence qui se constitue à travers la prise de conscience de son corps (un être-là dans l'espace et le temps), de son savoir (ses connaissances sur le monde), de ses jugements (ses croyances), de ses actions (son pouvoir de faire). L'identité va donc de pair avec la prise de conscience de soi" (Charaudeau 2009, 15). Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

³ "L'analyse du discours peut éclairer la situation d'énonciation des récits de vie, dépasser la psychologisation inhérente à cette énonciation ... pour envisager ses déterminations spécifiquement historiques" (Chiss 1985, 24). L'analisi del rapporto tra dimensione sociale e dimensione individuale nella costruzione dell'identità è centrale nel dibattito sui cambiamenti della società. Essa è già profondamente elaborata nell'opera di Ricoeur (2004). Il filosofo francese infatti lega gli atti del ricordare e del narrare a una dimensione sovra-individuale, pubblica e sociale necessaria e imprescindibile per ogni soggetto che compie un'auto-narrazione. Essa si manifesta compiutamente nel ruolo oggettivante del linguaggio e nel primato cronologico dell'ascolto (di storie altrui) sull'atto (auto)-narrativo (Borutti 2016).

⁴ "... pour tenter de mettre au jour les représentations des locuteurs interrogés sur leur pratiques linguistiques ou bien pour éclairer des expériences de migration" (Nossik 2011, 119).

individuali, ridando voce e spazio a una soggettività silente e consentendo di rifiutare l'assunzione indiscriminata del soggetto come frutto di un progetto originario e individuale. L'uso dell'autobiografia contribuisce a sottolineare che il senso di un'esistenza non proviene da posizioni successive liberamente assunte, ma da spostamenti nello spazio sociale che si sostanziano nella relazione esperita tra la posizione dell'agente e il campo sociale in cui è immerso. Si può dire che il racconto autobiografico non riflette semplicemente un'identità fondata su una socialità precedente, ma la mette in atto.

Inoltre, poiché ogni individuo cambia attraverso il tempo, la coscienza di sé non è un'identità invariabile ma, al contrario, è un'identità narrativa costruita attraverso il cambiamento:

Questa costruzione è un destino perché una volta che comincia a parlare l'uomo tesse una tela narrativa intorno a sé (una nicchia narrativa) alla quale non può più sfuggire. Tutto sta nel considerare questa tela non un tessuto ordinato, né il prodotto solitario di un Io, ma l'intersezione di più istanze (di più storie), alcune delle quali prodotte dagli altri. Proprio questo rende precario e rivedibile il costruito e lascia spazio anche a strappi, nodi e ingorghi di senso. (Cometa 2017, 118-119)

La definizione di narrazione non si esaurisce pertanto nella capacità di creare storie, di tessere trame e di descrivere la cronologia degli avvenimenti di una vita, ma svolge un ruolo fondamentale nella costruzione e nell'interpretazione del sé, diventando una strategia della capacità di agire del soggetto (*agency*). Il racconto della propria storia di vita, così come tutti i dati linguistici derivanti dall'uso, deve essere infatti inteso come attualizzazione e prodotto dell'attività storica e sociale che è alla base dei processi di formazione dei sistemi linguistici storici. In questo senso le autobiografie possiedono le potenzialità di produzioni istituzionali, culturali e sociali perché sono il riflesso di norme e strutture. Ma la relazione tra le strutture o le macrocategorie sociali e le autobiografie dipende sempre e strettamente dall'uso da parte di un agente.

3. Cosa ci dicono le autobiografie dal punto di vista linguistico

La narrazione si presenta quindi come un problema teorico oltre che dei testi: i dati, raccolti sotto forma di racconto autobiografico, non riguardano solamente il contenuto trasmesso, ma sono l'esito di un evento che apre il confronto con domande teoriche più ampie, come quella che si chiede se esiste, e come agisce, un'influenza dei modi di socializzazione sulle operazioni cognitive che presiedono l'acquisizione, il funzionamento e l'uso dei sistemi linguistici. Nel caso del racconto autobiografico, ci

si chiede: qual è il ruolo della socializzazione nella realizzazione di queste operazioni nel momento in cui il ricercatore sollecita l'informatore a narrare di sé invitandolo a un ripiegamento sulla sua vita, sulle sue esperienze e sulle sue conoscenze.

Il linguaggio è ciò che ci permette di mostrare e manifestare ciò che siamo. La lezione di Bruner⁵ ci ha fatto vedere che il pensiero narrativo è uno strumento che ci consente di attribuire senso alla nostra storia inseguendoci, contemporaneamente, all'interno dei canoni dei sistemi simbolici e culturali ai quali apparteniamo, o sentiamo di appartenere, e portando all'esterno la traiettoria seguita dalla nostra identità; inoltre, svela che il soggetto, nel suo racconto autobiografico, ricapitola costantemente, attraverso la propria esperienza con gli altri agenti e le strutture, una serie di rapporti di forza che si sono prodotti nel già vissuto.

Nell'ambito della tradizione sociolinguistica lo studio sulle identità rivela che le rotture e le continuità nella vita delle persone contribuiscono alle spiegazioni riguardanti i cambiamenti e le stabilità di tipo linguistico. Dal punto di vista linguistico, infatti, il resoconto autobiografico si presenta come un'attualizzazione del cambiamento, della variazione linguistica e del modo in cui esse si sono strutturate e continuano a strutturarsi nel parlante per poi manifestarsi nel discorso su se stessi.

Il racconto autobiografico aiuta a chiarire che le attività linguistiche non funzionano solo nei termini di differenze o somiglianze tra un repertorio linguistico individuale e un sistema, ma anche che l'agire linguistico dell'individuo trova le sue ragioni e le sue spiegazioni sotto forma di momenti di acquisizione e interiorizzazione che si susseguono nel corso dell'esistenza e che sono accompagnati da un continuo aggiustamento della competenza linguistica del parlante:

Si tratta, come è evidente, di una nuova concezione che ci rappresenta il repertorio linguistico di ogni individuo come il risultato di interazioni e intrecci tra le diverse lingue acquisite, aperto, capace di comprendere e articolare più esperienze linguistiche, in grado di superare le barriere fonologiche, lessicali, sintattiche tra i diversi sistemi. (Salvadori 2016, 90)

Il discorso su se stessi può quindi rivelare le tracce del percorso di formazione dell'agire linguistico attuale dell'individuo in riferimento alla precedente realtà sociale che ha attraversato e come risultato di un processo dinamico di mescolanza e continuo cambiamento.

⁵ Lo psicologo Jerome Bruner è stato uno dei primi studiosi a portare l'attenzione delle scienze sociali e culturali sulla narrazione (cfr. Bruner 1987).

4. *La presenza di diverse varietà linguistiche: tracce del passato e realizzazioni del presente*

Gli aspetti dell'esistenza che il soggetto narra nell'incontro con il ricercatore funzionano come catalizzatori di uno stile sociale. La trasmissione di uno stile sociale porta alla luce ciò che un soggetto vuole fornire all'interlocutore come elemento da interpretare, ma poiché questo processo si realizza in maniera inconsapevole, genera anche uno stile linguistico che consente l'analisi della variazione linguistica e del passaggio attraverso i cambiamenti linguistici che possono accompagnare le traiettorie di vita di un individuo.

Gli esempi che seguono provengono da interviste effettuate da chi scrive in due inchieste sul campo. La prima, un'inchiesta di dialettologia sociologica (Sornicola 2002), effettuata in Calabria, nella comunità di Arena (Vibo Valentia), ha avuto come obiettivo quello di indagare l'identità linguistica dei parlanti⁶, adottando come strumento primario di escussione le storie di vita e la raccolta di parlato indotto a codice bloccato⁷. È stato inoltre utilizzato un questionario di tipo linguistico-percezionale con domande relative all'apprendimento linguistico, per indagare alcuni aspetti della competenza linguistica dei parlanti e legare, in tal modo, gli usi linguistici manifestati a ipotesi sulla formazione della competenza linguistica dei parlanti, agli aspetti della variazione linguistica e alla macrostoria della modalità di transizione dal dialetto all'italiano⁸. La seconda inchiesta si svolge invece nella comunità di Firenze con parlanti provenienti da altre regioni di Italia, emigrati nel capoluogo toscano tra gli anni 50 e 70 del secolo scorso. Anche in questo caso la modalità escussiva prescelta è stata la raccolta di storie di vita. La ricerca vuole verificare se i processi che si producono nei repertori linguistici individuali e nelle realizzazioni linguistiche dei parlanti possano mostrare il modo in cui il parlante che possiede una diversa varietà linguistica, integra nella propria competenza i tratti della varietà locale di lingua, li percepisce e li analizza come salienti e se ne serve per manifestare la propria identità.

⁶ Il criterio principale con cui sono stati selezionati i parlanti è l'appartenenza alla comunità linguistica indagata. Sono stati intervistati parlanti di età differenti, di diversa estrazione sociale, con diversi titoli di studio e diverse esperienze esistenziali.

⁷ Nel parlato indotto a codice bloccato si chiede all'informatore di utilizzare una specifica varietà linguistica per raccontare o descrivere un evento.

⁸ Cfr. Sornicola 2006a, 2006b; Moretti 1999 che, a partire da ricerche diverse, si concentrano sullo studio degli esiti, delle sequenze e degli stadi di acquisizione linguistica come reazione ai processi contattuali di lingua e dialetto.

Il primo esempio⁹ che riporto ci mostra come un parlante struttura linguisticamente l'esperienza con diverse comunità e quindi con diverse varietà linguistiche. Proviene da un'intervista della ricerca sul campo svolta a Firenze. A., l'informatore, al momento dell'intervista ha 70 anni. Per i primi 14 anni della sua vita ha vissuto in un piccolo paese dell'entroterra calabrese ed è poi emigrato a Firenze all'inizio degli anni Cinquanta per motivi familiari e di lavoro.

I)

A1: cioè **no'** **ssentivo** nulla perchè io ero **co'** la mia/ ero felice e quindi mi sapevo adattare eeee/ mettiamo nell'ora di pausa ero **capaši** di andare iii/ da **ssu** nel paese a scendere ggiù **ai'** fiume di Petriano a **ffari** il bagno in quell'**acqua ghiaccia** e nello stesso momento **velośemente** salire su e andare per andare a lavorare a imparare il **mestiari** per andari perchè **sennò ti thiravano** anche loro **peccchè** lì erano **abitudini** che **nzomma**/ però io io **faśevo** una vita/ **diśiamo** la mia vita non è che è stata/ è stata di miseria cioè **ne' senzo** che non avevo quello che volevo a differenza di altri anche perchè per via dello **dzio M.** per via dello dzio M. [*sic*] **si passava pe' comunisti**/ e quindi **s'era**/ ci vedevano male come famiglia dicevano "i comunisti" e lì erano **tutthi** che c'erano aggregazione **tutthi** della demograzia cristiana e quindi **faśevano**/ tra ccui **i ttu'** nonno e tutte le cose/ **faśevano** la cricca per andare a votare per andare a fhare/ e quindi io non ero non ero come famiglia// ... **amme ttu ppoi fhare icchè ttu vvoi!///**

In (I) i tratti mutuati dal fiorentino comprendono fenomeni di tipo fonetico e morfo-fonetico tra i più rappresentativi della varietà:

⁹ Le interviste sono state raccolte con registratore a vista. In relazione alla consistenza del *corpus* e agli obiettivi delle ricerche, si è optato per un tipo di trascrizione normalizzata e "larga". Vengono tuttavia segnalati alcuni elementi fonologici che caratterizzano il parlato degli informatori e che rimandano al dialetto calabrese o al fiorentino. Di seguito le convenzioni di trascrizione usate:

- 1) attribuzione dei turni di parola: A1 (turno 1 dell'informatore); I1 (turno 1 del ricercatore).
- 2) Pause: "abc/" pausa breve; "def//" pausa media; "ghi///" pausa lunga.
- 3) [...]: tagli operati dal trascrittore.
- 4) [abc]: aggiunte e spiegazioni fornite per rendere maggiormente comprensibile il contesto e chiarire riferimenti alla realtà locale.
- 5) ... : esitazioni, interruzioni che possono precedere autocorrezioni, riformulazioni del parlato.
- 6) abcd: segnalazione dei tratti che rimandano alle varietà di dialetto calabrese e fiorentino. [efgh]: fiorentinismi o dialettismi all'interno di un discorso tendente all'italiano oppure ibridismi fiorentino-dialetto.
- 7) [ilmn]: switch tra dialetto e italiano e viceversa.

- (1) spirantizzazione delle affricate palatali come in:
 velocemente > velošemente¹⁰
 diciamo > dišiamo
 facevano > faševano;
 - (2) realizzazione dell'occlusiva dentale sorda /t/ come fricativa in posizione intervocalica:
 ti tiravano > ti thiravano¹¹;
 - (3) uso delle preposizioni articolate formate con l'esito fiorentino dell'articolo determinativo maschile singolare:
 al fiume > ai ffiume (con rafforzamento fonosintattico della consonante iniziale successiva, altro tratto caratteristico del fiorentino);
 - (4) riduzione dei dittonghi:
 puoi > poi
 vuoi > vòì;
 - (5) caduta delle consonanti finali:
 per > pe'
 nel > ne';
 - (6) elementi del lessico:
 picchiare > tirare
 essere considerato > passare per;
 - (7) cumulo di pronomi con valore enfatico:
 "a mme ttu ppoi fhare icché ttu vvoi".
- Tra i tratti del dialetto calabrese segnaliamo:
- (1) dittongamento spontaneo discendente con apertura di /e/:
 mestiere > /mestiari/;
 - (2) sonorizzazione dell'affricata dentale sorda:
 "zio", tsio > /dzio/;
 - (3) vocalismo atono siciliano:
 capace > /capaci/
 fare > /fari/;
 - (4) raddoppiamento delle consonanti intervocaliche:
 abitudini > /abitudini/.

L'esempio riportato è l'esecuzione linguistica di un parlante la cui competenza si traduce nella realizzazione di una particolare tipologia di contatto tra dialetto calabrese e varietà fiorentina. Esso si caratterizza per la presenza di numerose mescolanze di codice (*code-mixing* fiorentino-dialetto calabrese)¹².

¹⁰ In posizione intervocalica interna di parola.

¹¹ In questo caso al confine di parole (cfr. Marotta 2008).

¹² Il *code-mixing* è un tipo di commutazione di codice intrafrasale (Regis 2005). In letteratura (Alfonzetti 1992) vengono considerati come mancanti di un valore funzionale e pragmatico anche se questa condizione non è sempre rispettata. Nel caso dell'analisi che io propongo, tuttavia, sottopongo a critica il concetto di intenzionalità, inteso come consapevolezza del parlante nell'utilizzare un cambiamento di codice in vista del raggiungimento di uno specifico scopo semiotico o pragmatico. Per questa ragione

Nel caso in esame, infatti, il parlante non passa da una varietà all'altra, ma produce una fenomenologia di mistilinguismi che è significativa di come all'interno della sua competenza, a partire dal contatto con diverse varietà di lingua e dialetto, si sia prodotta una particolare architettura linguistica di cui si serve per rendere all'esterno l'immagine di sé. La questione della mescolanza tra le varietà pone il problema di come dobbiamo intendere la presenza della varietà del fiorentino e del dialetto calabrese all'interno del discorso del parlante. Se l'interferenza che si realizza nell'atto linguistico individuale avviene come reazione ed esito di eventi di natura extralinguistica e storica (i.e. il contatto tra lingue diverse, la presenza di un sostrato; Orioles 2008), l'effettiva valutazione e la sua successiva realizzazione avvengono sempre nell'ambito della competenza del parlante, legando motivazioni strutturali e grammaticali a esigenze espressive e di enunciazione ancorate al profondo evento di valutazione dello *status* delle lingue coinvolte, della loro pratica linguistica e delle possibilità riservate al loro dominio d'uso, nella resa di una specifica strategia individualizzante sul piano sintattico e lessicale.

I tratti linguistici del fiorentino presenti nel discorso dell'informatore sono dunque importanti indici della sua competenza: il grado di separazione tra i codici in gioco è estremamente basso, ne è una conferma sia la veste fonologica della narrazione, sia l'inserimento nella lingua di base (italiano) di interferenze di elementi morfo-fonologici propri della varietà del fiorentino e del dialetto calabrese, come ad esempio il permanere dell'uso del vocalismo atono siciliano. In questo caso il parlante applica una modalità di integrazione indessicale che si fonda sulla chiusura della vocale della desinenza e affida a questa differenza di grado di apertura l'indicazione di un particolare valore sociolinguistico.

Non possiamo dilungarci sull'analisi delle modalità di integrazione delle varietà linguistiche che formano la competenza del parlante, tuttavia possiamo dire che il tipo di mescolanza di codici, manifestata nel suo discorso autobiografico, è una spia linguistica del tipo di apprendimento linguistico del parlante. In genere, infatti, si registra una forte tendenza a formare elementi ibridi quando il contatto avviene tra una varietà bassa di italiano e varietà italianizzanti di dialetto (Alfonzetti 1992), quale potrebbe essere considerata la varietà di italiano parlata a Firenze. Il dialetto del paese di origine è la lingua materna e di primo apprendimento, su di essa si sono poi

considero che tali costrutti chiamino in causa livelli dell'agire pratico-linguistico degli individui che non sono immediatamente coscienti o esplicitabili, rimandando piuttosto alla competenza e al saper fare linguistico dei parlanti (Sornicola 2002b) e attribuendo alle commutazioni di codice un valore inerente alla possibilità che il parlante ha di servirsene come strategie nella costruzione della rappresentazione di sé nel discorso autobiografico.

innestate le altre varietà incontrate che lasciano nel discorso tracce evidenti e significative dell'esperienza esistenziale di A.

La fenomenologia dei mistilinguismi rappresenta quindi uno dei modi di mettere in pratica la propria competenza di parlante e di costruire, nel contesto della narrazione, attraverso la gestione di particolari strategie linguistiche, il ricorso ai diversi codici in modo che essi determinino una rappresentazione di sé e della propria esperienza con diverse varietà di lingua. Le caratteristiche linguistiche delle varietà, selezionate dalla sua competenza di parlante, possono essere interpretate come forme di metarappresentazione (che non dipendono da un'intenzione cosciente del parlante) sotto forma di variabilità linguistica inerente al discorso biografico, per cui valori sociali sono applicati a determinate esecuzioni linguistiche che vengono così investite di un significato di tipo stilistico e sociale. Mentre A. entra in contatto con la varietà linguistica della comunità fiorentina è in grado di riconoscere alcuni degli elementi linguistici che la caratterizzano come portatori di un valore identitario. Gli elementi linguistici da lui selezionati diventano pratiche identitarie: il parlante agisce linguisticamente supponendo che la produzione di certi segni possa portare l'interlocutore ad effettuare delle inferenze sulla sua persona. La seconda varietà linguistica di cui ha fatto esperienza, il fiorentino, è stata dunque analizzata per mezzo di un processo di iconizzazione¹³. In tale processo ciò che viene trasformato nel segno che comunica un significato identitario è la relazione tra un certo uso linguistico e le immagini sociali alle quali è legato.

La presenza di un forte retroterra dialettale ci mostra infine come la pratica attuale sia anche capace di instaurare la temporalità della competenza linguistica del parlante, nel senso che mostra, nel presente della sua realizzazione, le condizioni della sua formazione. L'accesso alla lingua della comunità di arrivo e il suo apprendimento non hanno impedito la conservazione delle strutture e dei tratti della lingua della comunità di partenza: le due diverse varietà di lingua non si sono semplicemente giustapposte all'interno del repertorio del parlante ma, in un certo senso, hanno dato vita a una nuova varietà linguistica ibrida o contaminata, una lingua dell'esperienza e della relazione. Gli usi linguistici del parlante sembrano essere ciò che deriva dal recupero di una propria immagine precedente, nella quale si mantiene attiva la competenza linguistica interiorizzata e acquisita a partire da pregresse relazioni sociali e all'interno di un diverso *habitat* linguistico. È come se l'altro con cui è già entrato in contatto

¹³ "Iconization is a semiotic process that transforms the sign relationship between linguistic features and the social images to which they are linked. Linguistic differences appear to be iconic representations of the social contrasts they index ... The ideological representation – itself a sign – operates in terms of images" (Irvine 2001, 33).

restasse una parte del Sè con cui il soggetto continua a confrontarsi. Anche per questo, a livello teorico, la narrazione come possibile teoria del Sè sfida il mito occidentale del Sé che tutto intero si irraggia all'esterno, per determinare invece la ricostruzione di una cornice narrativa all'interno della quale viene poi rappresentata una delle tante identità possibili.

5. *Lo stile*

Le autobiografie permettono un'analisi sulla variazione stilistica prodotta dal parlante. Ogni parlante è portatore di una differenza costantemente presente che si manifesta nella diversità di stili linguistici¹⁴ legati a una certa competenza linguistica e a una certa esperienza con le lingue. Bisogna però ricordare che ciò che permette di produrre un processo di stilizzazione all'interno di un racconto autobiografico non è semplicemente la possibilità di associare un certo modo di parlare a una certa appartenenza sociale o la possibilità di variare grazie alla competenza di più codici linguistici, ma deriva dalla capacità del parlante di rendere pertinenti le differenze o le somiglianze per rendersi riconoscibile.

La categoria di *stile* è una "categoria antropologica trasversale che tocca le opere, gli artefatti o le produzioni concertate, sia i comportamenti anche i gesti"¹⁵, così, anche quando si parla di stile in riferimento alle autobiografie orali, è necessario accedere a una sua visione come pratica sociale situata nei discorsi e nella quale ogni mossa è il risultato di un'interpretazione del mondo sociale rispetto al quale il parlante prende posizione. Nella creazione di uno stile il parlante continua a muoversi all'interno delle costrizioni e delle costruzioni sociali, ma proprio queste gli offrono la possibilità di svolgere un concreto lavoro sui materiali linguistici in vista di una necessità espressiva. Le strategie del parlante consistono nel servirsi degli obblighi linguistici per esprimere il fondo del messaggio concettuale, poi nell'oltrepasarli per aggiungervi nuovi elementi preconcettuali personali. Grazie a questi procedimenti il parlante imprime la sua marca sull'enunciato e iscrive la sua presenza nel messaggio. Usare uno stile è dunque riconoscere che esso contiene delle marche di appartenenza in grado di segnalare la pluralità delle identità proprie e altrui. Consideriamo l'esempio seguente proveniente dall'intervista svolta

¹⁴ "Le *style* constitue une façon de désigner le fait que, dans toutes les langues ... un locuteur ne parle pas constamment de la même façon ... La capacité de diversification stylistique constituerait alors une propriété des langues en usage, et le style serait un phénomène définitoire des langues et de leur dynamique" (Gadet 2004, 1).

¹⁵ "... catégorie anthropologique transversale, qui touche aussi bien les oeuvres, les artefacts ou les productions concertées, que les perceptions, les comportements et les gestes quotidiens" (Macé 2010, 64).

a M., una parlante di 74 anni della comunità di Arena che per molti anni ha gestito un bar nel paese.

II)

I1: quindi eri una ragazzina vivace?/ M1: sì sono stata sempre così io sempri/ I2: libera che andavi in giro/ M2: **si mi piacia**// per esempiu **ndi ndi jiamu a lu (f)hiumi mu lavamu/ mo' (f)higurati jo emama c'avimu mu**¹⁶// sì perché poi a un certo punto mio fratello se ne è andato con mio padre a dodici anni/ dodici tredici anni in Australia / sono rimasta io e mia madre/ la scusa di uscire fuori cioè dalla casa e/ **mi pigghjva du curuni nta la cannišra e mindi jia a lu mulinu pe mmu lavamu cu li cumpagni mie**// **E ch'avia mu mi lavu? dici mama mi fhacia "ma chi tti liavi li cuasi niatti?"**¹⁷/ **puliti?** Giusto per andarmene perché io/ come adesso, io fhaccio fhatica a stare in casa perché io sono stata sempre abituata alla fiatti [FIAT] ho lavorato a Ttorino/ **vinni cca nta lu barra inzomma eppi mu sbatthu**¹⁸ però con piacere perché ho/ gli anni più bbelli li ho passati qui nel bar ...///

In questo caso l'informatrice vuole raccontare di quando da bambina cercava in ogni modo di poter trascorrere le sue giornate fuori casa e per descriverlo usa una serie di passaggi tra il dialetto e l'italiano. Oltre a mostrare la funzionalità pragmatica degli *switch*, la narrazione ci fa vedere come un parlante mette in atto, sfruttando dei procedimenti stilistici, la relazione tra personaggio narrativo e individuo stilistico¹⁹, ovvero la relazione tra se stessa in quanto personaggio di un'auto-narrazione e se stessa in quanto individuo, in quanto se stessa²⁰. Il personaggio narrativo "M. bambina", che vive nel contesto tradizionale della vita di paese, è caratterizzabile a partire dall'uso del dialetto, sia nella descrizione delle attività, sia nel dialogo con la madre: lo stile che appartiene a tale personaggio è rappresentato da una *performance* in dialetto che ritaglia degli specifici confini temporali e spaziali e che serve a fornire di riconoscibi-

¹⁶ Traduzione: "ce ne andavamo al fiume per lavare [i panni]. Ora, figurati! io e mia madre cosa avevamo da lavare [eravamo sole]!".

¹⁷ Traduzione: "prendevo due corone [stoffe attorcigliate che le donne mettevano sulla testa come base per sostenere i pesi da portare: ceste, contenitori per l'acqua etc.], nella cesta e scendevo al mulino per fare il bucato insieme alle mie amiche. E cosa dovevo lavare? dice mia madre, mi faceva: 'ma che lavi? le cose pulite?'".

¹⁸ Traduzione: "sono ritornata qua, nel bar e insomma ho dovuto faticare".

¹⁹ Marielle Macé (2013) tenta una comprensione poetica del sé e discute la nozione di identità narrativa avanzando la proposta di un'identità stilistica come un ulteriore modo di comprendere i processi di soggettivazione individuale.

²⁰ La stilizzazione dell'individuo è intesa come processo di costruzione della propria identità nella dimensione temporale dell'esistenza, come una pratica di riconoscibilità che l'individuo attua nei cambiamenti e nelle permanenze della vita, come un modo di configurare se stessi all'interno di un progetto di vita.

lità il personaggio che in tale contesto agisce. Quando poi, alla fine del racconto, vi è un altro *switch* in direzione dell'italiano, M. segnala un ritorno al contesto in cui chi agisce non è più il personaggio "M. bambina", ma se stessa nell'attualità del suo essere un individuo stilistico, che cioè produce un proprio modo di parlare e di agire conseguentemente a una maniera d'essere: l'enunciazione mistilingue italiano-dialetto è un'indicazione identitaria nella misura in cui lega l'utilizzo di una certa varietà linguistica a un'osservazione su se stessa e alla descrizione dell'immagine che la parlante ha di se stessa. L'uso dell'italiano, invece, marca una differenza esteriore tra i contesti, ma allo stesso tempo non rompe la continuità tra l'immagine del personaggio narrativo e dell'individuo stilizzato, anzi serve proprio a ricomporre un'unità.

