

n. 2, 2021-2022



*inerba*

*Primi passi nei testi*

# *inerba* primi passi nei testi

## *Periodico annuale*

*Inerba* è un progetto creato da alcuni docenti del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa che si propongono, con il sostegno e la collaborazione dei colleghi, di dare maggiore visibilità e valore alla didattica multidisciplinare del dipartimento, pubblicando estratti delle migliori tesi di laurea (triennale e magistrale) degli studenti. Il progetto intende, al tempo stesso, gratificare questi "primi passi nei testi" per incoraggiare gli studenti all'analisi, alla riflessione critica e alla produzione scritta (saggistica o traduttiva) e farsi espressione di quella sinergia tra docenti e studenti, tra ricerca e didattica che è alla base dell'Università.

Ulteriori informazioni sulla rivista sono disponibili sul sito: [inerba.fileli.unipi.it](http://inerba.fileli.unipi.it). Questo e i seguenti numeri possono essere trovati all'indirizzo: [inerba.fileli.unipi.it/rivista/numeri/](http://inerba.fileli.unipi.it/rivista/numeri/).

La Redazione desidera ringraziare Costanza Bonechi (Corso di laurea magistrale in Linguistica e traduzione) per il contributo alla realizzazione di questo numero.

Per informazioni o proposte di pubblicazione: [inerba@fileli.unipi.it](mailto:inerba@fileli.unipi.it)

*Inerba* n. 2, 2021-2022 (marzo 2022). © 2021 Inerba.

ISSN 2785-0862

Università di Pisa

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Piazza Evangelista Torricelli, 2

56126 Pisa PI

# Redazione



## Francesco Attruia

LINGUA E TRADUZIONE - LINGUA FRANCESE

I suoi interessi scientifici vertono sull'analisi del discorso, la semantica lessicale e le varietà del francese, in particolare del Canada.



## Ida Campeggiani

LETTERATURA ITALIANA

I suoi interessi di ricerca riguardano la letteratura del Cinquecento e del Novecento, la poesia e la metrica.



## Nicoletta Caputo

LETTERATURA INGLESE

I suoi principali interessi sono il teatro del Cinquecento, l'afterlife dei drammi shakespeariani, il romanzo del primo Ottocento e la narrativa post-moderna.



## Laura Giovannelli

LETTERATURA INGLESE

I suoi ambiti di ricerca si focalizzano principalmente sulla narrativa dell'Ottocento e l'Estetismo, la letteratura modernista, postmoderna e postcoloniale e l'Ecocritica.



## Valeria Tocco

LETTERATURA PORTOGHESE E BRASILIANA

Oltre a lavori di ambito linguistico, si occupa di temi dal Rinascimento al Novecento dedicandosi anche alla traduzione e agli studi traduttivi.



## Daniela Pierucci

LETTERATURA SPAGNOLA

Suo principale ambito di ricerca è la letteratura ottocentesca, in particolare la narrativa della seconda metà del secolo, che studia e traduce.



## Marianne Hepp

LINGUA E TRADUZIONE - LINGUA TEDESCA

I suoi interessi scientifici sono principalmente rivolti alla linguistica testuale e questioni di classificazione del testo, al plurilinguismo e alla politica linguistica di Lutero.



## Anna Zago

LINGUA E LETTERATURA LATINA

I suoi principali interessi sono la filologia dei testi grammaticali, la storia del pensiero linguistico nel mondo antico e le opere 'di servizio' come commenti e glossari.

# Numero 2, 2021-2022

Marzo 2022

An Interview with Nickolas Butler on *The Hearts of Men* (2017)

Alessandra Bennici

p.7

Tradurre la circolarità: la ripetizione come strumento didattico-analitico in *Radiografía de la pampa* di Ezequiel Martínez Estrada

Carla Deidda

p.15

Anna Achmatova e T. S. Eliot: chiamarsi ed inseguirsi fino alla fusione

Francesca Zuccaro

p.25

Azorín e le sperimentazioni surrealiste degli Anni Venti traducendo il racconto inedito *Gestación*

Giacomo Lemmetti

p.34

Vestito di blu come un papavero: l'antipsichiatria in Campos de Carvalho

Gioia Giannetti

p.43

Botanica e orticoltura per le donne vittoriane: Jane Loudon e il suo *Instructions in Gardening for Ladies* (1840)