6. *L'Ethos*

Un'altra categoria che è utile per analizzare le autobiografie dal punto di vista dell'identità linguistica del parlante è quella di *ethos*, un concetto che unisce la retorica e l'immagine che il parlante vuole dare di sé attraverso il suo racconto.

Il concetto di *ethos* riguarda la "topica della persona"²¹, ovvero la possibilità di istituire un posto per la persona all'interno del discorso, cioè raccogliere e organizzare le informazioni su un individuo al fine di utilizzarle in funzione argomentativa. La nozione di *ethos*, in retorica, indica l'insieme delle informazioni concernenti la persona e il modo in cui il parlante vuole assicurarsi che il proprio discorso, legandosi a una certa immagine che vuole dare di sé, possa produrre un determinato effetto sull'auditorio. *L'ethos* può quindi diventare una risorsa argomentativa del parlante quando parla di sé.

La parola *ethos* significa originariamente "carattere", "disposizione", "maniera d'essere abituale". In retorica l'*ethos* consiste nel fare una buona impressione attraverso il modo in cui si costruisce il proprio discorso, nel dare una immagine di sé capace di convincere l'auditorio, guadagnando la sua confidenza (Macé 2016). Ma questa immagine oltrepassa largamente l'intenzione cosciente di colui che parla: è la maniera d'essere che lascia supporre una maniera di dire, che la sostiene e la garantisce. La nozione di *ethos* si lega quindi alla costruzione dell'identità in ciò che essa ha di pubblico, inter-soggettivo ed espoto.

Le caratteristiche dell'*ethos* vengono sottoposte a un processo di riconoscimento da parte dell'auditore o dell'auditorio, poiché attraverso di esso avviene un'identificazione sociale e un'identificazione narrativa "che

²¹ "Topique de la personne" (Plantin 2009, 56).

conferisce 'ipseità' e consistenza diacronica, collegando in un racconto unitario stati diversi dell'oggetto nel tempo" (Carnevali, Rositi 2009, 468).

La nozione di *ethos* può essere utilizzata anche nell'analisi dei racconti di vita, dato che in essi il parlante è orientato a fornire una certa immagine di sé che possa essere garante di ciò che racconta e, contemporaneamente, possa diventare uno strumento per argomentare ciò che viene raccontato.

Anche le identità collettive di cui il parlante si sente portatore vengono mobilitate per dare senso, agli occhi del ricercatore, al racconto delle esperienze esistenziali e per disegnare una cornice coerente all'interno della quale l'informatore può tematizzare la sua persona.

Il parlante assume un doppio *ethos*: quello di locutore, ovvero la fonte dell'enunciazione, e quello di oggetto dell'enunciazione (ciò che dice di sé).

Uscendo dal campo della retorica delle argomentazioni (quindi da una gestione intenzionale delle inferenze, quali possono essere considerate le affermazioni esplicite che un parlante fa sulla propria persona), la categoria di *ethos* può servire a valutare alcune modalità linguistiche attraverso cui il parlante cerca di suscitare un'immagine di sé nell'altro.

III)

I1: come si fidanzavano due persone?/ AN1: dici "tuni mi vue?" "jo sacciu ti tti vuagghju" ncissi jo/ e allora eramu pe nna strata avia mu va pe Mmaguli e sindi vinni e ssi jettàu pe cca "e avivi mu tindi vai pe Maguli" nci dissi jo "e tindi venivi fhinda a ccani? tindi jivi pe jani! pe Maguli!" "e bbuànu parramu nu muarzu" dissi/ "parramu nu muarzu" "e ca jo cu ssa parrata tua avia mu fazzu li cagghj"/ nue ndi canusciamu chi eramu nta nna strata dopu mandau lu mbasciaturi ca voli a mmia/ jo no lu volia/ I2: e perché?/ AN2: e sacciu perché?/ ca era chju randiciaju di mia/ passava undici anni// oh/ però era nu bbellu uàmu// I3: e lui ha mandato l'ambasciata da vostro padre?/ AN3: si mandau a nu cognatu sue/ I4: e vostro padre cosa vi ha detto?/ AN4: e mio patre/ jo no lu volia e iju mi lu dunai di forza/ ch'è randi// jo ndavia matrimoni eh?/ I5: avevate altri/ AN5: no no no però mio maritu duappu trasiu no mi fhitti pe mmu lu mandu via// na sira/ sira di la Grazzia ici "allastiti mu ndi ndi jamu a la chjazza"/ si leva patrima "cu a mu ti liavi a la chjazza? quandu ti sposi ti la liavi"// quandu ti sposi ti la liavi a la chjazza/ I6: non siete andata/ AN6: dissi jo menumali issi jo ca no ssu donna di chjazza ca su ddonna mu mi fhazzu li fhatti mie/ casa e lavoru, missa e chjasi chjasi e missa/ allora "tenitivila cu bbue!" nc'issi marituma/ oooo fhigghja domani sira nd'abbussa ccani cca quandu lu sannu stasira! "madonna scumbinau ntonuzza" e ndi veni cca domani assira/ "niasci lu tristu e bbèni lu lu ggiustu"/ rispundiu patrima/ "ma va ca no n'aju la fhigghja mu mi la tiagnu a la casa jo" e non d'avia daviaru fhigghj/ io non ppe... ma nd'eppi matrimoni pecchi lavoratora era di fhatti nuastri ndi fhaciamu/ arrobiceja nd'aviamu aviamu, tiarri casa capiscistivu vue?²²

²² Traduzione: I1: come si fidanzavano due persone?

AN1: dice: "tu mi vuoi?" "come faccio a sapere se ti voglio?" gli ho risposto e allora

In questa parte dell'intervista fatta a AN., una contadina ultra ottantenne della comunità di Arena, mi pare si possa rintracciare il modo in cui il concetto di *ethos* può essere produttivo nell'analisi sulle storie di vita. La ricercatrice pone la domanda sul fidanzamento in maniera generica senza chiedere che l'informatrice descriva la sua esperienza (turno I1), ma AN. risponde iniziando immediatamente una descrizione della propria esperienza e di come è avvenuto il fidanzamento con il futuro marito (turno AN1). La parlante entra immediatamente nel vivo di una rappresentazione in cui il proprio sé è il personaggio che agisce all'interno di una specifica cornice e di uno specifico evento in cui interagisce con altri personaggi: il padre e il futuro marito. AN. scinde il suo *ethos* di narratrice e da quello di protagonista dell'evento narrato, così l'immagine di sé che vorrebbe dare all'interlocutrice è tutta contenuta nell'agire della protagonista rispetto alle azioni (descritte) compiute dagli altri due protagonisti dell'avvenimento. Fa giocare cioè a se stessa, protagonista dell'evento raccontato, il ruolo di portatrice di un certo orientamento morale: la descrizione che la parlante dà di se stessa come una ragazza che vorrebbe non dover parlare con il suo corteggiatore, che si sente sollevata dal non dover uscire nella

eravamo per strada. Lui doveva andare a Maguli e se ne è venuto, è venuto da questa parte "e dovevi andare verso Maguli" gli ho detto "e te ne vieni fino a qua? te ne andavi da quella parte! verso Maguli!" "e va bene, parliamo un po'" ha detto "parliamo un po'" "e io di queste tue parole cosa dovrei farmene". Ci siamo conosciuti in mezzo a una strada e poi ha mandato un ambasciatore [dicendo] che voleva me, io non lo volevo.

I2: e perchè?

AN2: che ne so! perché era un po' più grande di me. Mi passava undici anni. Oh. Però era un bell'uomo!

I3: e lui ha mandato l'ambasciata da vostro padre?

AN3: sì ha mandato un suo cognato.

I4: e vostro padre cosa vi ha detto?

AN4: e mio padre, io non lo volevo e lui me l'ha dato per forza. Perché è grande. Io avevo molti matrimoni, eh.

I5: avevate altri.

AN5: no no no però mio marito dopo che è entrato [in casa] non sono stata capace di mandarlo via. Una sera, la sera della Madonna della Grazia dice: "preparati che ce ne andiamo in piazza". Si alza mio padre: "chi ti devi portare in piazza? quando te la sposi te la porti" quando ti sposi te la porti in piazza.

I6: non siete andata.

AN6: ho detto io: "menomale!" ho detto io perché io non sono una donna di piazza (che) sono una donna che si fa gli affari suoi... casa e lavoro, messa e chiesa, chiesa e messa. Allora: "tenetevela con voi" gli ha detto mio marito. "oh figlia domani sera ne bussano (di corteggiatori) qua perché non appena lo sanno stasera!" "madonna! A. ha rotto il fidanzamento" ne vengono qua domani sera! "esce quello sbagliato ed entra quello giusto" ha risposto mio padre: "ma va! non devo tenermi la figlia a casa io!" e non doveva davvero, io non per... ma ne ho avuti matrimoni [corteggiatori] perché ero una lavoratrice, ci facevamo i fatti nostri, avevamo un po' di roba, terre, avete capito voi?"

piazza del paese con il futuro fidanzato, costituisce la parte del discorso in cui AN. fa agire l'immagine che ha di sé e l'immagine che vuole che gli altri abbiano di lei: una donna per bene, corteggiata ma pudica e, dunque, rappresentativa di un *ethos* esplicitamente enunciato in un'affermazione dichiarata del proprio valore morale nel turno AN6: “menomale!”, ho detto io, perché io non sono una donna di piazza, [che] sono una donna che si fa gli affari suoi... casa e lavoro messa e chiesa, chiesa e messa”.

7. Le voci degli altri

Essendo la competenza linguistica, oltre che un prodotto cognitivo, una competenza pratica socialmente costruita, si manifesta nel racconto autobiografico come co-articolazione di voci, come microdialoghi tra la propria voce e la voce degli altri²³.

Come si vede nei dialoghi dell'esempio IV, le voci degli altri sono investite di un senso personale e la parlante nelle sue enunciazioni tocca le migliaia di fili dialogici vivi, intessuti dalla coscienza sociale intorno all'oggetto di enunciazione e diventa parte attiva di un dialogo sociale.

L'identità individuale nasce infatti come continuazione di un dialogo, come replica continua di discorsi anteriori all'interno dei quali il parlante prende posizione per trasmettere l'immagine di sé. Gli informatori fanno emergere la loro identità nel confronto con le altre voci che vengono fatte agire nel contesto in cui si sono verificati gli eventi che la donna riporta: le azioni discorsive degli altri parlanti sono tutte integrate al fine di consentire la manifestazione dell'identità di colei che sta raccontando.

Anche nel racconto di M. i discorsi attribuiti ad altre persone vengono utilizzati dalla parlante per rappresentare se stessa, per rendersi riconoscibile agli occhi della ricercatrice e, soprattutto, per rendere evidente, nel racconto sulla sua infanzia, l'immagine della bambina che ricorda di essere: una bambina vivace che non voleva andare a scuola e che non voleva nemmeno imparare un mestiere, ma solo stare fuori e vivere la vita del paese.

IV)

M1: sì sì mia madre andava in campagna c'è stato un periodo che mio padre aveva cioè anche mmm un vitellino dei maiali e io/ mi portava lì con lei mia madre a raccogliere l'ulive e quello lì all'epoca non è che mi piaceva nemmeno tanto/ no/andare a scuola nemmeno a parlarne niente e poi sono andata dalla sarta e nzomma pure lì la sarta mi tenevano come che ti posso dire più che altro/ I1: per compagnia/ M2: no no capitavi cioè la mia sarta nzomma per sfortuna sua ma fino un po' di anni che poi ha avuto dei

²³ L'espressione “voci degli altri” si rifà alla nota teoria bakhtiniana sulla natura dialogica del linguaggio.

bambini, non aveva bimbi all'inizio che si è sposata e a mme mi tenevano li come perché a mme mi chjamavanu "Gaja Gaja viani cca mangia cca cu nnue"²⁴ inzomma per compagnia in effetti per compagnia che forse tuo padre di chi sto parlando la sarta mia la co... cioè se la ricorda perché il marito era il fratello di... di... si chjamava V. P. lu frati di T. il fratello/ I2: tante persone mi hanno parlato di questa sarta/ M3: era brava una e l'altra erano tutte e ddue brave comunque mi tenevano li cioè per cioè più cche altro per divertire loro// e facia "Gaja" era il mio soprannome cioè "mo' restati cca sa chi fhai? vai vi' si truavi nu puacu di verdura ca cioè facciamo pasta faggiola e verdura" // /²⁵

La descrizione che la parlante dà di se stessa bambina è completamente coerente con le osservazioni che farà riguardo se stessa nel corso dell'intervista e con la narrazione sulla sua vita da adulta quando racconterà la propria vicenda di gestrice di un bar del paese. I discorsi diretti attribuibili ad altri, oltre che ad essere utilizzati per conferire veridicità e credibilità alla descrizione di sé, come abbiamo visto nell'esempio III, subiscono anche un processo di iconizzazione: le parole altrui, riportate nel discorso in una forma verosimilmente fedele al contesto in cui si suppone siano state pronunciate (o comunque fedeli al contesto originario da cui sono tratte e a cui fanno riferimento), istituiscono un legame immediato con l'immagine del contesto stesso cui si riferiscono e con l'immagine sociale che di esso danno nel contesto attuale del discorso e della narrazione. Le parole pronunciate dalle sarte che compaiono nel racconto vengono riportate utilizzando il codice dialettale. Questo crea una connessione tra un certo comportamento linguistico e il contesto al quale esso vuole rimandare, quindi anche con le categorie sociali delle persone a cui viene attribuito; il legame istituito, come accade nella maggior parte dei discorsi riportati, appare quindi un legame di tipo contingente ma anche storico²⁶. Contingente perché stabilisce un'identità nel presente della narrazione, storico perché crea una differenza evidente tra il contesto attuale (il contesto del discorso nel quale la parlante utilizza l'italiano) e il contesto che M. vuole richiamare.

L'individuo che parla è suscettibile di assumere distinte identità enunciative, producendo, all'interno della situazione d'intervista, diversi piani di discorso nell'ambito dei quali compaiono altri partecipanti "diretti o

²⁴ Traduzione: "Gaja Gaja vieni qua, mangia qua con noi".

²⁵ Traduzione: "e faceva 'Gaja... ora resta qua, sai cosa fai? vai a vedere se trovi un po' di verdura perché facciamo pasta fagioli e verdura'".

²⁶ Cfr. Irvine 2001, dove viene esaminato il concetto di stile come elemento distintivo che può funzionare come tale solo se messo in relazione con un sistema di stili. Uno stile, quindi, non è solo la correlazione di una forma e di una funzione, ma chiama in causa principi e processi di differenziazione che continuamente si realizzano all'interno di un sistema sociolinguistico in evoluzione.

indiretti, ratificati o non ratificati”²⁷. Ma tutte queste posizioni che rappresentano altrettante identità socio-culturali rimandano sempre a un insieme ideologico, pratico-culturale nel quale il parlante si riconosce e del quale sente di far parte.

In questo caso, l'*ethos* di narratore/narratrice e l'*ethos* di protagonista dell'evento narrato è tutto contenuto nell'agire del protagonista rispetto alle azioni descritte e compiute dagli altri. La drammatizzazione del racconto, attraverso il consistente ricorso a discorsi diretti riportati, consente di vedere come un'identità possa manifestarsi come prodotto emergente di pratiche discorsive, diventando essa stessa una pratica. Attraverso l'orchestrazione dell'agire linguistico dei personaggi che compaiono nel racconto, il parlante fa emergere la propria identità. Così, facendo riferimento a quanto affermato da Goffman (2012 [1969]), se l'individuo è visto come un personaggio su un palcoscenico, esso non ha origine nella persona del soggetto, ma nel complesso della scena e della sua azione.

Inscenare una serie di dialoghi e di scambi discorsivi tra individui diversi, serve al parlante per dare vita a un contesto, a un evento locale nel quale possa emergere il sé che sente di incarnare.

8. Conclusioni

L'analisi della narrazione è diventato un modo privilegiato per tenere insieme le analogie esistenti tra vita, linguaggio e storia. La narrazione autobiografica può essere considerata come una guida a posteriori per comprendere come le vite abbiano senso in maniera significativa per l'individuo.

Le autobiografie da me raccolte nel corso di ricerche sul campo, mi hanno consentito di portare alla luce degli aspetti che ritengo interessanti circa la formazione della competenza linguistica dei parlanti, l'organizzazione dei codici e delle varietà e le strategie linguistiche delle quali i parlanti si servono per portare all'esterno una significativa immagine di sé.

Nell'atto di descriversi e di raccontare di sé e della propria vita il parlante si rapporta attivamente a ciò che è o crede di essere. Per mezzo di ciò che egli vuol fare vedere come “proprio”, mentre fornisce l'immagine che lo rende riconoscibile e attraverso la quale vuole essere riconosciuto, egli svela anche ciò che è in lui come possibile, impersonale, potenziale, ciò che è in lui come qualcosa che sembra eccederlo e oltrepassarlo, cioè le forme del sociale e della storia.

La tecnologia umana del linguaggio esercita un controllo sul campo della vita. Per questa ragione, le autobiografie usate nella ricerca sociolinguistica fanno emergere i meccanismi sociali che consentono a un individuo di ren-

²⁷ “Directs et indirects, ratifiés ou non ratifiés” (Montes 2009, 71).

dersi riconoscibile, di ricostruire il senso del proprio stare al mondo e, allo stesso tempo, ci permettono di valutare il ruolo delle strutture sociali e linguistiche oggettive all'interno dei percorsi esistenziali individuali. Infine, dal punto di vista linguistico sono strumenti potenti per far vedere come l'acquisizione di una certa competenza linguistica contenga già una funzionalità comunicativa e simbolica.

Riferimenti bibliografici

- Alfonzetti Giovanna (1992), *Il discorso bilingue: italiano e dialetto a Catania*, Milano, Franco Angeli.
- Borutti Silvana (2016), "La lingua della memoria: Parla, ricordo di Vladimir Nabokov", in Gianpaolo Anfosso, Giuseppe Polimeni, Eleonora Salvadori (a cura di), *Parola di sé: le autobiografie linguistiche tra teoria e didattica*, Milano, Franco Angeli, 19-28.
- Bruner Jerome (1987), "Life as Narrative", *Social Research* LIV, 1, 11-32.
- Carnevali Barbara, Rositi Franco (2009), "Il velo della diversità. Studi su razionalità e riconoscimento di Alessandro Pizzorno", *Iride* XXII, 57, 465-478, doi: 10.1414/30427.
- Charandeau Patrick (2009), "Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière", in Id. (dir.), *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, Paris, L'Harmattan, 15-28, <<http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite>, 217.html> (06/2019).
- Chiss Jean-Louis (1985), "Raconter et témoigner: le vécu à la croisée du théorique et du politique", *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, n.s. 45, *Les récits de vie*, 13-31, <https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1985_num_45_1_1331> (06/2019).
- Cometa Michele (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Gadet Françoise (2004), "Le style comme perspective sur la dynamique des langues. Introduction", *Langage et société* CIX, 3, 1-8, doi: 10.3917/ls.109.0001.
- Gualandi Alberto (2003), "Introduzione", *Discipline Filosofiche* XII, 1, 5-10.
- Goffman Erving (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, Doubleday & Co. Ed. it. (2012 [1969]), *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. di Margherita Ciaccia, Bologna, Il Mulino.
- Irvine Judith (2001), "'Style' as Distinctiveness: The Culture and Ideology of Linguistic Differentiation", in Penelope Eckert, J.R. Rickford (eds), *Style and Sociolinguistic Variation*, Cambridge, Cambridge UP, 21-43, <<http://pdfs.semanticscholar.org/d589/27f0b298dc709215d02beba9fa8af989c4c8.pdf>> (06/2019).
- Laks Bernard (2012), "Perché c'è variazione invece di niente?", *Laboratorio critico* II, 2, 1-36, <<https://ojs.uniroma1.it/index.php/laboratoriocritico/article/view/10130>> (06/2019).
- Macé Marielle (2010), "Penser le style avec Bourdieu", in Jean-Pierre Martin (dir.), *Bourdieu et la littérature*, Nantes, éd. Cecile Default, 63-76.
- (2013), "Identité narrative ou identité stylistique?", *Fabula/ Les colloques*, <<http://www.fabula.org/colloques/document1920.php>> (06/2019).

- (2016), *Styles. Critique des nos formes de vie*, Paris, Gallimard.
- Marotta Giovanna (2008), “Lenition in Tuscan Italian (Gorgia Toscana)”, in Joaquim Brandão de Carvalho, Tobias Scheer, Philippe Ségéral (eds), *Lenition and Fortition*, Berlin, Mouton de Gruyter, 235-272.
- Montes R.G. (2009), “Citations, énoncés rapportés et allusions: la construction de l’identité dans le discours”, in Patrick Charandeau (dir.), *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, Paris, L’Harmattan, 71-90.
- Moretti Bruno (1999), *Ai margini del dialetto. Varietà in sviluppo e varietà in via di riduzione in una situazione di perdita di vitalità*, Locarno, Osservatorio linguistico della Svizzera Italiana.
- Nossik Sandra (2011), “Les récits de vie comme corpus sociolinguistique: une approche discursive et interactionnelle”, *Corpus X*, 1, 119-135, <<http://corpus.revues.org/2045>> (06/2019).
- Orioles Vincenzo (2008), “Premessa”, in Uriel Weinreich, *Lingue in contatto*, a cura di Vincenzo Orioles, Torino, UTET, ix-lxxiv.
- Pavlenko Aneta (2007), “Autobiographic Narratives as Data in Applied Linguistics”, *Applied Linguistics XXVIII*, 2, 163-188, doi: 10.1093/applin/amm008.
- Polimeni Giuseppe (2016) “Sillabe di sé. Le premesse nella storia”, in Gianpaolo Anfosso, Giuseppe Polimeni, Eleonora Salvadori (a cura di), *Parola di sé. Le autobiografie linguistiche tra teoria e didattica*, Milano, Franco Angeli, 7-16.
- Plantin Christian (2009), “La personne comme ressource argumentative: *ethos* et résistance à l’autorité”, in Patrick Charandeau (dir.), *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, Paris, L’Harmattan, 55-70.
- Regis Riccardo (2005), *Appunti grammaticali sull’enunciazione mistilingue*, Muenchen, Lincom Europa.
- Ricoeur Paul (2004), *Ricordare, dimenticare, perdonare: L’enigma del passato*, Bologna, Il Mulino.
- Salvadori Eleonora (2016), “Narrare le nostre lingue”, in Gianpaolo Anfosso, Giuseppe Polimeni, Eleonora Salvadori (a cura di), *Parola di sé. Le autobiografie linguistiche tra teoria e didattica*, Milano, Franco Angeli, 81-97.
- Sornicola Rosanna (2002), “Dialettologia sociologica”, in G.P. Clivio, Manlio Cortelazzo, Nicola De Blasi, Carla Mercato (a cura di), *I dialetti italiani: storia, struttura, uso*, Torino, UTET, 43-63.
- (2006a), “Oltre la città di Napoli: biografie linguistiche dei pescatori della Corricella di Procida tra emigrazione e ritorno” in Nicola De Blasi, Carla Mercato (a cura di), *La città e le sue lingue. Repertori linguistici urbani*, Atti del Convegno (Udine 14-15 aprile 2005), Napoli, Liguori, 293-310.
- (2006b), “Dialetto e processi di italianizzazione in un habitat del Sud d’Italia”, in Alberto A. Sobrero, Annarita Miglietta (a cura di), *Lingua e dialetto nell’Italia del Duemila*, Atti del Convegno (Procida 27-29 maggio 2004), Galatina, Congedo, 195-242.

IL CONNETTIVO *ABER* IN *TRAUMNOVELLE* DI ARTHUR SCHNITZLER, UNA NOVELLA TRA VITA E REALTÀ ALTRA

Sabrina Ballestracci

Università degli Studi di Firenze (<sabrina.ballestracci@unifi.it>)

Abstract

The essay analyses the uses of the German connective *aber* on the base of the attestations contained in a narrative work that can be defined as autobiographical for several reasons: *Traumnovelle* by Arthur Schnitzler (1926). The literary text is used as “linguistic material” for the analysis of the syntactic and semantic functions of the chosen connective with the aim of enriching existing grammatical descriptions. Although the aim is strictly a linguistic one, the analysis of *aber* will also show how this word in the text often signals the passage from “first reality” to another reality, intended as the representation of life under several forms (artistic, dreamlike and fairy-tale dimensions).

Keywords: *aber*, German grammar, literary language, semantics of connectives, syntax

1. Premessa. La *Traumnovelle* quale opera letteraria tra vita e realtà altra¹

La storia narrata in *Traumnovelle* – opera narrativa dello scrittore austriaco Arthur Schnitzler, apparsa inizialmente a puntate sulla rivista *Die Dame*, tra il dicembre del 1925 e il marzo del 1926, e in seguito sotto

¹ Lo scopo del presente contributo è prettamente linguistico: il testo schnitzleriano viene utilizzato come materiale linguistico per la descrizione di fenomeni sintattici e semantici (cfr. anche sotto, alla fine del par. 1). Rimane tuttavia doveroso spiegare i motivi per cui si è giunti alla scelta di *Traumnovelle* e in che senso tale testo sia legato al tema proposto per la miscellanea: questa è la finalità del presente paragrafo che, oltre a mostrare i punti di contatto tra vita dell'autore e storia narrata, illustra brevemente le connessioni esistenti tra la concezione dell'opera e il panorama socio-culturale dell'Austria (e dell'Europa) del primo Novecento. Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

forma di libro, sempre nel 1926, presso la casa editrice Fischer – presenta molte similitudini con la biografia dell'autore (Scheffel 2006, 107)².

Arthur Schnitzler (1862-1931) è uno dei quattro figli di un medico di origine ebraica, Johann, per la precisione di un laringologo, e della moglie di questi, Luise; nasce nella Praterstrasse a Leopoldstadt, un distretto di Vienna collocato sul Danubio, e diventa medico come il padre e come uno dei suoi fratelli. Anche il protagonista della *Traumnovelle*, Fridolin, è medico e anche la *Traumnovelle* è ambientata nel cuore di Vienna.

Nel 1903 Schnitzler, dopo tanti altri amori, uno dei quali con una certa Maria Reinhard da cui ha un figlio che muore alla nascita, sposa un'attrice, Olga Gussmann, venti anni più giovane di lui. Anche Albertine, la protagonista della *Traumnovelle*, è più giovane del marito Fridolin, sebbene di una decina d'anni e non di venti come lo è Olga rispetto ad Arthur. Inoltre, sia Olga sia Albertine si sposano giovani: nella realtà, Olga si sposa con Schnitzler a vent'anni; nella novella, Albertine si sposa con Fridolin a sedici.

In *Traumnovelle* si narra la vicenda di una coppia, Fridolin e Albertine per l'appunto, che, nonostante la descrizione apparentemente idilliaca che ne viene data all'inizio, attraversa un momento di crisi coniugale³. La vita coniugale di Arthur Schnitzler è in realtà più problematica rispetto a quella descritta nella vicenda narrata poiché è caratterizzata da continui litigi con la moglie, come testimoniano i diari dello stesso autore (cfr. Schnitzler 1993 [1981], 238), e si conclude con la separazione dei coniugi, mentre la *Traumnovelle* finisce con una (almeno apparente⁴) ricongiunzione.

L'esistenza di punti di contatto tra la biografia dell'autore e la vicenda narrata è almeno in parte confermata anche dalla cronologia della genesi dell'opera: come già accennato, Schnitzler sposa Olga Gussmann nel 1903. Nel 1907 è già presente una bozza della *Traumnovelle*, allora ancora intitolata *Doppelgeschichte* (cfr. n. 5). Schnitzler riprende a lavorare all'opera nel 1921, anno in cui si compie la separazione dalla moglie. In altre pa-

² È opinione condivisa in letteratura (cfr., per esempio, Farese 1983, 10; Scheffel 2006; Manacorda 2010; Schiavoni 2010) che Schnitzler non intendesse descrivere tanto se stesso quanto l'uomo del suo tempo, la sua dimensione interiore, le sue debolezze, paure e insicurezze ecc.; ciò non toglie che la novella, come altre opere dell'autore, presenti una certa connotazione autobiografica: d'altronde anche Schnitzler era uomo del suo tempo.

³ Tema della *Traumnovelle* non è, tuttavia, la crisi matrimoniale in sé, quanto piuttosto la scoperta del cosiddetto *Mittelbewusstsein* o *Halbbewusstsein* (mediococonscious), una dimensione psichica in opposizione alle dimensioni di conscio e inconscio proposte da Freud (cfr. per esempio Farese 1977, 122-123; Scheffel 2006; Manacorda 2010). Il rapporto tra Schnitzler e Freud è brevemente tematizzato anche più avanti nel presente paragrafo.

⁴ Come afferma Schiavoni “non è certo che i protagonisti della *Traumnovelle* escano ‘incolumi’ dalle avventure – vere o sognate – che questo avvincente testo schnitzleriano li ha fatti attraversare, né che si ‘destino’ definitivamente dal sogno” (2010, 14).

role, la genesi della *Traumnovelle* avviene in un arco temporale della vita di Schnitzler che va dal matrimonio alla separazione, o ancora meglio: i momenti in cui Schnitzler si dedica ad essa coincidono con i momenti cruciali della sua vita matrimoniale (cfr. Scheffel 2006, 107).

Oltre a presentare diversi parallelismi con la biografia dell'autore, *Traumnovelle* tematizza il rapporto tra vita e realtà altra, intesa quest'ultima come dimensione onirica e fiabesca. Il titolo definitivo dell'opera è *Traumnovelle*, contenente la parola *Traum* (sogno), con cui si allude alla *Traumdeutung*⁵ (1900; *Interpretazione dei sogni*) di Sigmund Freud a un'opera di fondamentale importanza per l'atmosfera culturale del periodo e per capire l'opera stessa di Schnitzler. Schnitzler e Freud non solo hanno vissuto nella stessa epoca, ma anche si conoscevano e, come si evince sempre dai diari di Schnitzler, i due leggevano uno le opere dell'altro, si scambiavano idee, commenti, riflessioni, critiche⁶. I diari di Schnitzler sono colmi di annotazioni che testimoniano lo stretto legame tra i due. In particolare, in un passo dai suoi diari datato 23 marzo 1912, Schnitzler parla della lettura di *Traumdeutung*, avvenuta nello stesso anno di pubblicazione dell'opera; da esso emerge che il sogno non riveste un ruolo fondamentale solo per Schnitzler scrittore, ma anche per Schnitzler uomo:

... ich erinnere mich, daß ich, als ich Freuds *Traumdeutung* las (1900), auffallend viel und lebhaft träumte und selbst im Traum deutete. (Schnitzler 1988 [1981], 303)⁷

Il motivo del sogno in opposizione alla vita reale è il tema sviluppato anche nella vicenda narrata. La dimensione onirica irrompe sin dall'*incipit* della storia:

⁵ Il titolo che viene generalmente attribuito a quest'opera nelle traduzioni italiane (cfr. p.es. Schnitzler 1977, 2002, 2010), *Doppio sogno*, non permette di cogliere il richiamo all'opera freudiana. Esso, infatti, fa piuttosto riferimento alla genesi della *Traumnovelle*: come già accennato, il nucleo narrativo dell'opera era già presente nel 1907; intorno a questa data Schnitzler aveva pensato di intitolarla *Doppelgeschichte* (doppia storia). Più avanti, vale a dire negli anni in cui si realizzò concretamente la stesura dell'opera, Schnitzler decise di cambiare il titolo prima in *Doppelnovelle* (doppia novella; cfr. Schnitzler 1993, 238) e poi, nel 1924, in *Traumnovelle*, traducibile in italiano con "novella onirica", come propone Schiavoni (2010, 6). Il titolo italiano *Doppio sogno* riprende una parola dell'ultimo titolo pensato da Schnitzler (il sostantivo *Traum*), e una parola dalle due versioni precedenti (*Doppel*; cfr. Manacorda 2010, 7).

⁶ Da alcuni critici (cfr., per esempio, Manacorda 2010, 7-10), *Traumnovelle* viene considerata una risposta diretta a *Traumdeutung* di Freud (cfr. anche n. 3), ovvero: la *Traumnovelle* è definibile la versione poetica della *Traumdeutung*.

⁷ Trad. it.: Mi ricordo che quando lessi *L'interpretazione dei sogni* di Freud (nel 1900) sognavo decisamente molto e in modo vivace e che interpretavo il sogno nel sogno stesso.

„Vierundzwanzig braune Sklaven ruderten die prächtige Galeere, die den Prinzen Amgiad zu dem Palast des Kalifen bringen sollte. Der Prinz aber, in seinen Purpurmantel gehüllt, lag allein auf dem Vordeck unter dem dunkelblauen, sternbesäten Nachthimmel, und sein Blick –“
 Bis hierher hatte die Kleine laut gelesen; jetzt, beinahe plötzlich fielen ihr die Augen zu. (Schnitzler 1979 [1926], 59)⁸

Si tratta di un incipit simbolico: la figlia dei due protagonisti, una bimba, sta leggendo una fiaba a voce alta. Il brano richiama le fiabe di *Mille e una notte*, un testo tradotto da Hofmannsthal, amico di Schnitzler (cfr. p. es. Ascarelli 1995, 51). L'inizio è dunque fiabesco e l'elemento fiabesco riveste un'importanza notevole in tutta la storia: anche la fiaba è una realtà altra, in contrapposizione alla realtà prima; non solo: a un certo punto la piccola si addormenta improvvisamente (“jetzt, beinahe plötzlich fielen ihr die Augen zu”), segnalando, quanto meno simbolicamente, l'inizio di un sogno (cfr. Farese 1977, 122; Scheffel 2006, 116), altro elemento tipico delle fiabe. Il motivo del sogno ritorna più volte nella novella e spesso appare difficoltoso distinguere se la vicenda narrata rappresenti la realtà prima o la realtà onirica (cfr. anche par. 3).

Mostrato, anche se superficialmente, in che senso e in che misura *Traumnovelle* si ricollega al tema dell'autobiografia e della rappresentazione della realtà prima, passo ora all'effettivo contributo che intendo offrire alla presente miscellanea: non un'interpretazione dell'opera in ottica letteraria, bensì un'analisi linguistica avente per oggetto gli usi sintattici e semantici del connettivo tedesco polisemico *aber*, un connettivo che nella novella compare con una frequenza relativamente elevata (129 attestazioni su un totale di 25.935 parole; 1 attestazione ogni ca. 201 parole; 0,5% di frequenza). Il lavoro intende offrire tre spunti di riflessione⁹:

⁸ “Venti quattro schiavi mori spingevano remando la sfarzosa galera che doveva portare il principe Amgiad al palazzo del califfo. Ma il principe, avvolto nel suo mantello di porpora, se ne stava solo, sdraiato in coperta, sotto l'azzurro cupo del cielo notturno disseminato di stelle e il suo sguardo...”. La piccola aveva letto fin lì ad alta voce; ora, quasi all'improvviso, le si chiusero gli occhi” (trad. it. di Farese 1977, 11).

⁹ Il presente contributo è da considerarsi parte di due filoni di studi che sto conducendo parallelamente e in collaborazione con colleghi linguisti e letterati, italiani e stranieri: studi dedicati all'analisi di connettivi scelti, anche in ottica contrastiva con l'italiano (cfr. Ravetto, Ballestracci 2013; Blühdorn, Ballestracci 2018) e studi dedicati alla poeticità intesa come polisemanticità del segno linguistico e alla sua manifestazione in testi letterari (cfr. Ballestracci, Grazzini 2015; Ballestracci, Ravetto 2015; Ballestracci 2016). Da qui derivano le tre finalità specifiche che intendo perseguire. Ciò spiega, inoltre, perché la letteratura secondaria su Schnitzler qui citata si limita a poche opere: per una panoramica sulla letteratura critica esistente sull'autore e sulla sua attività letteraria si veda Allen (1966).

1. Dopo una panoramica della descrizione fornita per *aber* dalle principali grammatiche tedesche esistenti (cfr. Weinrich 1993; Di Meola 1997; Zifonun, Hoffmann, Strecker 1997; Eisenberg 1999; Pasch, Brauße, Breindl, et al. 2003; Duden 2016 [1935]), si vuole mostrare che il testo letterario, essendo caratterizzato da un elevato grado di poeticità e, di conseguenza, di creatività (cfr. Jakobson 1959, 1960; cfr. anche Ballestracci, Ravetto 2015), permette di osservare, anche sulla base di un unico testo, diversi usi di una stessa struttura linguistica; pertanto esso si propone come un valido strumento per l'indagine di segni polisemici (cfr. par. 2).

2. In un secondo passo, si prende in esame un uso specifico di *aber*, vale a dire quale congiunzione coordinante, con lo scopo di studiarne lo spettro semantico (cfr. par. 3). Nelle descrizioni grammaticali esistenti, *aber* – corrispondente in linea di massima ai connettivi italiani *ma*, *però*, *tuttavia* – viene attribuito insieme ad altri connettivi, quali per esempio *dagegen*, *hingegen* ('invece', 'al contrario'), alla classe semantica dell'avversatività (cfr. Weinrich 1993, 604, 812-818; Breindl 2004; cfr. anche IDS 2017). Prendendo spunto dagli studi di Anscombe, Ducrot (1977) e König (1991) si intende mostrare, invece, che *aber* congiunzionale ha sempre valore concessivo e codifica significati diversi da quelli espressi da *dagegen*: mentre quest'ultimo segnala contrasti netti tra due coppie di opposti, *aber* indica una restrizione di significato rispetto a ciò che è espresso nella prima parte del nesso sintattico (cfr. anche Blühdorn, Ballestracci 2018).

3. Sebbene l'opera letteraria qui venga utilizzata esclusivamente come "materiale linguistico", l'analisi della semantica di *aber* permette di osservare peculiarità stilistiche utili anche all'interpretazione dell'opera: un uso di *aber* in particolare – *aber* come particella enfaticizzante in *Nacherstposition* (cfr. par. 2) – appare segnalare il passaggio dalla realtà prima al sogno, all'interno dell'individuo, o viceversa, vale a dire segnala la dimensione del *Mittelbewusstsein* proposta da Schnitzler in opposizione alle categorie freudiane di conscio e inconscio (cfr. n. 3). In tal senso, l'analisi linguistica avvalorata l'interpretazione fornita in ambito letterario, secondo cui la duplicità presente nella novella non sarebbe da attribuire tanto all'opposizione Fridolin/Albertine quanto piuttosto a una duplicità interna a ogni singolo individuo, una duplicità costituita non tanto da opposizioni nette, quanto piuttosto da passaggi fluidi, sfumati (cfr. p.es. Manacorda 2010, 10). Al par. 4 si analizzeranno, dunque, alcuni di questi passi con l'auspicio che ne emergano osservazioni interessanti anche in ottica letteraria nonché traduttiva.

2. *L'uso sintattico e il valore semantico di aber. Descrizioni grammaticali e Traumnovelle a confronto*

Nelle principali descrizioni grammaticali della lingua tedesca vengono riconosciuti almeno sei usi sintattici di *aber*:

a) *Aber* può svolgere funzione di congiunzione coordinante tra due frasi come in (1) (cfr. Weinrich 1993; Zifonun, Hoffmann, Strecker 1997, vol. I, 1228-1229; Eisenberg 1999, 368; Pasch, Brauße, Breindl, *et al.* 2003, 300, 456, 517-519) oppure tra due parti di frasi o di costituente come in (2) (Weinrich 1993; Pasch, Brauße, Breindl, *et al.* 2003, 486):

(1)

Ja, er ist zu Hause, *aber* er hat keine Zeit. (Giacoma, Kolb 2014, 27)

(1a)

Sì, è a casa, *ma/però* non ha tempo. (Trad. it. *ibidem*)

(2)

Klein, *aber* fein. (Giacoma, Kolb 2014, 27)

(2a)

Piccolo *ma* grazioso. (Trad. it. *ibidem*)

In (1) *aber* coordina due frasi principali, in (2) due aggettivi appartenenti allo stesso costituente (il predicativo del soggetto in frase ellittica). In entrambi i casi *aber* serve esclusivamente da giuntore, non appartiene né al primo né al secondo elemento. Si dice, infatti, che occupa una *Nullposition* 'posizione nulla'.

b) *Aber* può svolgere anche funzione di *Abtönungspartikel* 'particella enfaticizzante' (Weinrich 1993, 854; Zifonun, Hoffmann, Strecker 1997, vol. I, 58-59, 909, vol. II, 1207-1209; Eisenberg 1999, 207; Pasch, Brauße, Breindl, *et al.* 2003, 210, 579, 682-683). Tale uso è presente in particolar modo nella lingua parlata spontanea:

(3)

Du sprichst *aber* gut Deutsch! (Giacoma, Kolb 2014, 27)

(3a)

Però, parli bene tedesco! (Trad. it. *ibidem*)

In (3) *aber* si trova in posizione postverbale, definita anche *Mittelfeld* 'campo mediano'¹⁰. In questo caso *aber* esprime sorpresa rispetto a un evento inatteso da parte del parlante (cfr. Giacoma, Kolb 2009, 23).

¹⁰ La definizione di *Mittelfeld* 'campo mediano' fa riferimento al fatto che in presenza di verbo bipartito, come nel caso di verbi separabili e di forme verbali composte quali il *Perfekt* e il futuro o di complessi modali, la frase tedesca assume una struttura particolare in cui la parte anteriore del verbo (es. ausiliare o modale) occupa la seconda posizione sintattica nella frase principale (*Verbzweitstellung*), mentre la parte posteriore (parte lessicale del verbo o forma infinita) va a occupare l'ultima posizione (*Verbletzstellung*), andando a formare la cosiddetta parentesi verbale (*Verbalklammer*). La *Verbalklammer* suddivide la frase in tre campi sintattici, ognuno con proprie regole di occupazione: *Vorfeld* 'campo anteriore', *Mittelfeld* 'campo mediano' e *Nachfeld* 'campo posteriore' (cfr. Weinrich 1993, 33-55, 60-61, 65-70).

c) Nel tedesco parlato *aber* è spesso utilizzato nello scambio dialogico quando uno dei due parlanti, facendo riferimento a quanto detto in precedenza dall'interlocutore, intende in qualche modo contraddirlo, come in (4) (cfr. Zifonun, Hoffmann, Strecker 1997, vol. II, 1580-1581; Weinrich 1993, 815):

- (4)
Aber ich bitte Sie! (Giacoma, Kolb 2014, 27)
 (4a)
 Ma mi faccia il piacere! (Trad. it. *ibidem*)

In (4), *aber* è in posizione iniziale come in (1) e (2), non serve però a coordinare due frasi o due parti di frasi, bensì è utilizzato per iniziare un atto illocutivo e assume così funzione di marcatore del discorso (*Diskursmarker*; cfr. Blühdorn, Deppermann, Helmer 2017). Fiehler (2016, 1218) definisce produzioni linguistiche come (4) *Operator-Skopus-Strukturen* (strutture operatore-scopo), laddove l'operatore (in questo caso *aber*) è un'unità funzionale che serve a chiarire come deve essere intesa la porzione di messaggio successiva, ovvero lo scopo, che costituisce l'enunciato vero e proprio (cfr. anche Ballestracci, Ravetto 2017, 131-135).

d) Weinrich (1993, 814), Zifonun, Hoffmann, Strecker (1997, vol. II, 1578, 1637-1638) e Pasch, Brauße, Breindl (2003, 93, 498) riconoscono anche il caso in cui *aber* è posposto al costituente che precede il verbo coniugato, collocato quest'ultimo in tedesco sempre in seconda posizione nella principale. Tale posizione è pertanto definita *Nacherstposition* 'posizione posteriore alla prima' (cfr. Pasch, Brauße, Breindl, *et al.* 2003, 69ss).

- (5)
 Pergament ist haltbar, Papier *aber* kostet weniger. (Weinrich 1993, 814)
 (5a)
 La pergamena si conserva, la carta *però* costa meno.

Nelle grammatiche, come già accennato, questo uso non viene descritto dettagliatamente: il connettivo non viene, per esempio, attribuito a una precisa classe di parole e non se ne specifica il ruolo sintattico (coniugazione, particella o altro). Si accenna esclusivamente alla funzione semantica: Weinrich (1993, 814), per esempio, afferma che in questo caso *aber* serve a enfatizzare un particolare elemento o costituente della frase; in tal senso, potrebbe essere attribuito alla classe delle particelle enfatizzanti (*Fokuspartikeln*).

e) Un altro uso, descritto dalla grammatica Duden (2016, 1110), è definito *episches aber* (*aber* epico) ed è tipico dei testi narrativi, nei quali il connettivo verrebbe utilizzato per far procedere la narrazione:

(6)

Es war einmal ein Brüderchen und ein Schwesterchen, die hatten sich herzlich lieb. Ihre rechte Mutter war *aber* tot ... (Duden 2016, 1110)

(6a)

C'erano una volta un fratellino e una sorellina, i quali si volevano molto bene. La loro vera madre era *però* morta ...

Secondo la definizione fornita da Duden (2016, 1110), *aber*, che compare in *Mittelfeld*, segnalerebbe una relazione avversativa a livello testuale o discorsivo; in tal senso, il connettivo assumerebbe dunque una funzione simile a quella di *aber Diskursmarker*, confermandone un ulteriore sviluppo come particella¹¹.

f) Un caso riconosciuto solo da Pasch, Brauße, Breindl, infine, è l'uso di *aber* in frasi secondarie, in particolar modo relative (ivi, 536) e di tipo causale (ivi, 519-520). Di seguito una secondaria introdotta dalla congiunzione subordinante causale *weil* (corsivo):

(7)

Paulchen hat keine Lust mehr, zur Schule zu gehen, *weil* er sich anstrengt, seine Bemühungen *aber* nicht anerkannt werden. (Ivi, 519)

(7a)

Paolino non ha più voglia di andare a scuola, *perché* si impegna, i suoi sforzi *però* non vengono riconosciuti.

Anche tale uso non viene descritto nei dettagli: da una parte appare vicino all'uso esemplificato in (5), dall'altra all'uso quale congiunzione (cfr. es. 1), come sembrerebbero dimostrare le seguenti riformulazioni della secondaria causale in principale:

(8b)

Paolino si impegna, i suoi sforzi *però* non vengono riconosciuti.

(8b)

Paolino si impegna, *ma/però* i suoi sforzi non vengono riconosciuti.

¹¹ Secondo il modello teorico proposto da Blühdorn (2008), i connettivi possono svilupparsi sia sintatticamente sia semanticamente in senso unidirezionale. In tale modello, l'ambito illocutivo rappresenta il grado massimo di sviluppo di un connettivo. In altre parole: un connettivo che nasce come congiunzione può nel tempo sviluppare un uso come particella discorsiva; il contrario non è, invece, possibile.

In *Traumnovelle* sono presenti i seguenti usi di *aber* (cfr. tab. 1):

Uso di <i>aber</i>	Frequenza in <i>Traumnovelle</i>
Congiunzione in <i>Nullposition</i> , di cui:	64
– Coordina due frasi	48
– Coordina due sintagmi	16
Particella enfaticante in <i>Nacherstposition</i>	38
Particella enfaticante in <i>Mittelfeld</i>	10
(?) ¹³ in frase secondaria	5
Marcatore del discorso/operatore	12
Totale	129

Tab. 1 - Frequenze degli usi di *aber* in *Traumnovelle*

Come illustrato in tab. 1, in *Traumnovelle* ricorrono tutti gli usi di *aber* descritti nelle grammatiche, ad eccezione dell'uso come particella modale. Ciò suggerisce che il testo letterario permette di osservare molte varianti di una stessa struttura linguistica, anche di una sola parola¹³. Di seguito un esempio per ogni uso riscontrato nella novella:

– *aber* in *Nullposition* come congiunzione che coordina due frasi o due parti di costituente:

(9)

Es wurde still, und die Fürstin gab dir ein Zeichen, als gebiete sie dir, zu ihr hinaufzukommen, und ich wußte, daß sie entschlossen war, dich zu begnadigen. *Aber* du merktest ihren Blick nicht oder wolltest ihn nicht bemerken. (Schnitzler 1979 [1926], 104)

¹² Come sottolineato poco sopra, la funzione rivestita da *aber* nelle frasi secondarie non è spiegata molto chiaramente nelle grammatiche esistenti. Per tale motivo tale categoria è qui accompagnata da "(?)". Sebbene si tratti di un'ulteriore lacuna che sarebbe interessante colmare, questo uso non verrà ulteriormente descritto nel presente contributo.

¹³ Una conferma oggettiva del fatto che il testo letterario, a differenza di altri generi testuali, permette di osservare più usi di uno stesso segno linguistico potrebbe essere fornita attraverso l'analisi comparata di testi letterari e testi appartenenti ad altri generi, analisi che qui, per motivi di spazio, non viene condotta. Si tratta, tuttavia, di una tesi pressoché scontata in quanto il testo letterario, in particolare quello narrativo, presentando parti sia descrittive sia dialogiche, tende naturalmente a utilizzare diverse modalità comunicative. A titolo di esempio valga comunque il confronto con gli usi di *aber* presenti in un corpus di testi argomentativi – utilizzato in uno studio parallelo a questo sui connettivi aversativi (cfr. Blühdorn, Ballestracci 2018) – costituito da circa 164.000 parole, in cui *aber* compare ben 551 volte, presentando solo tre usi: in *Nullposition*; in *Mittelfeld* e in frase secondaria.

(9a)

Tutti tacquero e la principessa ti fece un cenno, come a ingiungerti di salire da lei, sapevo che era decisa a ringraziarti. *KONN* tu non notasti il suo sguardo o non volesti notarlo. (Trad. it. di Farese 1977, 78)¹⁴

(10)

Ihr Haar war reich und blond, *aber* trocken, der Hals wohlgeformt und schlank, doch nicht ganz faltenlos und von gelblicher Tönung, und die Lippen wie von vielen ungesagten Worten schmal. (Schnitzler 1979 [1926], 66)

(10a)

I suoi capelli erano folti e biondi *KONN* aridi, il bel collo snello non del tutto privo di rughe e di un colore giallognolo, le labbra sottili come per le molte parole non dette. (Trad. it. di Farese 1977, 22)

– *Aber* in *Nacherstposition*, avente lo scopo di enfatizzare un costituente in particolare:

(11)

Doch da sie auf dem schmalen Brett sich doch nur ganz langsam hätte weiterbewegen können, entschloß sie sich innezuhalten, – und stand nun da, zuerst mit einem erschrockenen, dann mit einem zornigen, endlich mit einem verlegenen Gesicht. Mit einemmal *aber* lächelte sie, lächelte wunderbar ... (Schnitzler 1979, 63)

(11a)

Ma poiché su quella stretta striscia di legno non si sarebbe potuta muovere che lentamente, decise di fermarsi, – e restò così, il viso dapprima impaurito, infine impacciato. A un tratto *KONN* sorrise, sorrise meravigliosamente ... (Trad. it. di Farese 1977, 16)

– *Aber* in *Mittelfeld*:

(12)

„Mit einem Wort“, sagte Fridolin ungeduldig und verächtlich, fühlte sich *aber* sonderbar erregt... „nackte Frauenzimmer“. (Schnitzler 1979, 81)

(12a)

“In breve,” disse Fridolin impaziente e con disprezzo, si sentiva *però* stranamente eccitato... “donnine nude”. (Trad. it. di Farese 1977, 61)

– *Aber* in frase secondaria:

(13)

Dein Körper war mit Striemen bedeckt, *die aber* nicht mehr bluteten. (Schnitzler 1979, 105)

¹⁴ Poiché uno dei principali scopi del contributo è la determinazione del significato di *aber*, nelle traduzioni in italiano da qui in poi non viene fornita la resa italiana del connettivo tedesco, la cui posizione viene indicata attraverso *KONN* (*Konnektor* ovvero ‘connettivo’).

(13a)

Il tuo corpo era coperto di striature, che KONN non sanguinavano più.
(Trad. it. di Farese 1977, 79)

– *Aber* come *Diskursmarker*:

(14)

„Ich glaube, noch viel mehr“, erwiderte Albertine ernst. „*Aber*, wie soll ich dir das erklären – trotz der innigsten Umarmung war unsere Zärtlichkeit ganz schwermütig wie mit einer Ahnung von vorbestimmtem Leid.“
(Schnitzler 1979, 102)

(14a)

“Credo che ti amassi ancora più intensamente”, rispose seria Albertine. “KONN, come spiegartelo... nonostante l’intensità dell’abbraccio, la nostra tenerezza era molto malinconica, come per il presentimento di un dolore ineluttabile”. (Trad. it. di Farese 1977, 74-75)

Gli usi più diffusi in *Traumnovelle* sono quelli di *aber* congiunzione coordinante in *Nullposition* (cfr. es. 9 ed es. 10) e *aber* particella enfaticante in *Nacherstposition* (cfr. es. 11). Tali usi sono oggetto di analisi dei prossimi due paragrafi, con lo scopo di mostrare che: a) *aber* congiunzione coordinante non ha valore avversativo e si distingue nettamente da connettivi avversativi quali *dagegen* (cfr. par. 3) e b) l’analisi di parole funzionali come *aber* può essere utile all’interpretazione del testo letterario (cfr. par. 4).