Giulia Franceschi

p.54

Post-esotismo e traduzione militante. Il caso di *Les aigles puent* di Lutz Bassmann

Linda Cibati

p.64

*La invención de Morele Dormir al sol*: l'automa e il simulacro in Adolfo Bioy Casares

Rachele Bellini

p.73

La Vara di Messina e gli *autos sacramentales*, punto di unione tra Sicilia e Spagna

Lucia Mancuso

*p.83*

Die Textsorte »Lexikonartikel« im Übergang von der traditionell-gedruckten zur online-Form: ein Vergleich nach textlinguistischen Kriterien

Monia Lunardi

*p.91*

Le rime amorose dell'Etrusco. Una riflessione sul manoscritto inedito *V.C. 183*

Valeria Orsini

*p.103*



# An Interview with Nickolas Butler on *The Hearts of Men* (2017)

Alessandra Bennici

[bennici\\_alessandra@libero.it](mailto:bennici_alessandra@libero.it)

ABSTRACT In *The Hearts of Men* (2017), his multigenerational and controversial *Bildungsroman*, Nickolas Butler devastatingly peels back the layers of the American educational system by using the scout honor code, attempting to stick to its rules in a world where violators appear to hold sway. This 2020 interview with the author, which is presented here for the first time to an Italian public, seeks to dig into the novel's key insights grounded in the scout oath and law. It also aims to provide an inside perspective on issues ranging from the differences between scout law and a predominant militaristic worship to a core of morality which Butler's text variously interrogates, eventually looking towards a quest for forgiveness. Butler seems thus to describe an unavoidable downfall that is also a premise for catharsis, for a healing of the wounds of an America that finds it hard not to repeat the same old faults.

PAROLE-CHIAVE: Nickolas Butler, scouting, religion and morality, America, militarism

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof. Laura Giovannelli, docente di Letteratura inglese, e della prof. Simona Beccone, docente di Letteratura inglese.

## Foreword

A brilliant characterization and a superlatively measured prose: these are the qualities that, according to *Booklist*<sup>1</sup>, put Nickolas Butler in the front ranks of contemporary American writers of literary fiction. Born in Pennsylvania and raised in Eau Claire, Wisconsin, this storyteller of rural America graduated from the University of Wisconsin-Madison and attended the prestigious Iowa Writer's Workshop. His multifaceted stories grapple with the nature of masculinity, friendships, and nature. While his internationally best-selling and prize-winning debut novel *Shotgun Lovesongs* (2014) contains nostalgic musings on Americans, seen as simple people keen on playing music, dancing and sharing food, the more thrilling *The Hearts of Men* (2017), a finalist for the *Prix Médicis* and *Prix Femina* in France, builds on a sense of danger and tells a story of decline. Here, the former lyricism is swallowed up by the cacophony of war, with its blades, machine guns, and bodies piled up and torn apart. Moreover, sunrise at the Grand Canyon, which, even to unaware eyes, borders on religious experience – with the striated layers of the ancient, red and orange rocks being lighted up and the majestic, deep purple shadows meeting the yellow and green of the land that rolls on and on<sup>2</sup> – ultimately gets dark since America is darker, too: «Everybody's fucked up. Everybody's nailing each other's wives, stealing from work, cheating on their taxes. It's like, if you're not trying to cheat, you're a moron, a cretin. And what am I supposed to do, send you into that world unarmed?» (Butler 2017a: 52).

<sup>1</sup> See Butler (2017b: 394).

<sup>2</sup> See Butler (2014: 52).

A superbly constructed *Bildungsroman*, *The Hearts of Men* hypnotizes the reader through the calculated force of its tone, plunging us headlong into a wild exploration of what becoming a man can mean. From the summer of 1962 to the summer of 2019, three generations are seen as chasing each other and eventually returning to the Chippewa scout camp. The story deals with absent, broken, and imperfect fathers trying to send their morally armed children into a world overshadowed by darkness, and with men who, once their adolescent fantasies have vanished, turn into adults who must come to terms with the secret recesses of their memories. Such memories are tainted by perpetrated and suffered horrors, and these men have to choose whether to succumb to the appetites of fierceness and betrayal, or to be true to their scout code and thus empower their spirit in the name of an oath made in front of God.