3. *Aber* congiunzione coordinante. Studio della sua funzione semantica

In gran parte delle descrizioni grammaticali del tedesco sopra menzionate (cfr. par.2), *aber* spesso classificato come connettivo avversativo e considerato appartenente alla stessa classe semantica dell’avverbio *dagegen*. In realtà, i due connettivi si comportano in modo molto diverso. Si può illustrare questo concetto per mezzo degli esempi (15) e (15a):

(15)

Paul ist klein, Peter ist groß.

(15a)

Paolo è basso, Pietro è alto.

In (15) e (15a) sono presenti due coppie di entità contrapposte e una costante: le due coppie di entità contrapposte sono *Paul/Paolo* vs. *Peter/Pietro* e *klein/basso* vs. *groß/alto*; la costante è la forma verbale *ist*. Ognuna delle due coppie può essere ricondotta a una sovracategoria semantica (definibile *Common Intergrator* – integratore comune; cfr. Lohnstein

2004, 156): *Paul/Paolo* e *Peter/Pietro* a persone, *klein/basso* e *groß/alto* al concetto di altezza. La possibile interpretazione avversativa è osservabile inserendo un *dagegen* in tedesco e un *invece* o *al contrario* in italiano:

(16)

Paul ist klein, *dagegen* ist Peter groß.

(16a)

Paolo è basso, *invece* / *al contrario* Pietro è alto.

Se *dagegen/invece* o *al contrario* vengono sostituiti rispettivamente con *aber* e *ma*, come in (17) e (17a), il senso della frase cambia e addirittura la frase diviene di dubbia accettabilità dal punto di vista semantico, a meno che non la si cali in un determinato contesto:

(17)

Paul ist klein, *aber* Peter ist groß.

(17a)

Paolo è basso, *ma* Pietro è alto.

(17) e (17a) sono accettabili per esempio nel caso in cui si presuppone un non detto, un implicito. Mettiamo, per esempio, il caso di due parlanti: il parlante A afferma “Die Jungen dieser Schule sind klein, auch Paul ist klein” (I ragazzi di questa scuola sono bassi, anche Paolo è basso) e il parlante B risponde “Paul ist klein, *aber* Peter ist groß” (Paolo è basso, ma Pietro è alto). In altre parole, quella che inizialmente sembra essere una realtà assoluta, viene in qualche modo circoscritta, ristretta, e *aber* segna la questa sfumatura. La relazione codificata da *aber* è dunque diversa da quella codificata da *dagegen*. Mentre per *dagegen* si può effettivamente parlare di avversatività, nel caso di *aber* siamo di fronte a un altro tipo di relazione. Si prenda in esame un esempio dalla novella:

(18)

Ihr Haar war reich und blond, *aber* trocken. (Schnitzler 1979, 66)

(18a)

I suoi capelli erano folti e biondi KONN aridi. (Trad. it. di Farese 1977, 22)

(18) esemplifica l’uso di *aber* più frequentemente descritto nelle grammatiche come avversativo. In (18) è possibile osservare che *aber* mette in relazione due enunciati in cui non sono presenti, come lo erano negli esempi (15) e (16), due coppie di entità opposte; *aber* esprime non una contrapposizione vera e propria, ma una restrizione rispetto a quanto detto in precedenza: prima viene fatta un’affermazione volta a mettere in luce aspetti positivi dei capelli di Marianne, una figura femminile della novella, poi però la positività dell’affermazione viene mitigata nella secon-

da parte del nesso. *Aber* non può essere sostituito da *dagegen* (es. 19 e es. 19a), mentre la stessa frase può piuttosto essere riformulata per mezzo di congiunzioni tipicamente concessive come in (20) e in (20a):

(19)

*Ihr Haar war reich und blond, *dagegen* trocken.

(19a)

*I suoi capelli erano folti e biondi, *invece* aridi.

(20)

Obwohl ihr Haar reich und blond war, war es trocken.

(20a)

Sebbene i suoi capelli fossero folti e biondi, erano aridi.

Le riformulazioni in (19)-(19a) e (20)-(20a) permettono di affermare che *aber* ha funzione concessiva come *obwohl* e non avversativa come *dagegen*.

4. *Aber* elemento stilistico, indicatore del passaggio dalla realtà prima alla realtà altra e viceversa

Nel presente paragrafo si intende mostrare che in *Traumnovelle* l'uso di *aber* in *Nacherstposition* svolge un ruolo fondamentale nel codificare il passaggio dalla realtà al sogno e viceversa. Di seguito se ne analizzano alcuni esempi:

(21)

„Vierundzwanzig braune Sklaven ruderten die prächtige Galeere, die den Prinzen Amgiad zu dem Palast des Kalifen bringen sollte. Der Prinz *aber*, in seinen Purpurmantel gehüllt, lag allein auf dem Verdeck unter dem dunkelblauen, sternbesäten Nachthimmel, und sein Blick –“

Bis hierher hatte die Kleine laut gelesen; jetzt, beinahe plötzlich fielen ihr die Augen zu. (Schnitzler 1979, 59)

(21a)

“Venti quattro schiavi mori spingevano remando la sfarzosa galera che doveva portare il principe Amgiad al palazzo del califfo. *Ma* il principe, avvolto nel suo mantello di porpora, se ne stava solo, sdraiato in coperta, sotto l'azzurro cupo del cielo notturno disseminato di stelle e il suo sguardo ...”

La piccola aveva letto fin lì ad alta voce; ora, quasi all'improvviso, le si chiusero gli occhi. (Trad. it. di Farese 1977, 11)

(21) costituisce il già citato incipit della storia (cfr. par. 1), il brano della fiaba letto a voce alta dalla bambina che in seguito si addormenta improvvisamente. La prima frase (“Vierundzwanzig braune Sklaven ruderten die prächtige Galeere, die den Prinzen Amgiad zu dem Palast des Kalifen bringen sollte”) fa presumere un certo entusiasmo verso la meta del viaggio della galera; la seconda, sebbene interrotta (“Der Prinz in seinen Purpurmantel

gehüllt, lag allein auf dem Verdeck unter dem dunkelblauen, sternbesäten Nachthimmel, und sein Blick –”), muta questa ipotesi e allude al fatto che il principe non è poi così entusiasta di raggiungere il palazzo del califfo. Oltre a essere un passo tratto da una fiaba, che di per sé rappresenta una realtà altra, in esso si tematizza il concetto di sogno, poiché il principe è rappresentato come estraneo alla realtà che lo circonda ed in ciò *aber* svolge un ruolo fondamentale: tutta la galera anela a una meta a cui dovrebbe anelare anche il principe, il principe però rimane isolato e sognante.

In altri passi *aber* segnala il passaggio dalla realtà del presente alla realtà del sogno inteso come ricordo:

(22)

Das Fräulein trat ein, mahnte die Kleine, den Eltern gute Nacht zu sagen; gehorsam erhob sie sich, reichte Vater und Mutter die Lippen zum Kuß und ließ sich von dem Fräulein ruhig aus dem Zimmer führen. Fridolin und Albertine *aber*, nun allein geblieben unter dem rötlichen Schein der Hängelampe, hatten es mit einemmal eilig, ihre vor dem Abendessen begonnene Unterhaltung über die Erlebnisse auf der gestrigen Redoute wieder aufzunehmen. (Schnitzler 1979, 59)

(22a)

Entrò la governante e disse alla piccola di dare la buona notte ai genitori; lei si alzò ubbidiente, diede un bacio al padre e alla madre e si lasciò condurre docilmente dalla signorina fuori dalla stanza. Fridolin e Albertine *KONN*, ora finalmente soli sotto il chiarore rossastro della lampada, ebbero a un tratto fretta di riprendere la conversazione cominciata prima di cena, su quanto era accaduto durante il ballo in maschera il giorno precedente. (Trad. it. di Farese 1977, 11)

In (22), un passo che segue l'esempio analizzato in (21), Fridolin e Albertine, rimasti soli dopo che la figlia è stata portata via dalla governante, non vedono l'ora di tornare a parlare della sera precedente, sera in cui hanno partecipato a un ballo in maschera. I ricordi cui si lasciano andare sono ricordi di una realtà rappresentata come onirica.

Infine, *aber* può segnalare il passaggio dalla realtà altra del desiderio interiore alla realtà prima e viceversa:

(23)

So angestrengt er auch umherspähte, nirgends vermochte er sie zu erblicken; statt ihrer *aber* hing sich *unversehens* ein anderes weibliches Wesen in seinen Arm: seine Gattin, die sich eben jäh einem Unbekannten entzogen, dessen melancholisch-blasiertes Wesen und fremdländischer, anscheinend polnischer Akzent sie anfangs bestrickt, der sie *aber plötzlich* durch ein unerwartet hingeworfenes, häßlich-frechtes Wort verletzt, ja erschreckt hatte. (Schnitzler 1979, 60)

(23a)

Ma per quanto si sforzasse di guardarsi intorno, non era riuscito a scorgerle da nessuna parte; al posto loro *KONN* qualcun altro si era attaccato, di sorpresa, al suo braccio: la moglie, appena liberatasi da uno sconosciuto dall'aria

malinconica e blasé e dall'accento straniero, palesemente polacco, che l'aveva dapprima affascinata, KONN all'improvviso offesa e addirittura spaventata con una insolente parolaccia. (Trad. it. di Farese 1977, 12)

(24)

Doch da sie auf dem schmalen Brett sich doch nur ganz langsam hätte weiterbewegen können, entschloß sie sich innezuhalten, – und stand nun da, zuerst mit einem erschrockenen, dann mit einem zornigen, endlich mit einem verlegenen Gesicht. *Miteinemmal aber* lächelte sie, lächelte wunderbar ... (Schnitzler 1979, 63)

(24a)

Ma poiché su quella stretta striscia di legno non si sarebbe potuta muovere che lentamente, decise di fermarsi, – e restò così, il viso dapprima impaurito, infine impacciato. *A un tratto KONN* sorrise, sorrise meravigliosamente ... (Trad. it. di Farese 1977, 16)

(23) è un passo dal racconto della sera del ballo in maschera: Fridolin sta cercando due figure femminili mascherate in domino rosso che gli avevano fatto intendere di volersi incontrare con lui da sole. Impaziente di vederle, si allontana dal ballo ma, al posto delle due donne, trova un'altra figura femminile, che scopre essere la moglie. Anche in questo passo è rappresentato il passaggio da una realtà all'altra, da quella dei sogni "a occhi aperti" di Fridolin alla realtà della vita con la moglie. Similmente può essere interpretato il secondo esempio di "aber" nella stessa citazione, contenuto in una frase secondaria di tipo relativo: alla festa, Albertine incontra un uomo, che la corteggia; all'inizio la lusinga, ma poi improvvisamente la offende e addirittura la spaventa (come in un brutto sogno e risvegliandola dal proprio sogno a occhi aperti). (23) permette inoltre di osservare come *aber* sia spesso accompagnato da avverbi temporali che indicano un cambiamento improvviso: "unversehens" e "plötzlich" (all'improvviso; a un tratto) due avverbi consuetamente utilizzati per indicare un cambiamento repentino e il risveglio da un sogno, bello o brutto che sia.

Nel passo successivo (24), Fridolin e Albertine stanno ricordando una vacanza fatta in Danimarca, durante la quale entrambi si erano lasciati andare a sogni proibiti con personaggi incontrati casualmente. Fridolin sta raccontando dell'incontro fatto con una giovane ragazza sulla spiaggia, dopo che la moglie gli ha confessato a sua volta la forte attrazione che aveva provato verso un uomo a lei sconosciuto. In (24) "aber" segnala il cambiamento delle espressioni della ragazza incontrata da Fridolin, che inizialmente ha uno sguardo impaurito, arrabbiato e imbarazzato e poi improvvisamente ("*miteinemmal*") sorride, contribuendo a stimolare il sogno a occhi aperti di Fridolin¹⁵.

¹⁵ Altro motivo molto ricorrente in tutta la storia è proprio quello del sorriso, del *lächeln*, quale simbolo di seduzione.

4. Conclusioni

Nel presente lavoro, prendendo come oggetto di analisi una novella che tematizza il rapporto tra vita o realtà prima e realtà altra, ho voluto offrire tre diversi spunti d'analisi, di cui i primi due prettamente linguistici, il terzo interessante anche in ottica letteraria.

Innanzitutto, ho voluto mostrare, attraverso l'esempio di *aber* nella *Traumnovelle*, come il testo letterario rappresenti una ricca fonte di dati per una ricerca empirico-descrittiva di tipo linguistico, in particolar modo per lo studio di fenomeni polifunzionali come i connettivi: le attestazioni riscontrate per *aber* non solo ne permettono di osservare uno spettro di usi più ampio di quanto possano consentire altri generi testuali, ma anche di fornire una descrizione sistematica del fenomeno che permette di andare oltre la frammentarietà che spesso caratterizza le descrizioni grammaticali esistenti.

In un secondo passo, si è voluto fornire un contributo più specifico agli studi grammaticali sui connettivi, mostrando come l'uso di *aber* si distingua dall'uso di altre parole funzionali con le quali lo stesso *aber* generalmente viene equiparato nelle grammatiche del tedesco: il suo valore non è avversativo, bensì concessivo e serve a delimitare, attenuare un'affermazione inizialmente data come assoluta, non a creare un contrasto netto tra due coppie di opposti come nel caso di *dagegen* (al contrario).

Infine, si è cercato di mostrare come l'analisi linguistica del testo letterario, anche di una sola parola come *aber*, non sia solo una ricca fonte di dati per i linguisti, ma anche un procedimento utile se non essenziale all'interpretazione dell'intenzione autoriale. *Aber* indica momenti cruciali della storia, il luogo in cui si ha il passaggio dalla realtà al sogno e/o viceversa, e codifica relazioni semantiche "fluide", esattamente come fluida può essere considerata la vicenda narrata in *Traumnovelle*. In tal senso, l'analisi qui proposta potrebbe altresì avvalorare un'interpretazione dell'opera messa in luce in letteratura (cfr. par. 1), secondo cui il motivo del doppio non andrebbe tanto riferito al fatto che viene narrata la storia di due coniugi ognuno dei quali vive la crisi di coppia da una propria prospettiva, quanto piuttosto alla duplicità interiore dei singoli personaggi stessi, una duplicità che non è fatta tanto di opposti, di parti in netta opposizione, quanto piuttosto di sfumature, che non sempre permettono di cogliere se quanto narrato sia realtà o sogno, realtà o racconto, realtà o ricordo, ovvero: *aber*, insieme ad altri elementi testuali qui non analizzati, può essere considerato un indicatore del cosiddetto *Halbbewusstsein* teorizzato da Schnitzler.

Riferimenti bibliografici

- Allen R.H. (1966), *An Annotated Arthur Schnitzler Bibliography*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- Ansbombe Jean-Claude, Ducrot Oswald (1977), "Deux mais en Français?", *Lingua* XLIII, 1, 23-40.
- Ascarelli Roberta (1995), *Arthur Schnitzler*, Pordenone, Studio Tesi.
- Ballestracci Sabrina (2016), "Literarische Texte als Stoff zur Beschreibung der sprachlichen Kreativität. Das Beispiel *also*", in Jianhua Zhu, Jin Zhao, Michael Szurawitzki (Hrsgg.), *Germanistik zwischen Tradition und Innovation. Akten des XIII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Shanghai, 23-30/ 8/ 2015)*, Band III, Frankfurt am Main, Lang, 201-205.
- Ballestracci Sabrina, Grazzini Serena, a cura di (2015), *Punti di vista – punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, Firenze, Firenze UP.
- Ballestracci Sabrina, Ravetto Miriam (2015), "La polisemanticità del segno letterario. Analisi dei connettivi *also*, *dann* e *nun* in *Der Prozess* di Franz Kafka", in Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini 2015, 131-158.
- Ballestracci Sabrina, Ravetto Miriam (2017), "Sintassi", in Marina Foschi Albert, Marcella Costa (a cura di), *Il tedesco parlato spontaneo. Con note di carattere contrastivo*, Pisa, Pisa UP, 153-184.
- Blühdorn Hardarik (2008), *Syntax und Semantik der Konnektoren. Ein Überblick*, Mannheim, Institut für Deutsche Sprache, <http://www1.ids-mannheim.de/fileadmin/gra/texte/blu_ueberblick.pdf> (06/2019).
- Blühdorn Hardarik, Ballestracci Sabrina (2018), "Haben italienische Deutschschreiber eine Vorliebe für hingegen? Zum Ausdruck von Adversativverknüpfungen im Sprachvergleich", *Deutsch als Fremdsprache* LV, 1, 25-33.
- Blühdorn Hardarik, Deppermann Arnulf, Helmer Henrike, Spranz-Fogasy Thomas, Hrsgg. (2017), *Diskursmarker im Deutschen. Reflexionen und Analysen*, Göttingen, Verlag für Gesprächsforschung.
- Breindl Eva (2004), "Relationsbedeutung und Konnektoren bedeutung: Additivität, Adversativität und Konzessivität", in Hardarik Blühdorn, Eva Breindl, U.H. Waßner (Hrsgg.), *Brücken schlagen. Grundlagen der Konnektoren semantik*, Berlin-New York, de Gruyter, 225-253.
- Di Meola Claudio (1997), *Der Ausdruck der Konzessivität in der deutschen Gegenwartssprache. Theorie und Beschreibung anhand eines Vergleichs mit dem Italienischen*, Tübingen, Niemeyer.
- Duden, Hrsg. (2016 [1935]), *Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*, hrsg. von Wöllstein Angelika und der Dudenredaktion, Berlin, Duden.
- Eisenberg Peter (1999), *Grundriss der deutschen Grammatik*, vol. II, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Farese Giuseppe (1977), "Nota su *Doppio sogno*", in Schnitzler 1977, 115-131.
— (1983), *Premessa*, in Id. (a cura di), *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, Milano, Shakespeare and Company, 9-13.
- Fiehler Reinhard (2016), "Gesprochene Sprache", in Duden 2016, 1165-1243.
- Giacoma Luisa, Kolb Susanne (2014), *Il nuovo dizionario di Tedesco*, Bologna-Stuttgart, Zanichelli-Klett Pons.

- IDS, Hrsg. (2017), "aber", in Id., *Grammis 2.0. Das grammatische Informationssystem des Instituts für Deutsche Sprache (IDS)*, Mannheim, <https://grammis.ids-mannheim.de/?v_app=g&v_kat=gramm&v_buchstabe=A&v_id=1588> (06/2019).
- Jakobson Roman (2004 [1959]), "On Linguistic Aspects of Translation", in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, UK, Taylor & Francis e-library, 113-118.
- (1960), "Closing Statement: Linguistics and Poetics", in T.A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, New York, Wiley, 350-377.
- König Ekkehard (1991), "Konzessive Konjunktionen", in Arnim von Stechow, Dieter Wunderlich (Hrsgg.), *Semantik. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung*, Berlin, de Gruyter, 631-639.
- Lohnstein Horst (2004), "Variable und invariante Strukturmerkmale von Satzkonnektoren", in Hardarik Blühdorn, Eva Breindl, U.H. Waßner (Hrsgg.), *Brücken schlagen. Grundlagen der Konnektorensomatik*, Berlin-New York, de Gruyter, 137-160.
- Manacorda Giorgio (2010), "'Traumdeutung' ovvero 'Traumnovelle'", in Arthur Schnitzler, *Doppio sogno*, trad. it. di Stefania Di Natale Roma, Newton Compton, 5-21.
- Pasch Renate, Brauße Ursula, Breindl Eva, et al. (2003), *Handbuch der deutschen Konnektoren. Linguistische Grundlagen der Beschreibung und syntaktische Merkmale der deutschen Satzverknüpfers (Konjunktionen, Satzadverbien und Partikeln)*, Berlin-New York, de Gruyter.
- Ravetto Miriam, Ballestracci Sabrina (2013), "Deutsch *also* und italienisch *allo-ra*. Eine korpusbasierte Beschreibung ihrer Semantik", *Deutsche Sprache. Zeitschrift für Theorie, Praxis und Dokumentation* XLI, 4, 335-356.
- Scheffel Michael (2006), "Nachwort", in Arthur Schnitzler (Hrsg.), *Traumnovelle*, Stuttgart, Reclam, 107-123.
- Schiavoni Giulio (2002), "Tra sogno e nevrosi", introduzione a Schnitzler 2002, 4-14.
- Schnitzler Arthur (1977 [1926]), *Doppio sogno*, traduzione italiana a cura di Giuseppe Farese, Milano, Adelphi.
- (1979 [1926, 1961]), *Traumnovelle*, in Id., *Das erzählerische Werk*, Bd. VI, Frankfurt, Fischer 59-129.
- (1988 [1981]), *Tagebuch 1909-1912*, vol. III, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- (1993 [1981]), *Tagebuch 1920-1922*, vol. VI, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- (2002), *Doppio sogno*, introduzione di Giulio Schiavoni, trad. it. di Claudio Groff, Rizzoli, Milano.
- (2010), *Doppio sogno*, introduzione di Giulio Schiavoni, trad. it. di Claudio Groff, BUR, Milano.
- Stede Manfred (2004), "Kontrast im Diskurs", in Hardarik Blühdorn, Eva Breindl, U.H. Waßner (Hrsgg.), *Brücken schlagen. Grundlagen der Konnektoren semantik*, Berlin-New York, de Gruyter, 255-285.
- Weinrich Harald (1993), *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich, Duden.
- Zifonun Gisela, Hoffmann Ludger, Strecker Bruno, Hrsgg. (1997), *Grammatik der deutschen Sprache*, Berlin-New York, de Gruyter, 3 voll.

DELL'ARTE E DELLA VITA



Fig. 6 – Enrico Frattaroli, *Arcobaleno fossile* (2019).
Cartoncino Bristol e matita (cm 59x59).
Per gentile concessione dell'autore

Un (auto)ritratto d'artista

ARS TUA VITA MEA
OPERE CHE RISCRIVONO LA VITA

Enrico Frattaroli

Autore e regista di teatro (<info@enicofrattaroli.eu>)

Cosa hanno in comune le opere di Joyce e di Sade, di Sofocle e di Wolf, di Ritsos e di Kane, o di D'Arrigo e Céline, che, pur nella loro profonda disparità, renda possibile tracciare curve di omogeneità, disegnare linee di coerenza, individuare forze di coesione tra le mie opere tratte dalle loro, alle loro ispirate? E, in ultima analisi, con gli eventi della mia vita?

È stato il marchese Donatien-Alphonse-François de Sade, la lettura integrale della sua opera, a riorientare il mio sguardo sul rapporto fra autore, opera e lettore. A tal punto legata alla sua vita è la sua scrittura, a tal punto legata alla singolarità del lettore è la lettura della sua opera. Poiché un diverso rapporto tra opera e autore implica anche un diverso rapporto tra lettore ed opera. Sappiamo quanto la scrittura di Sade si sia *radicalizzata* in ragione di una prigionia comminata con *lettres de cachet* – un ordine diretto del re, senza processo, senza difesa, senza durata prestabilita – per eccessi di libertinaggio. La sua prima opera, *Les Cent-vingt Journées de Sodome*, scritte alla Bastiglia, delinea già l'orizzonte ultimo della sua scrittura e la posizione del lettore rispetto alla sua opera. È nell'introduzione a *Les Cent-vingt Journées* che Sade istruisce il lettore su come dovrà leggerla, a coronamento del fine per cui è stata concepita e scritta:

Amico lettore, è giunto il momento di predisporre il tuo cuore e il tuo spirito al racconto più impuro che mai sia stato narrato dall'inizio dei tempi, non esistendo un'opera simile a questa né tra gli antichi né tra i moderni. Immagina che ogni godimento onesto e prescritto da quella bestia di cui parli continuamente senza conoscerla e che chiami natura, che tali godimenti, ripeto, siano volontariamente esclusi da questo racconto, e se per caso ne troverai, questo accadrà unicamente perché saranno accompagnati da qualche delitto o da qualche infamia. Senza dubbio molte delle deviazioni che vedrai descritte potranno rivoltarti, lo so, e però altre sapranno eccitarti fino a farti perdere sperma, ed è questo tutto ciò che ci serve. Se non avessimo detto tutto, analizzato tutto, come avremmo potuto intuire ciò che ti conviene? Sta a te prenderlo, tralasciando il resto; un altro farà altrettanto; per cui, progressivamente, tutti potranno trovare ciò che a loro conviene. Ecco dunque la descrizione di un magnifico banchetto in cui seicento diverse

portate si offrono alla tua fame. Le mangerai tutte? No, senza dubbio, ma questo numero prodigioso dilata i confini della tua scelta, e così, inebriato da un tale accrescimento di facoltà, non criticherai certo l'anfitrione che te lo dona. Fa' lo stesso qui: scegli e tralascia il resto, senza scagliarti contro ciò che lasci, solo perché non ha il talento di piacerti. Ricorda che potrà piacere a un altro, e sii filosofo. (de Sade 1989, 59, trad. it. di di Col)¹

Le centoventi rappresentazioni messe a punto da Sade nel Teatro del Castello di Silling non possono vivere al di fuori di quel castello, di quel teatro, di quei personaggi, di quegli immaginari, possono solo *risuonare* in altri luoghi e a patto di *ripercuotersi* in altri corpi, in altri immaginari. Farsi raccontare tutte le deviazioni del vizio circondati da ogni possibile oggetto del desiderio e fare di questo programma un singolare piacere, insieme filosofico e passionale, è il modo teatrale, erotico e conoscitivo con cui Sade si propone, attraverso l'arte, di condurci alla "conoscenza del cuore umano"². Sade fa pervenire i suoi libertini a questa sapienza non attraverso uno studio distaccato, analitico, scientifico, ma tramite una relazione di totale empatia con le passioni narrate. Dal punto di vista della lettura – ovvero del godimento, ovvero della conoscenza – Sade ci pone nella stessa posizione dei libertini: se tutto ciò che serve è che si "perda sperma", è perché situa la nostra lettura, o il nostro ascolto, sul loro stesso piano. Non è alle nostre facoltà critiche che si rivolge ma al nostro erotismo; non scrive per educarci, o per istruirci ma per infiammarci: eroticamente: filosoficamente.

¹ "C'est maintenant, ami lecteur, qu'il faut disposer ton cœur et ton esprit au récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe, le pareil livre ne se rencontrant, ni chez les anciens, ni chez les modernes. Imagine-toi que toute jouissance honnête ou prescrite par cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître et que tu appelles nature, que ces jouissances, dis-je, seront expressément exclues de ce recueil et que lorsque tu les rencontreras par aventure, se ne sera jamais qu'autant qu'elles seront accompagnées de quelque crime ou colorées de quelque infamie. Sans doute, beaucoup de tous les écarts que tu vas voir peints te déplairont, on le sait, mais il s'en trouvera quelques-uns qui t'échaufferont au point de te coûter du foutre, et voilà tout ce qu'il nous faut. Si nous n'avions pas tout dit, tout analysé, comment voudrais-tu que nous eussions pu deviner ce qui te convient. C'est à toi à la prendre et à laisser le reste ; un autre en fera autant; et petit à petit tout aura trouvé sa place. C'est ici l'histoire d'un magnifique repas où six cents plats divers s'offrent à ton appétit. Les manges-tu tous? Non, sans doute, mais ce nombre prodigieux étend les bornes de ton choix, et, ravi de cette augmentation de facultés, tu ne t'avisas pas de gronder l'amphitryon qui te régale. Fais de même ici: choisis et laisse le reste, sans déclamer contre ce reste, uniquement parce qu'il n'a pas le talent de te plaire. Songe qu'il plaira à d'autres, et sois philosophe" (de Sade 1975 [1904], 99).

² "La connaissance la plus essentielle qu'il exige est bien certainement celle du cœur de l'homme" (de Sade 2003, 26). Dove non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

Al termine del mio ciclo di opere teatrali dedicate al Divino Marchese³, del mio *voyage au bout de Sade*, mi ritrovai oltre i confini professionali che mi avrebbero lasciato, da autore e regista, al di fuori della scena: quale senso avrebbe avuto la *mia lettura* se non avesse investito, oltre all'immaginario, il corpo e il desiderio di me che immaginavo? Non misi in scena Sade, quindi, né i personaggi del suo universo poetico, ma me stesso in quanto suo "amico lettore", soggetto immaginale e fisico insostituibile, non riducibile a un ruolo, non interpretabile da nessun altro se non da me, *autore-libertino* in quanto "amico lettore". Ciò che io rappresentavo non poteva non accadere sulla *mia scena*, sulla scena del *mio teatro*, ovvero sulla scena del *mio immaginario* di uomo e di uomo di teatro: non le *centoventi*, ma *una mia* giornata di Sodoma.



Fig. 1 - *SADE : opus contra naturam* di Enrico Frattaroli, dall'opera del marchese de Sade (Napoli, Real Albergo dei Poveri, *Napoli Teatro Festival Italia* 2009). Nella foto, da sinistra: Anna Cianca, Enrico Frattaroli, Franco Mazzi. Per gentile concessione dell'autore

³ *SADE neroluce*. "Un'oscurità splendente nella luce che la luce non poteva comprendere" (Roma, Ex Carcere di Correzione del San Michele, gennaio 2002); *SADE cum figuris*. "Dissertazione di Papa Pio VI Braschi sull'omicidio" (Roma, Palazzo Braschi, dicembre 2002); *SADE ex machina*. "Non serviam per quartetti in voce suono azione coercizione silenzio" (Terni, Teatri di posa del Videocentro, giugno 2003); *SADE per speculum*. "Lezione di anatomia del desiderio" (Ferrara, Chiesa sconsacrata di San Francesco, maggio 2004); *SADE : opus contra naturam*. "È nella depravazione che la natura comincia a rivelarci la chiave dei suoi segreti e noi possiamo conoscerla a fondo solo oltraggiandola" (Roma, Ex Carcere di Correzione del San Michele, aprile 2007), <<http://www.enricofrattaroli.eu/SADE/sade.html>> (06/2019).

Prima gli eventi biografici e poi le opere stesse di Sade portarono l'autore a subire trent'anni di carcere e il confinamento della sua opera oltre la letteratura, in quegli spazi, da lui eminentemente occupati, definiti 'inferno delle biblioteche', le segrete in cui vengono relegati i testi proibiti, i libri proscritti. Uno stesso destino ha coinvolto e l'autore e la sua opera, "la mente più libera che sia mai esistita" – come scrisse Apollinaire⁴ – nel corpo più incarcerato, le idee più audaci nelle opere più esiliate. Ma anche il destino del lettore, costretto a leggerlo in segreto, attingendo ai lati più oscuri e magari inconfessabili del suo immaginario erotico. Senza il suo erotismo, senza la sua natura libertina, senza gli eventi che lo portarono in carcere, senza le sue fughe in Italia, l'opera di Sade, così come la conosciamo, non esisterebbe.

Anche nell'opera di Louis-Ferdinand Céline è impossibile separare la sua scrittura dagli avvenimenti della sua vita e da quelli che nella sua vita determinò, come accadde a Sade, la sua stessa scrittura. Nel suo caso, furono i quattro *pamphlet* scritti dopo *Voyage au bout de la nuit* e *Mort à crédit* – *Mea culpa* (antisovietico), *Bagatelles pour un massacre*, *L'école des cadavres* e *Les beaux draps* (antisemiti) – a screditare in modo irrimediabile l'autore, sebbene oggetto di significativi apprezzamenti per i suoi primi due romanzi. Ed è sempre rimasto il problema insolubile, tuttora dibattuto, di come si possa accettare, se non esaltare un autore per la qualità della sua scrittura, e considerarlo insieme inaccettabile, disprezzabile per le sue idee, se non per le sue scelte di vita. A tal punto, che le istituzioni francesi, favorevoli all'inizio, optarono, alla fine, per ritirare il cinquantenario della morte di Céline dal programma delle celebrazioni del 2011, dichiarando incompatibile la sua figura con i valori fondamentali della nazione della Repubblica (*sic*)⁵. La Francia rimosse così – a fil di logica *sine die* – un genio assoluto della sua letteratura, un volontario che aveva combattuto eroicamente nella Grande Guerra e che per questo fu decorato al valore; un francese che, in seguito a una dubbia accusa di collaborazionismo, fu costretto a fuggire dalla Francia per evitare la condanna a morte inflittagli dalla Resistenza francese, e che per questo passò quattordici mesi esiliato nella prigione danese di Vesterfangsel. In una intervista rilasciata alla Radio Svizzera Romanda nel 1955 – mai diffusa e rimasta inedita fino al 1990 – Céline ebbe ragione di affermare: "È evidente che sono destina-

⁴ "Le marquis de Sade, cet esprit le plus libre qui ait encore existé" (Apollinaire 1909, 18).

⁵ Tale decisione fu presa e giustificata dal Ministro della Cultura Francese del governo Sarkozy, Frédéric Mitterand, che accolse, in netta contraddizione con la sua posizione iniziale, la richiesta di revoca avanzata e sostenuta, in mezzo a immaginabili polemiche, dall'avvocato Serge Klarsfeld, presidente dell'Association des Fils et Filles de Déportés Juifs de France (FFDJF). Sull'argomento cfr. Lagioia 2011.

to ad essere sputato, vilipeso, insozzato, mortificato e fucilato, se possibile, sino alla fine dei miei giorni”⁶. A François Mitterrand, che fu a tutti gli effetti un ufficiale del governo collaborazionista di Vichy, andò molto meglio: divenne presidente della Repubblica Francese.

Non è questa la sede per analizzare a fondo questo aspetto controverso, questa colpa irredimibile, e a quanto pare incancellabile, dell’uomo e dello scrittore Céline. Mi limito a osservare che, finché rimarrà un *peccato originale*, il tabù dell’antisemitismo in Céline rimarrà intatto, ad unico vantaggio del tabù stesso⁷. Negli anni in cui pubblicava i suoi *pamphlet*, in Francia l’antisemitismo era piuttosto diffuso e condiviso, quando non praticato, a tutti i livelli sociali della popolazione, intellettuali inclusi. Céline ebbe il coraggio, o la sfrontatezza, o la stupidità, come lui stesso amaramente ammise, di sacrificarsi per gridare ciò che i molti bisbigliavano o pensavano tacendo. “Ho ceduto a una mania sacrificale! ... È masochismo! ... Sono vittima del masochismo ...”⁸. Una “mania sacrificale” che non dev’essere stata indifferente all’esistenza stessa della sua scrittura. In *Mea culpa*, ebbe l’ardire di criticare la rivoluzione sovietica (con molto meno clamore, *ça va sans dire*) in tempi in cui tale critica risultava riprovevole e inaccettabile per la sinistra ufficiale. L’irremovibile indipendenza di Céline – posizione considerata imperdonabile per eccellenza – lo ha portato ad essere disprezzato o esaltato, in ogni caso sempre rifiutato, e da destra e da sinistra, a causa della scrittura dei suoi libelli. La sua indipendenza estetica, politica, di pensiero, era una non-dipendenza totale, assoluta, persino fisica, che si estendeva al cibo, all’alcool, al fumo.

Ma anche ammesso, per pura ipotesi, che Céline abbia commesso un imperdonabile errore nello scrivere le sue *Bagatelles*, ci viene in soccorso James Joyce che, in *Ulysses*, nell’episodio della biblioteca, fa sentenziare a Stephen Dedalus: “Un uomo di genio non fa errori. I suoi sono errori voluti e sono portali di scoperta” (Joyce 1975, 260, trad. it. di de Angelis)⁹. Una verità, quindi, che non dovrebbe comportare una condanna inappellabile di Céline per il suo errore, quanto l’ingresso nella scoperta sulla quale il portale del suo errore si è spalancato.

⁶ “Il est évident que je suis destiné à être craché, vilipendé, sali, mortifié, fusillé si possible, jusqu’à la fine des mes jours” (Céline 1990, 102).

⁷ L’antisemitismo non è assimilabile al razzismo: è grave di ben altre implicazioni se considerato alla luce dei duemila anni di storia passata, delle istanze *sui generis* dell’identità ebraica, del carattere essenzialmente tribale del sionismo, della mostruosità dei campi di concentramento e, non esclusa, della fondazione dello stato di Israele.

⁸ “J’ai cédé à une manie sacrificielle. C’est du masochisme, Je suis victime d’un masochisme” (Céline 1957, s.p.).

⁹ “A man of genius makes no mistakes. His errors are volitional and are the portals of discovery” (Joyce 1986, 156).

La verità dell'opera di Céline passa attraverso tutte le sue opere, nessuna esclusa. Non possiamo accettarne alcune e rimuoverne altre. E non possiamo neanche salvare lo stile rigettando il resto, autore compreso: quel resto e quell'autore sono tutt'uno con la creazione del suo *stile*. Scrive Philippe Muray nella sua monografia *Céline*: “tentare di comprendere come ha funzionato la logica della sua opera, è analizzare lo sfondo sul quale si è dispiegata la sceneggiatura della sua vita, le scene cataclismatiche che hanno posto le condizioni di esistenza dei suoi libri”¹⁰. La scrittura dei *pamphlet*, non meno di quanto ne è conseguito, non può essere stata indifferente all'emergere e al definirsi del suo *stile emotivo*, della sua ‘*petite musique*’, per la quale abbandona del tutto le strutture narrative delle prime due opere, a favore di una prosa che nasce non mediata, come la musica, “per ritrovare l'emozione del linguaggio parlato attraverso lo scritto” (Céline 1980, 17, trad. it. di Celati, Gabellone)¹¹. Per Céline lo stile emotivo è musicale per eccellenza: “La musica soltanto è un messaggio diretto al sistema nervoso”¹², “Mi sarebbe piaciuto essere un musicista. Il linguaggio musicale è più emotivo. Il verbo è solo spreco di emozione”¹³.

La scrittura di Céline *si comporta* come una lingua parlata, non ne registra o assume semplicemente i toni e gli idiomi. Céline mette in scrittura la lingua parlata, la reinventa come scrittura e diviene scrittura *argotica*, scrittura ‘dell'odio’, perché “*L'argot* non si fa con un glossario, ma con immagini nate dall'odio, è l'odio che fa l'argot”¹⁴. Il rifiuto è il tema e la condizione stessa della scrittura di Céline, la forgia, ne inacidisce le tinte, la esaspera. Il delirio, con il suo eccesso di immaginazione linguistica, metaforizza la stessa verità del suo discorso, vi inserisce una dimensione eccessiva, una dimensione di vertigine, che apre sull'infinito del suo eccesso lirico.

Il nihilismo sotteso al *Voyage* e a *Mort à crédit* si radicalizza in ragione degli attacchi fatti alla sua persona. “Ritornato in patria dall'esilio danese” – scrive Ernesto Ferrero – “Céline si scatena in una vendetta satirica che sembra sfidare a viso aperto le potenzialità estreme della letteratura” (quarta di copertina di Céline 2014 [1952]). La “vendetta satirica”

¹⁰ “Tenter de comprendre comment a fonctionné la logique de son œuvre, c'est analyser le fond tourmenté sur lequel a été dispersé le scénario de sa vie, le décor cataclysmique qui a constitué les conditions de possibilité de ses livres” (Muray 2001, 60).

¹¹ “... retrouver l'émotion du ‘parlé’ à travers l'écrit!” (Céline 2014 [1954], s.p.).

¹² “La musique seule est un message direct au système nerveux” (lettre à Jean Paulhan, 17 janvier 1949, Céline 1991, 79).

¹³ “J'aurais voulu être musicien. Le langage musical est plus émotif. Le verbe c'est que du déchet d'émotion” (épigraphe, Céline 1981).

¹⁴ “Non l'argot ne se fait pas avec un glossaire, mais avec des images nées de la haine, c'est la haine qui fait l'argot” (Céline 2006 [1957], 56).

va di pari passo con le “potenzialità estreme della letteratura”. Ed è una sfida che si estende al lettore, interpellato a più riprese nei suoi sterminati soliloqui: “Prima di tutto c’è la vostra ignobile maniera di leggere... Fissate manco una parola su venti... Guardate lontano, stremati...” (trad. it. ivi, 186)¹⁵. È l’io narrante che si rivolge al lettore, l’io della scrittura emotiva, della lingua *argotica*, della ‘piccola musica’, sotto il quale è sempre sotteso, senza che vi possa coincidere, l’io della vita. “Ma il lettore che mi legge! Lui gli sembra, ci giurerebbe, che qualcuno gli legge nella testa!... nella testa di lui! ... senza chiedergli il permesso! ... Mica soltanto nel suo orecchio! ... no! ... nell’intimo dei suoi nervi! proprio dentro il suo sistema nervoso! insomma nella testa di lui! ... che qualcuno ci suoni l’arpa con i suoi nervi, a piacimento!” (Céline 1980, 80-81, trad. it. di Celati, Gabellone)¹⁶.

Sarah Kane offre un’altra prospettiva da cui guardare al rapporto fra opera e autore. Quale opera più autobiografica di *4.48 Psychosis*? Un testo che descrive il suo stesso suicidio e del quale annota che scriverlo l’ha uccisa? Eppure il rapporto fra l’autrice e il suo testo non è né lineare, né ovvio. Il testo di Kane non coincide con il suo suicidio, lo travalica e, paradossalmente, lo fonda. *4.48 Psychosis* è stata oggetto di interpretazione di molte attrici desiderose di identificarsi con l’autrice, di interpretarne la sofferenza, il dolore che la portò al suicidio, se non il suicidio stesso. Un aspetto, quindi, legato essenzialmente, direttamente alla sua biografia, che, dal mio punto di vista, ha il torto di eclissare il testo, di annullarlo nell’interpretazione dell’attrice, che pretende di assumerlo come espressione della sofferenza dell’autrice. Con Kane dobbiamo fare un’operazione inversa: restituire all’autrice la sua opera, che l’episodio finale della sua vita rischia di usurparle del tutto. Far parlare l’opera d’arte, farle dire l’inesprimibile invece di farle esprimere lo psicologico, l’umano¹⁷.

¹⁵ “D’abord y a votre ignoble façon de lire... vous retenez pas un mot sur vingt... vous regardez au loin, fatigués...” (Céline 2014 [1954], s.p.).

¹⁶ “Le lecteur qui me lit! il lui semble, il en jurerait, que quelqu’un lui lit dans la tête! ... dans sa propre tête! ... [...] sans lui demander la permission! [...] Pas simplement à son oreille! ... non! ... dans l’intimité de ses nerfs! en plein dans son système nerveux! dans sa propre tête! [...] que quelqu’un lui joue comme il veut sur la harpe de ses propres nerfs” (ivi, s.p.).

¹⁷ È quanto mi sono proposto di fare con la messa in scena di *4.48 Psychosis* in forma di “Sinfonia per voce sola”, con l’attrice Mariateresa Pascale e, in versione live, con il soprano Patrizia Polia e il pianista Diego Procoli (Roma, Teatro Palladium, gennaio 2018). Per maggiori dettagli su tutte le mie opere teatrali citate nel corso del testo, rinvio alle relative pagine del mio sito: <http://www.enricofrattaroli.eu/ARS_TEATRALE/ars-teatrale.html> (06/2019).



Fig. 2 - 4.48 *Psychosis* di Sarah Kane, “Sinfonia per voce sola” di Enrico Frattaroli. Roma, Teatro Palladium, gennaio 2018. Nella foto: Mariateresa Pascale. Per gentile concessione dell'autore

Il valore poetico di *4.48 Psychosis*, così confisso nella sua biografia, si staglia in ragione della distanza incolmabile che questa stessa coincidenza pone tra la sua poesia e la sua vita. Noi ereditiamo la sua opera letteraria, non il suo suicidio, o meglio la traccia poetica del suo suicidio, di cui lei ci chiama, testualmente, ad essere spettatori, testimoni, amanti.

“Convalidatemi / Autenticatemi / Guardatemi / Amatemi”¹⁸: la sua morte non si compie, non si realizza pienamente, finché noi lettori non la rileviamo, finché non ne prendiamo nota, finché non la registriamo, finché non la inscriviamo nell’ordine simbolico, in una rete simbolica di senso. È ciò che noi, in quanto osservatori, siamo chiamati, retroattivamente, a fare. E l’unico modo che ha avuto di renderci osservatori della sua morte è stato scriverne il poema, lasciarne la traccia: “un segno più duraturo di me”¹⁹. Solo attraverso questa traccia, e dal momento che noi la rileviamo, la sua morte – l’impossibile – accade, e acquista senso ogni volta, e ogni volta un senso diverso. “Non c’è nessun farmaco sulla terra che possa dare senso alla vita”²⁰: nessun altro farmaco.

¹⁸ “Validate me / Witness me / See me / Love me” (Kane 2015 [2001], 41).

¹⁹ “A mark more permanent than myself” (ivi, 39).

²⁰ “There’s not a drug on earth can make life meaningful” (ivi, 19).

Attraverso *4.48 Psychosis*, Kane attinge a quanto disperatamente desiderato: “questo bisogno vitale per cui morirei/essere amata”²¹. Muore per scrivere un poema che attesti la morte che si è data per scriverlo. Si uccide per non morire. Ed essere amata. Un atto poetico assoluto. Irrevocabile. Incancellabile. La sua maschera di morte.

Ho sempre considerato *4.48 Psychosis* un poema più che un dramma, un sistema discontinuo di scrittura i cui versi, le cui invettive, le cui grafie, i cui stessi dialoghi attengono, nel loro insieme, più alla musica e alla poesia che alla drammaturgia, nonostante la scena sia l’unico luogo di interpretazione per cui Kane la scrisse. Non ho mai pensato, quindi, che l’attrice dovesse farsi carico del soggetto e dell’esperienza dell’autrice suicida come di un personaggio e di un’azione da rappresentare e agire, organicamente, sulla scena.

Sarah Kane non ha messo in scena se stessa, ma la ‘voce sola’ della sua poesia. Nessun personaggio, nessuna identificazione possibile – a rigore neanche tra lei e la sua scrittura – ma piuttosto distanza, disparità, scissione: “È una me che non ho mai conosciuto, il suo volto è impresso sul rovescio della mia mente”²². I versi precedono l’attrice che li enuncia, non seguono il personaggio che li recita. Mettere in scena l’autrice Sarah Kane attraverso la rappresentazione drammaturgica della sua sofferenza, o della sua ‘mattia mentale’, o della sua ‘follia’, trattando il testo come un suo soliloquio, equivale, per me, a *normalizzare*, a castrare, se non a tradire quest’opera nella sua essenziale dimensione poetica. *4.48 Psychosis* NON È un monologo: trattarlo come tale implica la messinscena di un personaggio e di un’attrice che si faccia carico della sua identità, del suo discorso, della sua sofferenza: una regressione dalla poesia al dolore che l’ha generata. Nel breve ma assoluto e compiuto percorso teatrale, Sarah Kane, come e diversamente da Céline, passò dai suoi primi tre drammi, in cui conserva una struttura drammaturgica, a *Crave*, in cui declina il dialogo in un contrappunto a quattro voci, e a *4.48 Psychosis*, in cui la dissolve in pura poesia.

Nei tre giorni che intercorrono tra il primo tentativo fallito di suicidio e il suicidio del 20 febbraio, Sarah Kane continua a perfezionare il suo testo in base a quanto precedentemente discusso con la sua agente letteraria, a cui ha sottoposto una prima stesura. Una stesura a cui attende da un intero anno, e che non è uno sfogo, il delirio di una notte, come alcuni hanno supposto, ma una costruzione minuziosa lungo “il cammino tortuoso verso l’espressione”²³. Durante il loro incontro, riferisce la stessa Mel Kenyon in una intervista: “... ci siamo dette che era molto bello. E abbiamo parlato

²¹ “this vital need for which I would die / to be loved” (ivi, 40-41).

²² “It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind” (ivi, 43).

²³ “On a twisted path to expression” (ivi, 11).

della sua musica ... Abbiamo ragionato di contrappunto”²⁴. “È uno dei prodigiosi privilegi dell’Arte – scrive Baudelaire – che l’orribile, artisticamente espresso, possa diventare bellezza e che il dolore ritmato e cadenzato riempia lo spirito di una gioia calma”²⁵. Arte è dare un ritmo al dolore: toglie il *ritmo*, non resta che la vita.

Sade, Céline, Kane: tre esempi limite, se vogliamo, di una relazione irriducibile fra arte e vita, ma che, in forme più mediate, investe ogni autore in rapporto alla sua opera, anche laddove sembra non ravvisabile o perfino in apparente indifferenza, difformità o contrasto. In tutti e tre il rapporto tra vicende di vita ed eventi nell’arte è indistricabile; tutti e tre hanno avuto a che fare – carcere o ospedale psichiatrico – con esperienze di contenzione; tutti e tre dimorano in una profonda, lucida disillusione nei confronti della vita e dell’uomo; tutti e tre sono portatori di forme di eccesso poetico.

In tutti e tre, le vicende biografiche non solo determinarono l’esistenza e lo stile della loro scrittura, ma fu la stessa scrittura a determinare le loro vite. Sade va in prigione, inizialmente, per i suoi eccessi di libertinaggio, ma saranno i suoi libri, le sue *Justine* e *Juliette*, scritti in prigione e in esilio, a incarcerarlo a vita. Céline sarà condannato dalla scrittura delle sue *Bagatelles*, con le quali si era “sacrificato per voler dire la verità”. Sarah Kane esegue una morte già prefigurata e scritta in *4.48 Psychosis*.

Come nelle *Giornate* di Sade le passioni dei libertini, narrate dalle storiache nel teatro di Silling, da esperienze fisiche si fanno racconto e, reinterpretate dal loro immaginario, diventano di nuovo passioni per i loro corpi, così la vita e l’immaginario dell’autore si fanno scrittura, che passa al lettore, alla sua riscrittura, al suo immaginario, alla sua vita. Ogni opera chiede al lettore di essere parte dell’opera stessa, di continuarla nei modi in cui l’opera stessa richiede. Sade stimolando il suo erotismo, Céline sfidando emotivamente la sua lettura, Kane invitandolo a diventare un testimone della sua morte sedimentata nelle forme della sua opera ultima.

L’opera cambia retrospettivamente la biografia dell’autore: la riscrive, riscrive la sua vita. L’uomo non coincide con l’autore, la sua biografia non è la sua vita, ne è una rappresentazione, come un suo ritratto. E più che fedele alla vita dell’uomo, la sua biografia sarà coerente con gli eventi che lo riguardano in quanto creatore dell’opera; d’altra parte, nessuno la scriverebbe – neanche l’autore – se non fosse l’autore della sua opera. Questa relazione, tra la sua

²⁴ “And we said that it was very beautiful. And we talked about the music of it ... We discussed counterpoint” (Mel Kenyon, intervista di Simon Stephens in Covelli Meek 2014, 140-141 e nota).

²⁵ “C’est un des privilèges prodigieux de l’Art que l’horrible, artistement exprimé, devienne beauté, et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l’esprit d’une joie calme” (Baudelaire 1859, 52).

biografia e la sua opera, è tanto evidente quanto inaccessibile, tanto necessaria quanto indecifrabile. L'opera non è un derivato dei suoi eventi biografici né una proiezione diretta, come fosse un sogno, della sua vita psichica. “Nel processo produttivo artistico” – scrive Adorno nella sua *Ästhetische Theorie* – “i moti inconsci sono impulso e materiale fra molti altri. Entrano nell'opera d'arte mediati dalla legge formale; il soggetto letterale che ha confezionato l'opera non vi potrebbe essere più presente di un cavallo dipinto” (Adorno 2009, 14, trad. it. di Matteucci)²⁶.

A SE STESSO

...e all'*infinita vanità del tutto*²⁷

Ho accolto l'invito di Arianna Antonielli e Donatella Pallotti, curatrici di questo volume, a estendere le mie riflessioni su Sade, Céline e Kane a me stesso, a rivolgere uno sguardo autoriflessivo sulla mia figura di artista e insieme sull'arte a cui dedico la vita.

Non è la prima volta che mi cimento in tali riflessioni. E non è un caso sia stata Donatella Pallotti ad offrirmi anche la precedente occasione per farlo. Già *Envoy* (Frattaroli 2015), il saggio che mi propose di scrivere come *summa* dei miei molteplici approcci a *Giacomo Joyce* – un oggetto letterario per il quale abbiamo condiviso, in più occorrenze e negli anni, la passione e lo studio – era sostanzialmente un saggio su di me e insieme sul testo di Joyce, al punto che posso trovarvi dispiegato il paradigma stesso del mio *modus operandi*: del mio modo di concepire, affrontare, creare le mie opere. E credo che Pallotti abbia colto l'aspetto essenziale anche del mio lavoro di scrittura, in cui le dimensioni biografiche, analitiche ed estetiche si integrano come quelle poetiche, musicali e visive si armonizzano nelle mie opere teatrali.

Ora, per entrare nel merito di come la mia singolare natura, il mio carattere, il mio modo di essere abbiano influito e influiscano sul mio lavoro, e viceversa, non posso ricorrere a eventi estremi, drammatici o tragici come quelli che hanno caratterizzato le vite di Sade, di Céline, di Kane, devo annodare

²⁶ “Im künstlerischen Produktionsvorgang sind unbewußte Regungen Impuls und Material unter vielem anderen. Sie gehen ins Kunstwerk vermittelt durchs Formgesetz ein; das buchstäbliche Subjekt, welches das Werk verfertigte, wäre darin nicht mehr als ein abgemaltes Pferd” (Adorno 1973 [1970], 21).