The story is mostly narrated by male voices, but not entirely so. Among the female ones, Rachel's firmly erupts as though fighting for recognition within a community that does not easily accept her. Being a woman, she is perceived as emotional and too frail to sleep in a tent or risk scratching her skin. Yet, her temper is such a high and mighty fortress that it appears to withstand any abject man's sensual and destructive desire.

«I became very afraid of what the future of American politics might look like. I was worried about basic principles and decorum [...]. I thought a boy scout camp might be a perfect way to write my own sort of *Lord of the Flies*»: these are Nickolas Butler's words from the interview that he kindly granted me in 2020 as part of the research for my three-year degree thesis, supervised by Professor Simona Beccone at the Department of Philology, Literature and Linguistics, University of Pisa. By way of contrast, one might here bear in mind the typical scout oath, which places duty towards God first, as a force capable of keeping a boy faithful to the noble values of the scout law: «On my honor, I will do my best to do my duty to God and my country and to obey the scout law; to help other people at all times; to keep myself physically strong, mentally awake, and morally straight» (Alexander 1911: 33-34)<sup>3</sup>. As a matter of fact, this oath is bluntly at odds with the narrative's ruling militarism, so that the line is blurred between, on the one hand, scouting duty towards oneself and others as well as reverence to God, and, on the other hand, obedience to nationalistic and authoritarian dogma. A consuming ideological power compels the characters to spiral tragically downward, while they are desperately striving to go upward.

In *The Hearts of Men*, people seem to lack the divine “spiritual fuel” and the moral compass that triggers the need for catharsis through forgiveness, so that the story is all the gloomier in its portrayal of a world of violence and chaos. At the same time, the reader catches a few luminous glimpses when looking at the chemistry between characters, as exemplified by Wilbur's love for the scouts he silently takes care of, by the peculiar but steady friendship between Nelson and Jonathan, or by a ruined clearing that nevertheless remains the most suitable place to feel a renewal of the tie between ourselves, others, and God. In other words, while mischief consumes itself in fire at Camp Chippewa, the law and the scout promise still blaze as everlasting and immutable value archetypes. And from those ashes, Butler draws the healing potential of writing, which, by exploring the underworld, can eventually lead to brightness and rebirth.

---

<sup>3</sup> These are the twelve principles of the scout law: 1. A scout is trustworthy. 2. A scout is loyal. 3. A scout is helpful. 4. A scout is friendly. 5. A scout is courteous. 6. A scout is kind. 7. A scout is obedient. 8. A scout is cheerful. 9. A scout is thrifty. 10. A scout is brave. 11. A scout is clean. 12. A scout is reverent. See Alexander (1911: 27-28).

## Interview

The interview featured here spanned from September 20 to October 16, 2020, and starts by exploring the historical, political and biographical context that set the groundwork for the drafting of the 2017 novel. It unfolds according to a series of thematic nodes, i.e. *Butler's Creative Process*, *Beyond "The Hearts of Men": Scouting and the Love of Nature*, *The Quest for Forgiveness*, *A Spectrum of Morality*, and *Darkness and Light*. The interview closes with a final section titled *Chance and Career* and shedding light on Butler's ideas about his upcoming career and his views on how to tackle academic writing.

This interview helps familiarize the reader with some crucial issues that underpin Butler's novel, whose protagonists are seen as progressively falling apart on the psychological level and in terms of values. This is largely due to their country's culture and militaristic ideology, capable of affecting the public and private spheres of American society. Butler problematizes scouting to get under the skin of the American educational system, in which the wholesomeness of the principles outlined through the scout law are perverted by disvalues such as chauvinism, a glorification of masculinity, a blind submission to authority, and an apology of prevarication and savagery. Indeed, horror is ever ready to intrude to falsely claim the need for a moral renewal in contemporary U.S. society, while actually strengthening links with the wilderness.

### Butler's Creative Process

Q: As a student who loves literature, I'm much fascinated by the writing process. How do you approach it? How does a story come to life? Are there any standard steps you commonly follow?