²⁷ Giacomo Leopardi, “A se stesso” (1833) in *Canti* (1817-1836). Non deve stupire il titolo che ho dato a questa seconda parte del testo: il nihilismo di Leopardi, che ben si lega a quello coevo di Sade e alle visioni successive di Céline e di Kane, non è affatto indifferente al mio, come si evincerà dai paragrafi che seguono. La disillusione dell'uomo sull'uomo ha infinite varianti di visione, di scrittura, di stile.

fili più sottili tra me, le mie opere e il mondo del teatro a cui principalmente si rivolgono, un sistema fatto di istituzioni, di addetti ai lavori, di critici, di pubblico. Devo interrogarmi, quindi, sulle mie scelte, sulla natura poetica del mio lavoro, sulla sua ricezione e sul posto che occupa nel teatro italiano. Le forme che assumono le mie opere da un lato, e il mio modo di essere, di proporre, di pormi e di oppormi, di desiderare e appassionarmi, di fare tutto quanto necessiti alla creazione dei miei lavori teatrali, dall'altro, sono legati da fibre tanto invisibili quanto inscindibili, in ogni caso inestricabili.

In questo mio scritto, per quanto concerne Sade e Kane, ho attinto alle mie opere teatrali, a quanto della loro scrittura esperito nel mio lavoro di artista, laddove si decide lo stesso rapporto, indecifrabile, fra me e il mio teatro. Non ho mai – o non ancora – lavorato su Céline, ma la sua opera, per il suo *stile*, potrebbe diventare un oggetto di elezione per la mia, come potrebbe esserlo, per fare un altro esempio, quella dell'*Horcynus Orca* di Stefano d'Arrigo. La mia scelta, quindi, di parlare di questi tre autori, parla anche di me. È lecito, allora, che io mi chieda: cosa hanno in comune le opere degli scrittori su cui ho finora lavorato? Cosa hanno in comune le opere di Joyce e di Sade, di Sofocle e di Wolf, di Ritsos e di Kane, o di D'Arrigo e Céline, che, pur nella loro profonda disparità, renda possibile tracciare curve di omogeneità, disegnare linee di coerenza, individuare forze di coesione tra le mie opere tratte dalle loro, alle loro ispirate? E, in ultima analisi, con gli eventi della mia vita?

Ogni artista è stato, prima di tutto, un osservatore, un lettore, uno spettatore, un ascoltatore. E continua ad esserlo nei modelli ideali che lui stesso impersona nei confronti della sua stessa opera. Si può andare a scuola di scrittura creativa, frequentare un istituto d'arte, un'accademia drammatica, un conservatorio, ma lo scrittore, l'artista, il regista, il compositore, avranno imparato, autodidatticamente, solo dai maestri di cui avranno amato le opere, quelle opere da cui saranno stati cambiati, ovvero condotti inesorabilmente verso se stessi. Attraverso di esse, alla fine, da noi stessi dovremo imparare, avremo imparato.

Sebbene non sia diventato uno scrittore, io considero il mio primo maestro James Joyce, la cui lettura integrale di *Ulysses* mi folgorò appena diciottenne. La difficoltà della scrittura, e quindi la sfida implicita nella sua lettura, fu il mio primo movente: ricordo ancora le parole dell'amica che per prima me ne parlò: "è il libro più difficile che mai sia stato scritto". Ancora oggi prediligo scritture 'difficili', che esigono da me impegno, singolarità di percorso, altezza di sfida. I diciannove episodi di *Ulysses*, con le loro diciannove forme di scrittura, ognuna determinata dalla diversa natura degli eventi narrati, mi illuminava sul rapporto dialettico tra forma e contenuto, tra l'espressione e il suo oggetto. Qualcosa che andava oltre il libro, la scrittura, la letteratura: un paradigma del processo di creazione

artistica. Così, il testo della mia prima opera teatrale non poté non essere lo *stream of consciousness* di Leopold Bloom, ma già in forma di concerto, già musicale nella struttura, nella sostanza, nel titolo: *Mr Bloom – Ricer-care a tre voci dispari e.* (1984). Il flusso di coscienza – struttura non monologica ma polifonica, che interessava sia i flussi di Bloom, di Molly e di Stephen, sia il più ampio flusso di vita di Dublino in cui rifluivano – mi aveva imposto, per la sua singolare natura, di creare, in teatro, una forma di espressione ad esso coerente, idealmente isomorfa, in ogni caso inedita. Una *sfida originale* per la mia scena ancora *in fieri*. Una sfida che non mi trovò solo: fu l'attore Franco Mazzi ad accoglierla e a condividerla con me fin dall'inizio, perseguendola con me ad ogni ripresa, ad ogni riedizione dell'opera teatrale o radiofonica, da *Mr Bloom* a *Mr Bloom ALP*, da *fluidofiume* a *fluidofiume: ricorsi*, fino all'ultima edizione televisiva per la RAI²⁸, diventando così lo storico, insostituibile interprete di Leopold Bloom²⁹.

In quel mio primo lavoro del 1984 – carsicamente ripreso, accresciuto e sviluppato in più occorrenze nel trentennio successivo – c'erano già tutti i semi del mio futuro operare, in Joyce e al di fuori di Joyce. Ciò che si evidenziava fin dall'inizio era una linea di tendenza fondamentale: la rinuncia ad una struttura drammaturgica a favore di una tessitura poetica e musicale, sempre più poetica, sempre più musicale. Quando mi trovai ad affrontare testi diversi, anche eminentemente drammaturgici, come *Les aveugles* di Maeterlinck³⁰ o *l'Oιδίπους Τύραννος* di Sofocle (1991), non a caso lavorato in metrica e in greco antico, lo feci sempre riconducendo la loro drammaturgia alle strutture formali della musica³¹. Più tardi, a co-

²⁸ *Mr Bloom - Ricer-care a tre voci dispari e* da *Ulysses* di James Joyce (Roma, Metateatro, gennaio 1984); *Mr Bloom – ALP*, da *Ulysses e Anna Livia Plurabella* da *Finnegans Wake*, di James Joyce (Roma, ArgotStudio, novembre 1994). Basati sugli stessi testi: *fluidofiume*, per recitanti, soprano, piano e percussioni (Venezia, Fondazione Cini, XIth International James Joyce Symposium, giugno 1988) e *fluidofiume : ricorsi* (Roma, Teatro Quirino, XVIth International James Joyce Symposium, giugno 1998). Una edizione radiofonica dell'ultima versione, candidata al Premio Italia 1999, è stata registrata per la Radio Svizzera di Lingua Italiana (RSI, Radio 2, Lugano 1998), e una edizione televisiva per RAI Educational (Studi RAI di Napoli, dicembre 2012).

²⁹ Biografie e scelte artistiche si intrecciano. Quella prima sfida coincise con la fondazione della compagnia Stravagario Teatro, con cui producemmo, Franco Mazzi ed io, i nostri primi spettacoli.

³⁰ *Et chorus*, da *Les aveugles* di Maurice Maeterlick (Roma, Metateatro, 1985) vincitore del Premio Opera Prima, Città di Narni 1986.

³¹ *Opera*, da *Οιδίπους Τύραννος* di Sofocle, con Franco Mazzi nel ruolo di Edipo (Roma, Teatro Trianon, marzo 1991). L'uso di idiomi desueti e il mescolamento di diverse lingue vive sono parte della dimensione musicale del mio lavoro poetico sulla scrittura. In *Hybris* (Napoli, Teatro San Ferdinando, Napoli Teatro Festival Italia 2011), in cui estesi il testo di *Opera* all'*Οιδίπους επί Κωλονοί*, inserii delle incursioni metateatrali in inglese; in *Amor di lontano*, dal poema omonimo di Jacqueline Risset (Palermo, Teatro Libero, novembre 1992), misi in risonanza i versi in italiano (auto-tradotti dall'autrice) con gli stessi nella sua versione originale e con i versi in provenzale degli antichi *trobador*, al cui tema dell'*amor de lonh* si era ispirata;

minciare dall'opera che trassi da *Im Stein*, di Christa Wolf³², avrei integrato, nelle mie partiture teatrali, flussi di immagini in video come estensioni dei flussi di luci, che fino a quel momento avevo messo in contrappunto con le voci. Un'integrazione che ho ulteriormente elaborato e precisato in "Sinfonia per voce sola" da *4.48 Psychosis* di Kane (2018) e in "Làchesis per solo, eco e icona" da *Agamemnon* di Ritsos, il mio lavoro più recente³³.



Fig. 3 - *Agamemnon* di Ghiannis Ritsos, "Làchesis per solo, eco, icona" di Enrico Frattaroli. Roma, OFF/OFF Theatre, marzo 2019. Nella foto: Franco Mazzi.
Per gentile concessione dell'autore

E cosa ho ritrovato, nel testo di Sarah Kane, se non una forma di scrittura composita, complessa, che passa dall'invettiva al verso, dal dialogo all'elenco, dalle sigle alle sequenze numeriche, fino alla resa grafica del bianco? Una scrittura già di per sé poetica, musicale, contrappuntistica: una sfida per la scena teatrale – la sola a cui l'autrice l'abbia espressamente vincolata? E cosa mi attrae in Céline se non il suo *stile*, la sua 'piccola

nel *Tamburo di fuoco*, dal dramma di F. T. Marinetti (Praga, Festival Praga-Europa, Teatro Za Branou, ottobre 1994), concertai la versione italiana con quelle francese e ceca, ad essa coeve.

³² *Nella pietra*, da *Im Stein*, di Christa Wolf, con Anna Paola Vellaccio (Rieti, Teatro Flavio Vespasiano, Premio Dodici Donne, marzo 2010).

³³ *Agamemnon*, "Làchesis per solo, eco, icona", da Ghiannis Ritsos, con Franco Mazzi nel ruolo di Agamemnone (Roma, OFF/OFF Theatre, marzo 2019).

musica', nel cui delirio linguistico l'oggetto della realtà sembra dissolversi per apparire più reale, più vero della realtà?

Finora ho descritto, *après coup*, ciò che mi attrae e mi interessa, e su cui si esercita il mio lavoro di artista, ma non posso dire perché, *avant coup*, mi attragga e mi appassioni. Le mie scelte attengono alla mia *costituzione*, avrebbe scritto Sade, che mi fa *inclinare* là dove sono necessariamente inclinato, rinviandole a una natura imperscrutabile su cui è del tutto inutile indagare, se non nei termini *erotici* da lui raccomandati. Ma cosa sono questi termini erotici se non un rapporto tra immaginari? La forma che i libertini sadiani conferiscono alle loro passioni è di natura eminentemente teatrale, ed è in quella forma che si realizzano, in quella forma che investono l'immaginario singolare di chi le sente riecheggiare nei meandri del proprio erotismo. La forma delle passioni, vale a dire la loro singolarità, è ciò che le pone oltre i libertini che le hanno concepite, ciò che le rende autonome, e in virtù di essa, equidistanti tanto da lui, quanto dall'eventuale lettore libertino che le declinerà in base al suo erotismo, alla sua lettura. Come opere d'arte.

Negli scrittori di cui ho parlato, eventi forti, duri, tragici hanno caratterizzato le loro vite ripercuotendosi sulle loro opere, così come le loro opere hanno irrimediabilmente condizionato le loro vite, ma per molti artisti il legame tra biografia e arte ha ragioni meno evidenti e dirette. Per l'artista un'opera è già, di per sé, un evento di vita. Scrive Harold Rosenberg, parlando di *action painting*: "Il dipinto come atto è inseparabile dalla biografia dell'artista. L'opera stessa è un 'momento' nella miscela adulterata della sua vita"³⁴. Questo vale in modo assoluto per gli artisti della *body art*, per esempio, che occupano totalmente lo spazio dell'opera con cui coincidono, autori ed opere sovrapposti come totalità di uno stesso insieme. Questo vale in maniera del tutto singolare per il teatro – distinto dalla letteratura teatrale – sia in quanto opera per sua natura *in progress*, sia in quanto evento temporale complesso il cui accadere si iscrive in un tempo lineare, che lo rende di per sé irripetibile.

Per quanto provato, un lavoro teatrale si compie solo nel momento in cui raggiunge la scena, il pubblico, in cui lo stesso regista diviene spettatore della sua opera. Solo nel momento in cui la prima luce si accende, il primo suono o la prima parola raggiungono l'orecchio, la prima immagine l'occhio, comincio davvero a sentire, a capire cosa ho messo in scena, cosa ho messo in atto nel campo di forze della scena. È il felice

³⁴ "A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist. The painting itself is a 'moment' in the adulterated mixture of his life" (Rosenberg 1952, 23).

momento in cui posso cominciare a riscriverlo! Nel breve tempo della sua vita, l'opera sarà da me variata, corretta, incrementata, limata, resa, di replica in replica, sempre più esatta, come una curva asintotica che si avvicina sempre di più, senza mai raggiungerla, alla sua definitiva curvatura. È la sua forma, che via via si precisa per meglio aderire, dialetticamente, al suo oggetto.

L'opera teatrale non può costituire – come quella letteraria, quella visiva, quella plastica, quella filmica o musicale – un'invariante atemporale per future interpretazioni o letture. Non potrà avere una vita postuma, sopravvivere alla sua stessa morte, alla sua non-più-rappresentabilità. Solo nei limiti temporali della sua vita si offrirà allo sguardo dello spettatore, al commento dei critici, all'universo teatrale in cui sarà accettata o rifiutata o dibattuta. La sua critica al mondo si svolgerà nel corso della sua esistenza, parallela – o meglio, asintotica anch'essa – a quella dell'autore, che 'cade' insieme alla sua³⁵. Talvolta mi chiedo se io non contraddica questa sua natura, concepandola, creandola come se dovesse sopravvivere al tempo cronologico della sua e della mia vita.

Il modo di concepire un'opera, di crearla, di presentarla, si incontra o si scontra col modo in cui altri recepiscono, creano o producono. Nell'auto-presentazione che esibisco sulla *home page* del mio sito online, affermo una mia posizione netta, radicale, nei confronti dell'ambito teatrale a cui, necessariamente, mi rivolgo:

Nelle mie note di regia su *SADE : opus contra naturam*, riferendomi al mio lustro di produzioni sull'opera del Marchese de Sade, asserivo di aver affrontato Sade *sadianamente*, vale a dire disponendomi a una lettura, a una dedizione, a un coinvolgimento eccessivi come il carattere eccessivo della sua scrittura esigevo, e che questo era stato possibile a condizione di restare "fuori dal teatro", connesso alla natura, al ritmo del mio procedere in Sade – e di Sade in me – dissociato per principio dagli spazi, dai tempi, dai modi di produzione e distribuzione del teatro in Italia. (<www.enricofrattaroli.eu>)

È una dichiarazione di indipendenza, una presa di distanza definitiva, polemica contro i modi di produrre teatro nel nostro paese, e in opposizione al teatro che vi si produce; una presa di posizione che rivendica un modo di procedere alla creazione di un'opera difforme, per principio, dai modi, dalle norme, dalle consuetudini e dai filoni conformisti di innovazione, nonché

³⁵ La registrazione video integrale di un'opera teatrale ne è solo una traccia, che non può restituire né sostituire l'opera colta nel suo vivo accadere. Per quanto mi riguarda, io preferisco che queste tracce diventino opere a sé, da quelle tratte, ma alle quali non devono necessariamente ricorrere per giustificare il valore estetico della loro esistenza.

dalle vessazioni in cui le istituzioni, e non solo, costringono o inducono i teatranti a produrre il loro teatro³⁶.

Ciò che rivendico, a conti fatti, è di essere unicamente e totalmente al servizio del mio lavoro di artista:

Il mio teatro esiste finché io mi ostino a farlo esistere, inventandomi di volta in volta i modi di produrlo al di fuori delle regole, dei tempi e degli spazi a vario titolo istituzionali, esclusivamente alimentato dalla mia passione di utopie estetiche: le sole dimensioni di utopia – di non distopico futuro – in cui io mi riconosca. Questo mio essere fuori dal teatro non mi ha impedito di presentare i miei lavori a Parigi o a Dublino, a New York, a Melbourne o a Sidney, al Cairo o a Praga, ma mi ha escluso, nondimeno, dal sistema, o dalla famiglia del teatro italiano. Una solitudine, una necessità, la mia, in cui ritrovo, intatta, la mia singolare libertà. (<www.enricofrattaroli.eu>, 06/2019)

Ostinazione a (far) esistere vuol dire operare in un contesto non ricettivo, vissuto come ostile; nel caso specifico, che mortifica l'indipendenza a vantaggio della gregarietà. Nel nostro *bel paese*, si deve essere *riconosciuti*, innanzitutto, quali appartenenti ad una qualsivoglia categoria estetica, ministeriale, sociale o politica, e solo dopo, eventualmente, essere *conosciuti*; ma a quel punto è un fatto trascurabile, e qualsiasi cosa si produca ottiene il favore e il plauso degli *adepti ai lavori*³⁷. Essere fuori, e da più punti di vista, dal teatro è dunque per me l'unico modo di restarci dentro: pongo così le condizioni di necessità del mio operare, senza le quali il mio lavoro non potrebbe esistere, almeno nella forma in cui per me ha senso che esista:

Il mio è un teatro non tematico, non narrativo, a rigore neanche drammaturgico, ma essenzialmente poetico. Sulla mia scena, le dimensioni testuali, musicali, plastiche e visive si integrano come voci di un unico tessuto compositivo. Una *poiesis* alla cui complessità lavoro in prima persona, curando ogni aspetto, come un video-maker, un musicista, uno scrittore, un regista, un autore o, semplicemente: un artista.

Una dichiarazione di poetica le cui procedure sono implicitamente, assiomaticamente coerenti con le forme che il mio teatro di volta in volta assume e con le scelte metodologiche e produttive che le sostengono,

³⁶ Va ascritta a queste scelte la rinuncia alla compagnia Stravagario Teatro, fondata con Franco Mazzi nel 1984, e ai relativi contributi ministeriali a cui attinse fino al 1991, quando decisi di dedicarmi esclusivamente al mio Teatro e non più a quello del Ministero dello Spettacolo.

³⁷ *Ibidem*. Nell'intestazione mi definisco: "ARTISTA INDIPENDENTE, non affiliato, non appartenente a nessuna corporazione, setta, parrocchia, partito, gruppo, consorzio, famiglia, cosca, cricca, clan, cartello, genere, scuola, accademia, movimento, squadra ..." Una posizione scismatica!

e dalle quali non posso escludere i miei atteggiamenti, le mie posizioni polemiche, i rapporti con i miei interlocutori, la mia solitudine, nonché i tempi anomali su cui distribuisco le mie elaborazioni e le mie imprese³⁸.

Quanto affermo trova conforto – e sconforto – in ciò che mi disse Gabriele Lavia, quando ospitò il mio *Nella pietra*, da Christa Wolf, al Teatro India, nel periodo in cui ne fu direttore artistico: “Sei un grande artista, un grande artista ... ma non frequenti il teatro!” (è vero, il teatro non mi frequenta!); trova conferma in quanto ebbe a scrivere Franco Cordelli sul *Corriere della Sera*: “Nello spettacolo di Frattaroli, ciò che di nuovo colpisce è l’evidente disparità tra questo regista e tutti gli altri ... Frattaroli è Frattaroli e il suo *4.48 Psychosis* è del tutto diverso da ogni altro” (Cordelli 2018, 33); trova riscontro in quanto ribadito da Marco Palladini in una recensione sullo stesso lavoro: “Frattaroli è un grande isolato della scena italiana. Pur essendo un regista autore di raro rigore critico e di squisita eleganza formale. La sua natura di artista orgogliosamente indipendente lo ha preservato da compromessi di ogni tipo con il sistema e le sue regole” (Palladini 2018). Tutto ciò mi lusinga, mentre conferma la mia paradossale (o logica) posizione: quella, letteralmente, di un outsider di eccellenza! Un privilegio impagabile, ma non gratuito.

Forse la mia vocazione, talvolta mi chiedo, era la composizione musicale e, non avendola seguita, l’ho recuperata curvandola in arte teatrale? Eppure, anche le dimensioni visive, poetiche o strettamente teatrali del mio lavoro, fosse anche in misura diversa, mi riguardano tutte. La creazione di opere visive, per esempio, ha preceduto e seguito, fin dalla prima adolescenza, la mia attività teatrale. Potrei definirla un mio *Violon d’Ingres*³⁹, una passione parallela, talvolta privata (donazioni amicali), altre

³⁸ Non si contano i corsi e i ricorsi di *fluidofiume* (da *Ulysses* e *Anna Livia Plurabella* di Joyce), e sono state cinque le fasi di elaborazione necessarie, tra il 2001 e il 2007, per arrivare al definitivo *SADE: opus contra naturam* (dalla filosofia e dall’opera di Sade), per non parlare dei tre anni di incessante operare che hanno preceduto il debutto della mia *Sinfonia per voce sola* (da *4.48 Psychosis* di Sarah Kane), e di un intero anno di scrittura di *Agamemnon*, da Ghiannis Ritsos.

³⁹ L’espressione francese “avoir un violon d’Ingres”, risale alla passione di Ingres per la musica, parallela, ma, per l’artista, non subordinata a quella per la pittura. Essa definisce “quelle passioni meno visibili pubblicamente; talvolta ossessioni, che oggi come in passato si affiancano alle pratiche ‘ufficiali’ ... intrecciandosi ad esse, accompagnandole, ‘deviandole’ e rendendone più denso il pensiero artistico”. Dalla presentazione della mostra *Le Violon d’Ingres*, a cura di Chiara Parisi, in cui sono stati affiancati, tra altri, i *Violon d’Ingres* di Apollinaire, Artaud, Beckett, Cocteau, Eisenstein, Fellini, Genet, Kafka, Magritte, Mandela, Pasolini, Schönberg (Villa Medici, Roma, 1 novembre 2018 – 3 febbraio 2019, <<https://www.villamedici.it/mostre/le-violon-dingres/>>, 06/2019).

volte pubblica (mostre personali o collettive), che scorre all'ombra di quella 'ufficiale' delle opere teatrali? O forse il teatro è il luogo privilegiato in cui le diverse dimensioni estetiche – musicali, poetiche, sceniche, visive – hanno potuto convergere e confluire, mentre il paradigma della scrittura musicale mi forniva il sistema – la partitura – in cui non giustapporre, non sommarle, ma metterle in contrappunto, in relazione armonica fra di esse? Ponendomi queste domande, mi tornano in mente alcune considerazioni che esposi nelle mie note ad *Opera*, il primo lavoro che dedicaì, nel 1990-91, all'*Oidipous Tyrannos* di Sofocle, e in cui, per rispondere a domande simili, paragonavo la mia opera ad una *Chimera* (il mostro concepito dai greci come animale di forma intermedia tra animali noti):

Non una *Chimera* risultante da una contaminazione, da una mescolanza tra arti diverse (né quale compimento di una nuova aspirazione all'opera totale), ma un oggetto a dimensione estetica complessa, che partecipa di gradi di libertà molteplici dell'espressione. Tale dimensione non somma libertà espressive appartenenti a discipline diverse (anzi, può costituirne una contrazione): il grado di libertà raggiunta non pertiene interamente a nessuna di esse. Tale dimensione estetica (mi concedo l'analogia invocando la clemenza dei matematici) è una dimensione frazionaria, compresa tra interi estetici, vale a dire: una *dimensione frattale*.

Nomina sunt omina: anagrammando: erro con i frattali! Se mi ritrovo ad applicarmi, e rigorosamente da solo, a tutte le dimensioni estetiche di ogni mia opera, senza delegare la musica al compositore, la scena allo scenografo, le immagini al *videomaker*, le luci al *light designer*, come farebbe un comune regista, è perché io non sono, esattamente, o soltanto, un regista. Confesso che se avessi dovuto mettere in scena drammi, commedie o tragedie limitandomi a dirigere gli attori e a collaborare con i professionisti di cui sopra, non mi sarei mai dedicato al teatro. La regia, sebbene nel corso del novecento abbia finito per assumere carattere autoriale (da cui il cosiddetto 'teatro di regia') è per me solo una funzione, che assolvo, necessariamente, nel momento stesso in cui l'opera va in scena. Meno strettamente drammaturgica è la mia scrittura, tanto più teatrale è la dimensione in cui è necessario si svolga. In questo mi sento molto vicino all'ultima Kane, che destina al teatro, e solo al teatro, una scrittura che formalmente lo nega e lo sfida in ogni sua convenzione. E sorprendentemente vicino a Céline, quando afferma: "...mi orienterei sulla musica se potessi scegliere, se mi si chiedesse cosa vorrei come carriera artistica, ebbene io chiederei di essere un musicista, no?, è evidente, no? O poeta, poeta, no?"⁴⁰.

⁴⁰ "Si j'avais à choisir, si on m'avait demandé ce que je voulais, dans la carrière artistique, j'aurais demandé à être musicien, n'est-ce pas, évidemment, n'est-ce pas. Ou poète, poète, n'est-ce pas" (Céline 1990 [1955], 102).

Gli aspetti biografici, di qualsivoglia entità, finiscono sempre per delineare un carattere, e sono in genere le singolarità, i difetti, le debolezze, le storture, i capricci, le manie che tratteggiano una vocazione e rendono possibile sia la riuscita sia il fallimento dell'opera di un autore. Se è vero, come scrive Eraclito, che "il carattere dell'uomo è il suo destino" gli aspetti del mio carattere non possono che definire le condizioni di esistenza delle mie stesse opere e del mio operare. Se io dovessi scrivere la mia autobiografia, mi chiedo, come mi muoverei? Dovrei procedere a ritroso, certo, collazionando i fattori caotici, gli eventi casuali, le condizioni costanti o mutevoli da cui sono partito o in cui mi sono imbattuto. Ma quali ricorderei, quali sceglierei, quali ometterei, quali adatterei, o deformerei, o trasfigurerei per renderli coerenti con il percorso seguito nella realizzazione delle mie opere, nel perseguimento di quella che potrei chiamare, a tutti gli effetti, la mia poetica, e, non ultima, con l'immagine della mia figura d'autore⁴¹? Come imbastirei la mia opera autobiografica, coerente con la biografia della mia opera, opere entrambe?

James Hillman, nel suo celebre *The Soul's Code*, indica nel "daimon l'elemento antibiografico" per eccellenza, il "grande contraffattore", il "nemico delle narrazioni razionali", colui che si oppone alla soluzione del "conflitto archetipico tra opera e vita", alla "necessità archetipica dell'occultamento" (Hillman 1997, 236, trad. it. di Bottini)⁴². Per raccontare la vera verità, secondo Hillman, si deve deformare la storia:

Falsificazioni e vanterie non sono mere coperture, fantasticherie, mitomania. Dicono della paura di una perdita, la paura di essere colonizzati, ridotti in schiavitù da un sistema normalizzatore, il quale, catturando la nostra anima nella biografia, potrebbe rivelarsi troppo forte e portarcela via. (Ivi, 329)⁴³

⁴¹ Mi viene in mente un episodio singolare della mia storia d'artista: la conferenza stampa di *Opera* al Centre Culturel Saint-Louis de France (1991). Ascoltavo Jacqueline Risset, che mi presentava, come se non parlasse di me, ma di qualcun altro, tanto mi stupivano le sue parole. Ero arrivato in crisi profonda, quasi disperata, per l'avventura inedita dello spettacolo, ormai sotto debutto, ma le sue parole, volte a mettere in luce la mia figura e il mio lavoro d'artista, dissolvevano, piano piano, la mia disperazione. A mano a mano che Risset avanzava nel suo discorso, io coincidevo sempre di più con quell'artista coraggioso, dalle scelte estetiche inusuali e rischiose: con l'artista e con le opere di cui lei parlava: le mie. Fu con l'audacia dell'artista delineato da Jacqueline Risset che passai a presentare il mio lavoro: il me vissuto aveva finito per identificarsi con il me biografico, il me da lei narrato.

⁴² "Is the genius who is the antibiographical factor ... the great disguiser ... the enemy of rational accounts ... the archetypal conflict between work and life ... the archetypal necessity of concealment" (Hillman 1996, s.p.).

⁴³ "The disguises and boastings are not mere cover-ups, daydreams, and grandiose fantasies. They are fears of loss, fears of colonization, fears of slavery to a normalizing system that, by capturing my image in biography, might take over and walk away with my soul" (ivi, s.p.).

Che l'opera appartenga al suo creatore non implica che sia *di sua proprietà*, non ne possiede, soprattutto, il senso estetico. Al contrario, al di là dei legami che l'opera intrattiene con il carattere, l'immaginario, il corpo, il desiderio, la vita dell'autore, l'autonomia estetica dell'opera resta, alla fine, intatta, intangibile nella sua oscurità. L'opera non parla, né dell'autore né al lettore o all'astante. L'opera è muta, ostinatamente muta. Se parlasse, la sua esistenza sarebbe inutile e vana.

Chiosa ancora Céline: “Lo scrittore non deve far altro che lavorare, e poi tacere. È tutto. Il lettore lo guardi o non lo guardi, lo legga o non lo legga; riguarda solo lui, e basta. L'autore deve solo sparire” (Céline 2018, 117-118, trad. it. di Ceronetti)⁴⁴.

La relazione tra opera e autore è una “scatola nera”, ma che, al contrario dei dispositivi aerei o navali destinati a fornire i dati decifrabili, che consentono di risalire ai motivi di una catastrofe, resta, in ultima istanza, indecifrabile, racchiude e cifra il rapporto ‘catastrofico’ di rovesciamento della vita in arte, della vita dell'autore nella vita dell'opera, e viceversa; un rapporto necessario, sostanziale, assoluto e quindi intraducibile, in ultima analisi, se non nei termini dell'opera stessa. Scrive Arturo Nathan: “L'arte ha un solo soggetto: lo spirito del suo autore, in ciò che contiene di profondo, di nascosto e in quanto fa parte della sua vita intima” (Cordelli 2018, VIII). È in ragione di questa oscura appartenenza all'autore che l'opera può appartenere, altrettanto oscuramente, al lettore: se fosse scritta per lui sarebbe un atto vuoto, un falso, una ‘patacca’, direbbe Céline, il quale affermava, “autobiograficamente”, e profeticamente:

Ho messo la mia pelle sul tavolo, perché, non dimenticatelo, la grande ispiratrice è la morte. Se non mettete la vostra pelle sul tavolo, non avrete nulla. Si deve pagare! Quello che è fatto gratuitamente non vale niente, vale meno di niente. Allora, si avranno scrittori gratuiti. Attualmente, abbiamo solo scrittori gratuiti. E ciò che è gratuito puzza di gratuito.⁴⁵

Un programma di intelligenza artificiale potrà simulare la scrittura di un'opera letteraria, completare una sinfonia incompiuta – come recentemente è accaduto – ma non potrà mai raggiungerla, realizzarla nella sua

⁴⁴ “L'écrivain n'a qu'à faire un boulot et puis se taire. C'est tout. Le lecteur le regarde ou le regarde pas, le lit, le lit pas, et c'est lui que ça regarde, et puis c'est tout. L'auteur n'a qu'à disparaître” (“Entretien avec André Parinaud”, in Céline 1976 [1961], 187-188).

⁴⁵ “Alors j'ai mis ma peau sur la table, parce que, n'oubliez pas une chose, c'est que la grande inspiratrice, c'est la mort. Si vous ne mettez pas votre peau sur la table, vous n'avez rien. Il faut payer! Ce qui est fait gratuit est raté et même plus que raté. Alors, vous avez des écrivains gratuits. A l'heure actuelle, vous n'avez que des écrivains gratuits. Et ce qui est gratuit, pue le gratuit” (Céline 1959, 15).

essenza – e perché mai dovrebbe? – per l'assenza di corpo, di immaginario, di inconscio, di vita umana, che soli conferiscono all'arte la sua sostanza, la sua unica ragione di esistere. Anche in regime di post-umanità.

Riferimenti bibliografici

- Adorno T.W. (2009), *Teoria estetica*, trad. it. di Giovanni Matteucci, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1973 [1970]), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Apollinaire Guillaume (1909), *L'Œuvre du Marquis de Sade*, Paris, La Bibliothèque des Curieux.
- Baudelaire Charles (1859), *Théophile Gautier*, notice littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo, Paris, Poulet-Malassis et de Broise.
- Céline L.-F. (2014 [1952]), *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard. Ed. it. (2011), *Pantomima per un'altra volta*, trad. it. di Giuseppe Guglielmi, Torino, ebook Einaudi.
- (2014 [1955]), *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard. Ed. it. (1980), *Colloqui con il Professor Y*, trad. it. di Gianni Celati, Lino Gabellone, Torino, Einaudi.
- (1990 [1955]), “Entretien avec Louis-Ferdinand Céline”, intervista radiofonica di Robert Sadoul realizzata per la radio Svizzera-Romanda nel marzo 1955, *Magazine littéraire* 280, 94-103.
- (2006 [1957]), “L'argot est né de la haine”, <https://www.lexpress.fr/culture/livre/voyage-au-bout-de-la-haine-avec-louis-ferdinand-celine_590832.html> (06/2019).
- (1957), “Voyage au bout de la haine... avec Louis-Ferdinand Céline”, intervista di Madeleine Chapsal, *L'Express*, 14 juin, <https://www.lexpress.fr/culture/livre/voyage-au-bout-de-la-haine-avec-louis-ferdinand-celine_590832.html> (06/2019).
- (1959), intervista di Louis Pauwels e André Brissaud per la Radio-Télévision Française, registrata a Meudon nella primavera del 1959, <http://www.ubu.com/historical/celine/celine_pauwels.pdf> (06/2019).
- (1976 [1961]), “Entretien avec André Parinaud”, *Arts* 830, 3; poi in Id., *Cahiers Céline 2. Céline et l'actualité littéraire 1957-1961*, Paris, Gallimard, 187-196.
- (2018), “A lezione da Céline”, in L.-F. Céline, *Un profeta dell'apocalisse*, trad. it. di Guido Ceronetti, Milano, Edizioni Bietti, 117-118.
- (1981), *Chansons*, éd. de Frédéric Monnier, Paris, La Flûte de Pan.
- (1991), *Lettres à la N.R.F. Choix 1931-1961*, éd. de Pascal Fouché, Paris, Gallimard.
- Cordelli Franco (2018), “Aprite il sipario, (la vita) è finita”, *Corriere della Sera*, 18 febbraio.
- (2018), *Prefazione*, in Vittorio Sgarbi, *Il novecento. Dal futurismo al Neorealismo*, Milano, La Nave di Teseo, p. VIII.
- Covelli Meek G.O. (2014), *Il teatro di Sarah Kane fra biografia, performance e scrittura*, tesi di Dottorato di Ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici, Bologna, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, <<https://manualzz.com/doc/9251845/covelli-tesi>> (06/2019).

- Frattaroli Enrico (2015), *ENVOY, verso : in : attraverso : da : Giacomo Joyce*, con una postfazione di Donatella Pallotti, *Quaderni di SijIS*, 2 – Suppl. *Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 5, Firenze, Firenze UP, <<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-sijis/issue/view/274>> (06/2019).
- Hillman James (1997), *Il codice dell'anima*, trad. it. di Adriana Bottini, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1996), *The Soul's Code*, London, Random House.
- Joyce James (1975), *Ulisse*, trad. it. di Guido de Angelis, Milano, Mondadori. Ed. orig. (1986 [1922]), *Ulysses*, London, Penguin Books.
- Kane Sarah (2015 [2001]), *4.48 Psychosis*, London, Bloomsbury Methuen Drama.
- Lagioia Nicola (2011), “Céline, l'eterno guastatore vinto dalle virgole”, *Il Sole 24 ore*, 20 marzo, <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-03-20/celine-eterno-guastatore-vinto-082134.shtml?refresh_ce=1> (06/2019).
- Muray Philippe (2001), *Céline*, Paris, Gallimard.
- Palladini Marco (2018), “Quattro diversi modi di vivere e morire in scena: Tiezzi-Lombardi, Frattaroli, Di Marca, Teatro Valdoca”, *Malacoda.it*, 2, <<https://malacoda3.webnode.it/quattro-diversi-modi-di-vivere-e-morire-in-scena-tiezzi-lombardi-frattaroli-di-marca-teatro-valdoca/>> (06/2019).
- Rosenberg Harold (1952), “The American Action Painters”, *Art News*, LI, 8, 22-23 e 48-50.
- Sade Donatien-Alphonse-François de (1989), *Le Centoventi Giornate di Sodoma*, trad. it. di Giuseppe di Col, Milano, SE. Ed. orig. (1975 [1904]), *Les Cent-vingt Journées de Sodome*, Paris, Union générale d'Éditions.
- (2003), *Sade polémiste: Idées sur les romans et sur le mode de la sanction de lois*, Paris, Éd. Mille et une nuits.

AUTORI

Arianna Antonielli (<arianna.antonielli@unifi.it>) holds a PhD in English and American Literature and specializes in Humanities Computing and Digital Publishing. Among her publications: “ ‘Canons die hard’. L’ipercanone letterario in rete” (2011) and (with Mark Nixon), *Edwin John Ellis’s and William Butler Yeats’s The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis* (2016). She is Journal Manager of the *Journal of Early Modern Studies*, *Lea - Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente*, *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies* and *Qulso - Quaderni di Linguistica e Studi Orientali*.

Sabrina Ballestracci (<sabrina.ballestracci@unifi.it>) is Associate Professor of German Linguistics at the University of Florence. Her main research interests are connectives, contrastive grammar, text-stylistics and second language acquisition. Her recent publications are: *Teoria e ricerca sull’apprendimento del tedesco L2* (2017) and (with Hardarik Blühdorn) “Haben italienische Deutschschreiber eine Vorliebe für *hingegen*? Zum Ausdruck von Adversativverknüpfungen im Sprachvergleich” (2018).

Luca Baratta (<luca.baratta@unifi.it>) holds a post-doctoral research fellowship in English Literature at the University of Florence. At the same academic institution, he obtained in 2015 a PhD in English Studies. He is the author of the monographs «*A Marvellous and Strange Event*». *Racconti di nascite mostruose nell’Inghilterra della prima età moderna* (2016), *The Age of Monsters. Nascite prodigiose nell’Inghilterra della prima età moderna: storia, testi, immagini* (2017), and *Senza testa / Headless* (2018). He is also the editor of the first critical edition of Thomas D’Urfey’s work *The Comical History of Don Quixote – Part I* (2019). His research interests are mainly devoted to the social and cultural history of early modern England.

Neri Binazzi (<neri.binazzi@unifi.it>) is Associate Professor of Italian Linguistics at the University of Florence. He coordinates the project *Vocabolario del fiorentino contemporaneo* at the Accademia della Crusca.

Among his publications: *Le parole dei giovani fiorentini: variazione linguistica e variazione sociale* (1997); *La terapia della scrittura* (2011).

Massimo Ciaravolo (<massimo.ciaravolo@unive.it>) is Associate Professor of Scandinavian studies at Ca' Foscari University of Venice. He has published books on Söderberg as a literary critic (1994) and the reception of *flâneur* among Finnish-Swedish writers at the beginning of the 20th century (2000); he has also written on this generation in *Finlands svenska litteratur* (2000, 2014). He has co-edited *L'uso della storia nelle letterature nordiche* (2011) and *Forms of Autobiographical Narrations in Scandinavian Literature* (2015), and edited *Strindberg across Borders* (2016). He is the editor and co-author of *Storia delle letterature scandinave* (2019). He has published articles on major Scandinavian writers, in particular Strindberg, and their experience of modernity at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries. He translates Scandinavian literature into Italian.

Irene D'Agostino (<irene.dagostino@unifi.it>) studied in Florence and Paris. She is currently a Post-doc Researcher in Italian Sociolinguistics at the University of Florence. Her main research interests concern speakers' identity, linguistic variation, the connection between speakers and society, as well as language theory.

Lucia Claudia Fiorella (<fiorella@iisscalamandrei@gov.it>) holds a PhD in English and American Literature from the University of Florence. She has published a book on J.M. Coetzee (*Figure del Male in J.M. Coetzee*, 2006) and has worked extensively on a number of issues regarding auto/biographism, such as the semantics of the use of the present tense, the epistemology of secrecy in confessional writings, and the influence of Post-Structuralism on the theory of autobiography.

Enrico Frattaroli (<info@enicofrattaroli.eu>) is an independent artist working in theatre and audio-visual media. Joyce and Beckett, Wolf and Risset, Sophocles and De Sade, Ritsos and Kane are the writers whose works and languages have stood at the heart of his creativity since the 1980s.

Teresa Megale (<teresa.megale@unifi.it>) is Associate Professor of Arts and Performance Studies at the University of Florence. Her main areas of research are the *Commedia dell'Arte*, the history of actors and drama from the seventeenth to the twentieth century. Her publications include *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)* (2017); *Paolo Poli* (2009); *Mirandolina e le sue interpreti* (2008); *Carlo Goldoni, "La locandiera"* (2007, co-edited with Sara Mamone); *Visconti e la Basilicata. Visconti in Basilicata* (2003) and *"Il Tedeschino" by Bernardo Ricci* (1995).

Igor Melani (<igor.melani@unifi.it>) is Associate Professor of Modern History and History of the Renaissance at the University of Florence. His

research topics cover different aspects of early modern European cultural and intellectual history. Among his publications: *Il tribunale della storia* (2006); “*Di qua*” e “*di là da’ monti*” (2011); *Paradigmi dello sguardo* (2011); *La luce e le tenebre* (2011); *Dal Mediterraneo all’Atlantico* (2015); *Luci e ombre nel Rinascimento europeo* (2016); “*Passione*”, *narrazione, storia* (2017); *Fede nelle armi* (2018); “*Non ti basta spegnere el sangue del Principe*” (2018); *Rinascimento in Mostra* (2019).

Alessandro Melis (<alessandro.melis@unifi.it>) graduated in Classical Studies from Florence University, where he is now a PhD candidate in Comparative Literature. So as not to limit the study of theatre exclusively to theory, since 2006 he has been training as an actor, taking part in workshops held by Michael Margotta (*Actor’s Center*) and Cathy Marchand (*Living Theatre*).

Donatella Pallotti (<donatella.pallotti@unifi.it>) is Associate Professor of English Literature at the University of Florence. Her research interests focus primarily on early modern culture. She has published on Donne’s and Shakespeare’s poetry, women’s prophecy and spiritual testimonies, conversion narratives, and on early modern representations of rape. More recently she has devoted attention to issues of authorship in Shakespeare’s poems. She is general editor (with Paola Pugliatti) of the *Journal of Early Modern Studies*.

Valentina Pedone (<valentina.pedone@unifi.it>) is Associate Professor of Chinese Studies at the University of Florence. She is co-editor of the peer reviewed book series on Chinese and Japanese studies “*Florientalia*”. Her research focuses on Chinese migration to Italy with special attention to cultural issues (language, religion, gender, ethnicity, artistic expression, and media).

Claudia Pieralli (<claudia.pieralli@unifi.it>) is tenure track Professor of Russian Literature at the University of Florence. She has been awarded Post-Doc Fellowships (Milan-Moscow and Paris). She coordinates Research Projects on Soviet Repression Cultural Impact. Among her books: *Il pensiero estetico di N. Evreinov dalla teatralità alla ‘poetica della rivelazione’* (FUP 2015) and *Lo specchio del Gulag in Italia e in Francia* (PUP 2019).

Paola Pugliatti (<paola.pugliatti@gmail.com>) has written extensively on Shakespeare and on early modern European culture, on literary genres, and on modernist literature. Her present interests are early modern European popular culture, biography and authorship. She is general editor, with Donatella Pallotti, of the *Journal of Early Modern Studies*.

Ayşe Saraçgil (<ayse.saracgil@unifi.it>) is Associate Professor of Turkish Language and Literature at the University of Florence. Her work and publications focus on the issues of the literary representations of gender, family, social hierarchies, democracy, nationalism and national identity.

Letizia Vezzosi (<letizia.vezzosi@unifi.it>) is currently Professor of Germanic Philology at the University of Florence. She has been awarded several international grants among which the Alexander von Humboldt scholarship. Her research topics include historical linguistics, grammaticalization, information structure as well as Early and Middle Germanic languages and literatures.

INDICE DEI NOMI

- Ackroyd, Peter 19n., 24
 Adak, Hülya 101-102, 105, 107, 113
 Adamovič, Aleksej 165, 177
 Adams Dow, Timothy xiii
 [Adivar], Halide Edib xxiii, 97-98, 103-109, 113
 Adorno, Theodor 373, 373n., 384
 Agamben, Giorgio xxv
 Aġaoġlu, Adalet xxiii, 97, 99, 109-110, 110n., 113
 Ahlbom, Lars 93, 93n.
 Ahnlund, Knut 73, 84, 93
 Aichinger, Ingrid 69, 93
 Albèri, Eugenio 62
 Alfonso I, re d'Aragona 56n.
 Alfonzetti, Giovanna 327n., 328, 338
 Alheit, Peter 283, 283n., 315, 317
 Allen, Richard H. 26, 344n., 357
 Ammendola, Clementina Sandra 132
 Anderson, Benedict xii
 Anderson, B.E. 81n., 84, 84n., 93
 Angeli, Silvia 121n., 132-133, 139, 189, 338-339
 Ang, Ien 118n., 132
 Ansbombe, Jean Claude 345, 357
 Anstey, Roger 210, 237
 Antonelli, Giuseppe 158
 Antonielli, Arianna xi-xxxviii, 387
 Apollinaire, Guillaume 366, 366n., 380n., 384
 Arcimboldo, Giuseppe 42
 Arlette, Jouanna 34, 60-61
 Arlorio, Piero 61
 Arnesano, Gabriele xi
 Aron, Daniel 24-25, 45, 60
 Artaud, Antonin 380n.
 Ascarelli, Roberta 344, 357
 Atatürk, Mustafa Kemal xxiii, 97-98, 101-102, 106-108, 111-113, 111n.
 Attwell, David 244, 254
 Augusto, Ottaviano 56n.
 Avagliano, Mario 138, 157
 Aydın 111
 Aysel 110-113
 Bachelard, Gaston 85, 93
 Bachtin, Michail 75, 93
 Bacon, Francis 48n., 59
 Baiardi, Marta 137n.-138n., 138, 157
 Baines, Paul 209n., 237
 Ballestracci, Sabrina xxxiii, 341-358, 387
 Baratta, Luca xviii, 207-239, 387
 Barbro, Wahlgren 95
 Barskova, Polina 162n., 168n., 177
 Barthes, Roland 242, 248, 251, 254-255
 Bartolozzi, Elio xxv, 137-138, 137n., 141n., 143, 145, 147, 147n., 150, 153, 157-158

- Bate, Jonathan 19n., 24
 Battaglia, Salvatore 90, 103, 105,
 107, 123, 186, 203, 273
 Baudelaire, Charles 372, 372n., 384
 Baudrillard, Jean xi
 Bearman, Robert 19n., 25
 Beaujour, Michel 251n., 254
 Beckett, Samuel 268, 380n.
 Bellini, Giuseppe xxxvii
 Belurgey, Claude 41
 Benelli, Caterina 282n., 284n.-
 285n., 295, 295n., 311, 315-316
 Benincasa, Fabio 132
 Benjamin, Walter 260, 260n., 274
 Benstock, Shari xxxvii
 Benton, Michael 9n., 25
 Berger, John xi
 Berger, P.L. 140, 140n.-141n., 157
 Berggol'c, Ol'ga xxvi, 159-160,
 159n., 162-163, 163n., 165-179,
 166n., 168n., 173n.-175n.
 Berman, Marshall 73n., 93
 Bernardi, Claudio 281n., 315
 Bernazza, Letizia 281n., 315
 Berretta, Monica 157
 Bersani, Lello 269, 269n., 275
 Bertoni, Alberto 93
 Bertucelli, Fulvio 110n., 113
 Bessarione, Giovanni 56n.
 Béthune, Maximilien de 39, 62
 Bianchi, Lorenzo 59, 59n., 90, 150,
 252
 Binazzi, Neri xxv, 137-158, 387-388
 Blühdorn, Hardarik 357-358
 Bodin, Jean 43, 48n., 56, 60-61
 Bodley, Thomas 56n., 185
 Boehmer, Elleke 246, 254
 Boitani, Pietro 184, 187, 203
 Bond, Emma 116n., 132
 Bonner, With-old 163, 177-178
 Bonsaver, Guido 116n., 132
 Borromeo, Federico 43n.
 Bossi, Maurizio 218n., 237
 Bourdieu, Pierre 10n., 25, 338
 Brauße, Ursula 358
 Braudel, Fernand 61
 Braudel, François 7, 8n., 25
 Braudy, Leo 247n., 254
 Breindl, Eva 345-348, 357-358
 Brevetto, Gianfranco 66, 69n., 74n.,
 95
 Brissaud, André 384
 Brockwell, Maurice W. 211n., 237
 Brooks, Peter 287, 287n., 315
 Brown, Peter 22n., 25, 186n., 203
 Brown, Richard 22n., 25
 Bruner, Jerome 324, 324n., 338
 Bruno, Giordano 58
 Bryson, Bill 19n., 25
 Budé, Guillaume 45, 55, 60-61
 Bulfoni, Clara 133
 Burckhardt, Jacob 45, 218n., 235,
 237
 Burdiel Isabel xxvii
 Bury, Richard de 56, 56n.
 Calmann, Levy 384
 Campbell, Colin xi
 Cantoni, Paola 261n., 267, 274
 Cardano, Girolamo 58
 Cardona, Juan Bautista 46, 46n., 60
 Carlo Magno 56n.
 Carnevale, Luciana 66, 95
 Carnevali, Barbara 333, 338
 Cavarero, Adriana xiv
 Cavicchia, Scalamonti Antonio 89,
 93
 Cawelti, Stanley 247n., 254
 Céard, Jean 47, 60
 Celati, Gianni 368-369, 384
 Céline, Louis-Ferdinand, pseud.
 di Louis-Ferdinand Auguste
 Destouches xvii, 363, 366-369,
 367n.-369n., 371-374, 376, 381,
 381n., 383-385, 383n.
 Ceronetti, Guido 383-384
 de Certeau, Michel 16n., 25
 Chaganti, Sesta 193n., 203

- Chandler, George 209n., 237
 Chang, Kang-I Sun 128, 132
 Chansky, R.A. xiii
 Charandeau, Patrick 338-339
 Chattarjee, Choj 161n., 177
 Chin, Frank 128, 132
 Chini, Marina 118, 132
 Chism, Christine 196, 203
 Chiss, Jean Louis 319, 322n., 338
 Chodźson, Ketrin 177
 Churchwell, Sarah 183n., 203
 Ciaravolo, Massimo xxii, 63-96,
 388
 Cicerone, Marco Tullio 53
 Cirese, Alberto M. 61
 Clarke, William 208, 208n., 215,
 215n., 224
 Clark, Henry 209n., 237
 Clark, John 193n., 203
 Classen, Albrecht 203
 Clifford, James D. Aron 8, 8n., 25,
 205
 Clopper, Lawrence M. 187n., 203
 Cochetti, Maria 41-42, 56, 59n.,
 60, 62
 Cocteau, Jean Maurice Eugène
 Clément 380n.
 Cocurullo, Silvia 273n., 274
 Coetzee, J.M. xxix, 241-244, 246-
 249, 249n., 251, 253-255
 di Col, Giuseppe 364, 385
 Colgrave, Bertram 194n., 204
 Collingwood, R.G. 6, 25
 Colonna, Vincent 242, 254
 Cometa, Michele xxxii, 319n., 320,
 323, 338
 Compton, Michael 211, 238, 358
 Cordelli, Franco 380, 383-384
 Cortelazzo, Manlio 339
 Corvino, Mattia re d'Ungheria 56n.
 Coşkuntuna, Duygu 101, 113
 Costanzo, Giorgia 59n., 60
 Cottret, Bernard 39, 60
 Couser, G.T. xxxvi
 Covelli Meek, Giovanni Octavio
 372n., 384
 Crisafulli, Lilla Maria 209n.
 Croce, Benedetto 271n., 275
 Culeddu, Sara 94
 D'Achille, Paolo 143n., 158
 D'Agostino, Irene xxxii, 319-339,
 388
 D'Arrigo, Stefano xvii, 363, 374
 Dahlberg, Leif 65n., 68n.-69n., 94
 Dale, Stephen F. 98, 113, 239
 Dardano, Maurizio 158
 Daudet, Alphonse 104
 De Blasi, Nicola 339
 De Curtis, Antonio xxx
 De Finis, Giorgio 132
 De Francis, John 121n., 132
 Defrevalx, Jacques 39n.
 de Haan, Binne 13-14, 17, 17n., 26-
 27, 236n., 239
 Delaume, Chloé 242, 254
 Delblanc, Sven 93-94, 93n.
 Dellarosa, Franca 209n., 238
 De Man, Paul 242, 245, 254-255
 De Marinis, Marco 266, 266n., 274
 De Mas, Enrico 48n., 59
 De Matteis, Stefano 272, 274
 De Mesmes, Henry I 37
 De Mesmes, Henry II 41-44, 51,
 53, 56
 De Mesmes, Jean Jacques 41
 Demetrio, Duccio xii, 56n., 282,
 284, 285n., 286-287, 291, 292n.,
 293-294, 295n., 303n., 307n.,
 315-317
 Deppermann, Arnulf 347, 357
 Depretto, Catherine 160n.-161n.,
 161, 164n., 174, 177
 Derrida, Jacques 242, 243n., 254-
 255
 Derveaux, Daniel 39n.
 Der-wei 133
 Desan, Philippe 34, 60

- Descartes, René 33, 56-57, 57n., 60
 De Thou, Jacques-Auguste 56, 56n.
 Di Giacomo, Salvatore xxx, 261,
 261n., 264n., 265, 272-274
 Dilthey, Wilhelm 66, 91, 94
 Di Martino, Gaspare 272, 274
 Di Meola, Claudio 345, 357
 Dion, Robert 12n., 25
 Di Tondo, Ornella 273n., 274
 Dominicé, Pierre 283, 315
 Doni Garfagnini, Manuela 61
 Dostoevskij, Fëdor M. 253
 Doubrovsky, Serge 242, 254
 Douglas, Kate 62, 242n., 254
 Douglas, Mary xi
 Drake, Nathan 19, 25
 Ducrot, Osvald 345, 357
 Duden 345, 347-348, 357-358
 Duncan-Jones, Katherine 19n., 25
 Duras, Marguerite 252

 Eakin, J.P. xiv, 69, 94
 Edel, Leon 9n., 12n., 25
 Edmonson, John 19n.-20n., 20, 25,
 211, 238
 Edmonson, Paul 19n.-20n., 20, 25,
 211, 238
 Eickelman, D.E. xxiii, 98, 113
 Eisenberg, Peter 345-346, 357
 Ekman, Kerstin 92n.-93n., 94
 Eliot, George 113
 Ellis, Bret Easton xxix, 241-244,
 243n., 249-251, 253-254
 Ellis, David 19, 20n., 25, 241-244,
 243n., 249-251, 253-254
 Enderwitz, Susanne 97, 114
 Enrico IV 2, 30, 39-40, 59, 134,
 180, 256, 276, 361, 363, 365,
 370, 376, 385
 Erfurth, Sonja 64n.-65n., 70, 70n.,
 80, 81n.-82n., 82, 85n., 88n.,
 90n., 94
 Ernaux, Annie 252
 Erol, Sibel 112, 114

 Ertürk, Nergis 99, 111, 114
 Espmark, Kjell 64, 65n., 70n., 81n.,
 83, 83n., 86n., 89n., 92n., 94
 Estienne, Henri 37, 41, 60
 Estienne, Robert 53
 Ājzenštejn Sergej Michajlovič 380n.

 Faloppa, Federico 116n., 132
 Fantoni, Marcello 218n., 238
 Farese, Giuseppe 342n., 344, 344n.,
 350-355, 357-358
 Fellini, Federico 380n.
 Ferguson, Wallace K. 233, 238
 Ferrari, Stefano 295n., 312n., 316
 Ferrarotti, Franco 10, 10n., 25
 Ferretti, Maria 163, 163n., 177
 Ferrone, Siro 275
 Fichtelberg, Joseph xxxvi
 Fiehler, Reinhard 347, 357
 Fierro, Alfred 39, 60
 Figon, Charles 40
 Filippo II 46
 Finco, Davide 94
 Finocchi, Daniela 132
 Fiorella, Lucia xix, 241-255, 388
 Fletcher, Stella 211n., 238
 Fo, Dario 260, 260n., 274
 Ford, Boris 184, 204
 Formenti, Laura 283-284, 294,
 297n., 311n., 316
 Fortier, François 12n., 25
 Foscolo, Ugo 211n., 234-235, 238
 Foucault, Didier 59n., 60, 62, 269,
 274
 Fouché, Pascal 384
 Francesco I 45, 56n.
 Fraser, Hilary 218n., 238
 Fratta, Arturo 274
 Frattaroli, Enrico xvi, 2, 30, 134,
 180, 256, 276, 360, 363-385,
 388
 Freeman, Samuel 212
 Freud Sigmund xxxiii
 Friedman Stanford, Susan xiv

- Fresu, Rita 143n., 158
 Frey, Jean-Cécile 41, 47, 54
 Furuland, Lars 64n.-65n., 68n., 72-73, 73n., 78, 80n., 92n., 94

 Gabellone, Lino 368-369, 384
 Gadet, Françoise 330n., 338
 Gaja, Katherine 218n., 238, 336, 336n.
 Garavini, Fausta 35n., 61
 Garin, Maria 57n., 60-61
 Gasparini, Philippe 242, 255
 Gatta, Massimo 62
 Gedda, Lido 281n., 316
 Genet, Jean 380n.
 Genette, Gérard 79, 94, 245, 255
 Giacomina, Luisa 346-347, 357
 Gibbon, Edward 234
 Giglioli, Daniele 243n., 255
 Giglio, Sara 277, 294, 297, 299n.
 Gilmore, Leigh 242n., 255
 Ginzburg, Carlo xx, 11n., 14-16, 14n., 23, 25, 162, 164, 168-169, 168n., 178
 Giono, Jean 122, 132
 Glasgow, Eric 211, 238
 Glass, Loren 247n., 255
 Gnisci, Armando 126, 132
 Goffman, Erving 337-338
 Gollancz, Israel 187n., 204
 Goodson, Ivor 284, 316
 Gordon, Mel 288n., 316
 Gore, Pelham xxxiv
 Gorjaeva, Lidija Ja. 160n., 162n.-163n., 163, 178
 Görlach, Manfred 185n., 204
 Grady, Frank 187n., 204
 Graf, Arturo 194n., 204
 Gramsci, Antonio 66n., 94
 Granin, Daniil 165, 177
 Grazzini, Serena 344n., 357
 Grečanaja, Elena P 167, 179
 Greco, F.C. 10, 216, 220n., 267, 267n., 274, 375

 Greenblatt, Stephen 19n., 26
 Gregory, Tullio 34, 56, 60, 204, 238
 Grendi, Edoardo xix, 16, 16n., 26
 Grocyn, William 216, 220, 220n., 239
 Gruzska, Tat'jana 168n., 178
 Gualandi, Alberto 320, 338
 Guglielmi, Giuseppe 384
 Guidi di Bagno, G.F. 41
 Gunnar, Ollén 96
 Gürel, Perin 102, 108, 114
 Gurevic, Aron Ja 45
 Gurrieri, Elena 209, 238
 Gusdorf, Georges xiv, 66, 94
 Gutman, Huck 275

 Haase, Erich xxxvii
 Hair, Paul E.H. 210, 237
 Halbwachs, Maurice xxii, 63, 66, 68-70, 69n., 73-74, 74n., 86, 89, 93-94
 Hale, John 218n., 238
 Hall, Stuart xxx
 Hallberg, Peter 81n., 86n., 90, 95
 Hallqvist, Anders 283n.
 Hamilton, Nigel 8n., 26
 Harmsma, Jonne 13, 17, 17n., 26-27, 236n., 239
 Harry, Marianne 63, 65n., 70n., 80-81, 81n., 88n., 89-90, 92-96, 92n.
 Hellbeck, Jochen 161n., 165n., 178
 Helmer, Henrike 347, 357
 Helzel, Paola xxi
 Herbe, Sarah xiv
 Herlihy, David 186n., 204
 Hillman, James 382, 382n., 385
 Hipchen, Emily xxxvi
 Hirst, Bamboo 125n., 132
 Hobsbawm, Eric 209, 238
 Hoffmann, Ludger 345-347, 358
 Holmberg, Olle 76, 76n., 95
 Holm, Ingvar 81, 81n., 83, 83n., 95
 Honan, Park 9n., 12n., 26
 Horstmann, Carl 184, 204
 Hudson, Anne 196, 204

- Huizinga, Jan 12, 12n., 26
 Hu, Lanbo xxiv, 115, 118-132,
 121n., 125n.
 Hutton, P.H. 275
- Innamorati, Isabella 271n., 275
 Irvine, Judith 329n., 336n., 338
 Irving, Washington 234, 236
 István, M. Szijártó
- Jaensson, Knut 81n., 83n., 85n., 95
 Jakobson, Roman 345, 358
 Javelidze, Elizbar 98, 114
 Jerdan, William 212
 Johansson, Christer 78n., 92n., 95
 Johnson, Eyvind xxii, 63-66, 64n.-
 65n., 68n.-69n., 69, 71-73, 73n.,
 75-81, 75n.-76n., 79n.-80n., 85-
 86, 85n., 88-92, 89n., 91n.-92n.,
 94-96
 Jones, Graham 186n., 204
 Jouanna, Arlette 34, 60-61
 Joyce, James xvii, 8n., 22n., 25, 363,
 367, 367n., 373-375, 375n.,
 380n., 385
- Kafadar, Cemal 98, 114
 Kafka, Franz 357, 380n.
 Kamen, Henry 48n., 60
 Kamowski, William 193n., 198,
 204
 Kandiyoti, Deniz 109, 114
 Kane, Sarah xvii, 363, 369-374,
 370n., 373n., 376, 380n., 381,
 384-385
 Kannemeyer, John C. 244, 249,
 249n., 255
 Kaplan, Caren 242n., 255
 Kenyon, Mel 371, 372n.
 King, A.D. xxxvii
 King, Stephen 205, 251
 Koch, Peter 146, 158
 Kolb, Susanne 346-347, 357
 König, Ekkehard 345, 358
- Kopytoff, Igor xi
 Kostko, Giovanni 195n., 204
 Kraus, Chris 242
 Kristeller, Paul Oskar 45, 61
- Lacchini, Vittoria 41n., 42, 43n.,
 46n.-47n., 47, 49n.-50n., 54n.-
 55n., 57n.-58n., 61-62
 Lagioia, Nicola 366n., 385
 Laks, Bernard 321, 338
 Lalli, Valeria 93
 Langford, Rachel 164, 164n., 178
 Lee, Hermione xvi
 Lecointe, Jean 55, 61
 Le Goff, Jacques 9n., 10, 11n., 26
 Le Grand, Jean Louis 62, 283, 316
 Leist, Anton 251n., 255
 Lejeune, Philippe xiii, 33, 47, 61,
 63, 67-70, 68n., 72, 79, 91, 95,
 117, 132, 164n., 167, 178, 245,
 245n., 253, 255, 294n., 316
 Leopardi, Giacomo 373n.
 Le Roy Ladurie, Emmanuel 41, 50,
 61
 Levi, Giovanni xx, 8n., 14, 14n., 20-
 21, 21n., 23, 23n., 26
 Lévi-Strauss, Claude 61
 Lewis, Bernard 14n., 98, 114
 L'Hospital, Michel de 55, 62
 Libal, Kathryn 109, 114
 Liljenrud, Rune 93n., 95
 Linacre, Thomas 216, 220, 220n.,
 239
 Lindberger, Örjan 64n.-65n., 68n.,
 75n.-76n., 85n., 89n., 95
 Lindström, Anders 95
 Lindström, Hans 70, 95-96
 Lohnstein, Horst 351, 358
 Lombardi-Diop, Cristina 118n., 132
 Lonsdale, James 212
 Long, Mary Beth 185, 204
 Lönnroth, Lars 94
 Loriga, Sabina 7, 10n., 13, 14n., 15,
 16n., 26

- Lotman, Jurij M. 209, 238
 Luckmann, Thomas 140, 140n.-
 141n., 157
 Lucullo, Lucio Licinio 56n.
 Luigi XIV 40
 Lunari, Luigi 55n., 61
 Lynall, Gregory 209n., 238
- Macé, Marielle 330n.-331n., 332,
 338
 Machiavelli, Niccolò 45, 45n., 61,
 215n.
 Macnaughton, Donald A. 208n.-
 209n., 238
 Madélnat, Daniel 12n.
 Maeterlick, Maurice 375n.
 Magnússon, S.G. 11n., 17n., 26
 Malo, Roberta 175, 193n., 198-199,
 204
 Manacorda, Giorgio 342n.-343n.,
 345, 358
 Mancini, Andrea 281n., 316
 Mandela, Nelson Rolihlahla 380n.
 Mandrou, Robert 34, 42, 61
 Manera, Danilo xxxvii
 Mangold, Renate 65, 65n., 69, 69n.,
 73, 76n., 80n.-81n., 83n., 95
 Maraucci, Tina 100, 114
 Marcato, Carla 339
 Marcato, Gianna 158
 Marchignoli, Saverio 274
 Marelli, Paolo 94
 Marinetti, Filippo Tommaso 376n.
 Marotta, Giovanna 327n., 339
 Martella, Giuseppe 9n.-10n., 26
 Martin, L.H. 275
 Martinson, Harry xxii, 63-66, 64n.-
 65n., 69-73, 73n., 75, 80-86,
 81n., 88-96, 88n.-90n., 92n.-
 93n.
 Masci, Michela xxxiv
 Masci-Gore, Michael xxxiv
 Mastellone, Salvo 41, 61
 Mathews, Godfrey W. 209n., 238
 Mathias, Thomas J. 212, 233, 234n.,
 236
 Matullo, Marianna 60
 Maurois, André 209, 238
 Mauss, Marcel 98, 114
 Mazzarino, Giulio xxi, 40-42, 62
 Mazzio, Carla 62
 Mazzoni, Stefano 275
 McAlindon, T. 189n., 204
 McGuane, Thomas 255
 M'Creery, John xviii, 207, 217, 237
 Medici, Giovanni de' (papa Leone
 X) 217, 225n., 230, 236
 Medici, Giuliano de' 216, 226
 Medici, Lorenzo de' (Il Magnifico)
 xxviii, 208-210, 208n., 211n.,
 212-239, 213n.-214n., 224n.-
 225n., 227n.
 Megale, Teresa xxx, 259-275, 388
 Melani, Igor xxi, 33-62, 388-389
 Melis, Alessandro xxxi, 277-315,
 389
 Melberg, Arne 66, 72-73, 96
 Meldolesi, Claudio 270, 275, 281n.,
 316
 Mengaldo, Pier Vincenzo 139,
 151n., 153n., 158
 Mengozzi, Chiara 116-117, 132
 Meregalli, Andrea 94
 Mersenne, Martin 56
 Mesnard, Pierre 60
 Meyer, Ann R. 187n., 204
 Michelet, Jules 10, 10n., 218n., 235,
 238
 Miglietta, Annarita 339
 Miller, Daniel xi
 Miller, N.K. xiv
 Mitterrand, François 367
 Mitterrand, Frédéric 367
 Molière 55, 55n., 61, 267, 272
 Momigliano, Arnaldo 5-6, 9-10,
 12-13, 26
 Montaigne, Michel Eyquem de xvii,
 33-38, 34n.-35n., 47, 55, 60-62

- Moon, Krystyn R. 124n., 132
 Moran, Joe 247n., 255
 Moreau, Pierre-François 41, 55, 61
 Moreau, René 41
 Moretti, Bruno 325n., 339
 Morris, Edward 218n., 238
 Mor, Salkımlı Ev 103, 113
 Morse, Ruth 189n., 204
 Moscato, Enzo 260, 260n., 275
 Motolese, Matteo 158
 Mousnier, Roland 40, 61
 Munkhammar, Birgit 64n.-65n.,
 68n., 72-73, 75n.-76n., 78, 79n.-
 80n., 92n., 94, 96
 Murphy, Graham 209n., 211, 239

 Nadel, I.B. 9n., 12n., 26
 Nathan, Arturo 19, 25, 246, 383
 Naudé, Gabriel xxi, 33, 38-39, 41-
 43, 41n., 43n., 46-62, 46n.-50n.,
 54n.-55n., 57n.-59n.
 Neruda, Pablo xvii
 Newman, Karen 39, 62
 Novak, Julia xiv
 Nicholl, Charles 19n., 21-24, 21n.-
 22n., 26
 Nicholson, Harold xv
 Nicolosi, Riccardo 168n., 178
 Nicolson, Nigel xxxvii
 Nikonova, Ol'ga 162-163, 178
 Nossik, Sandra 322n., 339
 Novelli, Ermete 260, 260n., 275
 Nutton, Vivian 220n., 239
 Nutuk 97-98, 101-102, 105, 107-
 108, 111, 113

 Olao, Magno 50n., 62
 Oliverio, Alberto 285n., 316
 Ölmeye, yatmak 97, 99, 109-110,
 113
 Olney, James 69, 94, 96
 Ömer 113, 113n.
 Ong, Walter J. 141, 158, 198n.
 Orecchio, Davide xxxvi

 Orioles, Vincenzo 328, 339
 Otter, Monika 189, 193n., 205
 Owen, Stephen 82n., 128, 132

 Pagliarino, Alberto 281n., 316
 Palmieri, Marco 138, 157
 Palladini, Marco 380, 385
 Pallotti, Donatella xi-xxxviii, 373,
 389
 Paoletti, Luca 295n., 298, 312n.-
 313n., 313, 316
 Paperno, Irina 161, 161n., 164,
 164n., 167n., 169, 169n., 171,
 179
 Parati, Graziella 116-117, 132
 Paris, Gaston 205
 Parisi, Chiara 380n.
 Parke, Catherine N. 209, 239
 Parla, Jale 110, 114
 Pascal, Roy 69, 96
 Pascale, Mariateresa 369n., 370
 Pasch, Renate 345-348, 358
 Pasolini, Pier Paolo 380n.
 Pasquali, Aldo 61
 Pastoureau, Michel 195n., 205
 Patin, Guy 41
 Patrizi, da Cherso Francesco 45,
 45n., 62
 Paulhan, Jean 368n.
 Pauwels Louis 384
 Pavlenko, Aneta 320, 339
 Pecchinenda, Gianfranco 66, 69n.,
 74n., 95
 Pedone, Valentina xxiv, 115-133,
 388
 Pellegrini, Emanuele 211n., 239, 271
 Pelo, Adriana 151, 158
 Peltonen, Matti 16n.-17n., 17-18,
 20, 21n., 26
 Perlina, Nina 162, 179
 Peterson, Clifford 187n., 189n.-
 190n., 198n., 205
 Petito, Antonio 259-275, 273n.
 Petitot, Claude-Bernard xxx, 62

- Petrarca, Francesco 37, 222-223
 Petris, Loris 55, 62
 Petrolini, Ettore 260, 260n., 275
 Petrone, Karen 161n., 165n., 172, 177, 179
 Pettersson, Torsten 91n., 96
 Phelan, James xiv
 Piancastrelli, Manuela 274
 Piazzini, Alessandro 41, 62
 Pieralli, Claudia xxvi, 159-179, 389
 Pineau, Gaston 283, 316
 Pinelli, Vincenzo 56, 56n.
 Pinotti, Andrea 274
 Plantin, Christian 332n., 339
 Plauto, Tito Macchio 55
 Plinio, il giovane 57
 Plutarco 36-37, 36n., 62, 231
 Polia, Patrizia 369n.
 Pomponazzi, Pietro 45, 58
 Poni, Carlo 15-16, 25
 Pontremoli, Alessandro 274, 281n., 316
 Pozzi, Silvia 133
 Price, Diana 19n., 27
 Procoli, Diego 369n.
 Prospero, Adriano 266n., 275
 Pugliatti, Paola xvi, 5, 27
 Punzo, Armando 281n., 316
- Quondam, Amedeo 208, 209n., 215n., 217n.-218n., 221n., 224n., 235, 239
- Ramée, Pierre de la 56
 Ranger, Terence 35, 209, 238
 Ravailac, François 40
 Ravetto, Miriam 344n., 345, 347, 357-358
 Regard, François 27
 Regard, Frédéric 25
 Regis, Riccardo 327n., 339
 Reichenkron, Günter xxxvii
 Renders, Hans 12n.-13n., 13-14, 17, 17n., 26-27, 236n., 239
- Resta, Gianvito 37, 56, 62, 66n., 67-68, 73n., 82, 315, 336n., 372, 383
 Revel, Jacques 7n.-8n., 23-24, 27
 Riccardi, Renato 205
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis de 40
 Riches, Samantha 186n., 193n., 205, 238
 Ricoeur, Paul 207, 209, 239, 322n., 339
 Risset, Jacqueline 375n., 382n.
 Ritsos, Ghiannis xvii, 363, 374, 376, 376n., 380n.
 Ristori, Adelaide 260, 260n., 270, 275
 Rıza 113, 113n.
 Romeo, Caterina 118n., 132
 Ronchetti, Barbara 160-161, 164, 167, 179
 Roscoe, Henry 209n.
 Roscoe, William 207-215, 208n.-211n., 214n., 217-239, 218n., 221n., 223n.-225n., 227n., 231n., 234n.
 Rosenberg, Harold xvii, 385
 Rosengren, Karl Erik 64n., 96
 Rosenholm, Arja 163, 177-178
 Rossi Ghiglione, Alessandra 281n., 316
 Roth, Philip xxix, 241-242, 244, 246-247, 249, 252-253, 255
 Rousseau, Jean-Jacques 67, 71, 85, 85n., 253
 Rowe, Nicholas 19, 27
 Rowse, A.L. 23, 27
 Ryan, Derek xvi
- Sackville-West, Vita xv
 de Sade, Donatien-Alphonse-François xvii, xxxiv, 87, 363-366, 364n.-366n., 372-374, 373n., 377-378, 380n., 384-385
 Sadoul, Robert 384
 Sagnes, Jean 10, 13, 27

- Said, Edward 118, 133, 220, 226, 372n.
- Salih, Sarah 204-205
- Salih, Zeki Bey 104-105, 204-205
- Salutati, Coluccio 37
- Salvestroni, Simonetta 61, 238
- Samsun 101
- Sanok, Catherine 184, 205
- Santini, Franca 67, 95, 255, 316
- Sapienza, Annamaria 193n., 262n., 267n., 275, 364
- Saraçgil, Ayse xxxii, 97-114, 133, 389
- Sarkozy, Nicolas 366n.
- Saunders, Corinne 205
- Scarpetta, Eduardo 271, 271n., 274-275
- Scase, Wendy 185n., 205
- Schabert, Ina 12n., 27
- Scheffel, Michael 342-344, 342n., 358
- Schiavoni, Giulio 342n.-343n., 358
- Schino, Anna Lisa 59n., 62
- Schmidt, A. V. C. 98, 114, 187n., 205
- Schmidt, Jan 98, 114, 187n., 205
- Schnitzler, Arthur xxxiii, 341-345, 342n.-344n., 349-358
- Schoenbaum, Samuel 19, 27
- Segala, Anna Maria 94
- Self, Will 8n., 12n., 96-97, 114-115, 161n., 164n., 172, 241-242, 274, 277, 338
- Sellers, Ian 211, 239
- Seneca, Lucio Anneo 54, 54n.
- Serafini, Liliana 61
- Serianni, Luca 157-158
- Serjeantson, Mary J. 203
- de la Serna, G.R. xxxvii
- Serrai, Alfredo 48n., 62
- Sessi, Frediano 108, 112, 158
- Sgarbi, Vittorio 384
- Shakespeare, William xx, 5, 9n., 18-27, 18n.-20n., 22n., 104, 357
- Shapiro, James 19, 19n., 27
- Shields, David 242n., 255
- Shih, Shu-mei 122, 133
- Sibhatu, Ribika 132
- Simmons, Cynthia 162, 179
- Simoncini, Francesca 275
- Singer, Peter 251n., 255
- Sirleto, Guglielmo 56n.
- Sisk, J.L. 189n., 198, 198n., 205
- Sismondi, Jean-Charles-Léonard
Simonde de 234
- Siti, Walter 12n., 253, 255
- Smith, Sidonie xiii, 237, 242n., 255
- Sobrero, Alberto 339
- Söderblom, Staffan 65n., 70n., 81, 81n., 86n., 89n., 92, 96
- Sofocle xvii, 363, 374-375, 375n., 381
- Sokolovskaja, Nina 163, 169, 177, 179
- Somaini, Antonio 274
- Sornicola, Rosanna 158, 325, 325n., 328n., 339
- Speranza, Fabio 54n., 128, 155, 174, 260, 273n., 275
- Spranz-Fogasy, Thomas 357
- Stanislavskij, Konstantin S. 281, 281n., 288-290, 288n.-290n., 292, 292n., 294, 303n., 316-317
- Stanley, Liz xiii
- Stanley, Wells 25, 27, 254
- Starace, Giovanni 303n., 317
- Stede, Manfred 358
- Steedman, C.K. xxxvii
- Stefinlongo, Antonella 158
- Stenström, Thure 69n., 96
- Stephens, Simon 372n.
- Storskog, Camilla 94
- Stouck, Mary-Ann 191, 193n., 205
- Strecker, Bruno 345-347, 358
- Strindberg, August 63, 70-73, 71n., 78, 88n., 95-96, 298-300, 299n., 303, 307, 307n., 317
- Strižkova, Natal'ja A. 174, 179
- Sturrock, John 69, 96

- Sully, Maximilien de Béthune 39-40, 62
 Sultan, Ahmet 106
 Svedjedal, Johan 72-73, 73n., 80n., 94
 Svevo, Italo 286n., 317
- Tabacchi, Stefano 42, 62
 Tacito, Cornelio 43
 Tan, Amy 125n., 133
 Tanin 104
 Taormina, Antonio 281n., 317
 Terzioğlu, Derin 98, 114
 Thavenius, Jan 64n., 96
 Thijms, Annemarie 193n., 205
 Thompson, Anne 185n., 205
 Todorov, Tzvetan 139, 139n., 158
 Tomasin, Lorenzo 158
 Tonnini, Lucia 218n., 237
 Tournon, André 61
 Trapp, John B. 220n., 239
 Trautmann, Joanne xxxvii
 Trevor, Douglas 62
 Trifone, Pietro 157-158
- Troell, Jan 80n., 96
 Trogu, Norma 277, 294, 299n.
 Tsu, Jing W 133
 Türk, Ocakları
 Türk, Yurdu
 Türkün, Ateşle İmtihanı 103, 113
- Valenti, Cristina 281n., 317
 Valentini, Valentina 281n., 315
 Valerio Flacco 52
 Vendramin, Francesco 38-40, 62
 Veroli, Patrizia 274
 Veyne, Paul 11n., 27
 Vezzosi, Letizia xxvii, 133, 183-205, 390
 Vivanti, Corrado 61
 Voghera, Miriam 158
 V'olle, Katrin 179
- Waßner, Ulrich H. 357-358
 Walter, Ingeborg 213n., 227n., 231n., 237, 239, 253, 255, 260n., 274
 Wang, David 133
 Warren, Michelle R. 193n., 205

Opere pubblicate

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

Volumi ad accesso aperto

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

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita 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 (a cura di), *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)

- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura 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 canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lectures anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo, *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayse Saracgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi (a cura di), *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Reborà, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), «Still Blundering into Sense». *Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)

Riviste ad accesso aperto
(<<http://www.fupress.com/riviste>>)

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

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

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

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