A: Well, I'm a professional "working" writer. I don't have another job. My wife does have a good job with health benefits, and without her, I suppose I'd need to find what I call "a real person's job". But between my book-advances and her salary, we do quite well. Why is this important or germane to your question? Basically, I have to write a book about every 30 months or so, to understand and predict my income. So, at any given time, I have many different ideas for future projects. After I finish a book, I'll give myself 6-12 months of being pretty non-productive (in the world's eye) before I launch myself at the next project. Then, I'll work between 2-14 hours a day on the next manuscript. Working with that sort of intensity and focus, I can finish a novel in about six months, if I'm really working hard. Mostly my ideas come from my own life, or people I talk to.

Q: Another thing I've always wondered about as a reader is how to structure a character. Do you first imagine the physical appearance and, out of that, delineate the personality, or is it the other way around? Do somehow the two things appear to you as interconnected? If so, for example, what physical traits of the characters in *The Hearts of Men* can be associated with the moral ones?

A: I can only speak for myself, but I think generally, I'm trying to understand a character's spirit or personality before I delve into what they look like. In other words, I want to know who my protagonist is first, then who his/her supporting cast will be. After that, I put more and more flesh on the character. Wilbur Whiteside and Nelson Doughty were very funny characters to imagine, though, I have to say.

Q: How did you come up with the story of *The Hearts of Men*? Are there people who inspired you in the creation of your characters?

A: *The Hearts of Men* was written during the campaign for the 2016 US Presidential election, but specifically as I watched the Republican 72 candidates spar in various debates and on the campaign trail. I was appalled by their behavior, particularly Trump, who – at that time – no one really thought could become President. I would

watch the debates with my then seven-year old son, and I became very afraid of what the future of American politics might look like. I was worried about basic principles and decorum. Worried about even the pretense of decency, respect, truthfulness, and honor. At about this same time I read *Lord of the Flies* for the first time. This novel left a deep impression on me, and I wanted to do something similar with the plot of my book; I wanted to isolate boys away from the world and then report on their behavior. I began thinking of my own childhood. Going to boy scout camp every summer between the ages of about 7-17, I had seen improper behavior. I had, as a teenager, participated in improper behavior. I had watched fathers act inappropriately. I thought a boy scout camp might be a perfect way to write my own sort of *Lord of the Flies*.

## Beyond *The Hearts of Mer*: Scoutism and the Love of Nature

Q: You have a boy-scout background. Therefore, I would like to ask if Nelson's life as a boy scout and yours are related to each other and, if so, how.

A: The answer is basically – no. I had a wonderful experience in scouting, overall. I was a well-liked boy, and was never bullied. Certainly not in scouts.

Q: Has scouting influenced your way of living *vis-à-vis* nature or your way of perceiving it?

A: I am sure it has. As a child, I loved camping, loved building campfires, backpacking, and just generally being outside. I think scouting introduced me to nature and wilderness and I gained a confidence in the natural world. I am so comfortable where I live, out in the countryside of Wisconsin. I cannot imagine living in a city. Cannot imagine not looking up at night to see a sky full of stars, or deer moving through a pasture. I think many of our problems as a species are directly tied to our complete disconnect from the natural world. We don't know where our food comes from. We don't know what a wild landscape looks like. We've never seen a pristine night sky. If all you know, all you see is concrete and buildings, how can you imagine something like a redwood forest? Or a salmon run? Or even where I live, where deer, turkeys, eagles, bear, coyotes, and wolves run free.

Q: Do you think the scouting you have experienced, the scouting you talk about in your book and the one practised today are different in some way?

A: I don't honestly know, but I suspect that there are differences. I was very fortunate. Most of my scout leaders were dynamic, intelligent, organized, thoughtful men. This made for a wonderful experience. I had good male role models. It does seem that (at least in America) scouting is in great decline. The Boy Scouts of America recently filed for bankruptcy, and have begun a campaign to pay any victims of past sexual abuse. So it is clear that the organization I was part of, back in the 1980s and 1990s, was stronger in many ways, and certainly not stained by abuse, violence, and structural decay.

## The Quest for Forgiveness

A: At about this same time, I was reckoning with my own childhood, and in particular, the short-comings of my father's parenting. I wanted to delve deep into some painful memories. Not as a way of punishing or embarrassing my Dad, but actually as a way of forgiving him. Then I imagined writing a hero. I came up with Nelson Doughty, and decided to follow the entire span of his life.

Q: Assuming that there is a moral law and a divine power above it, the breaking of this moral code could somehow bind itself to the redemption of which Christianity speaks. For example, Wilbur does not seem to forgive himself for the horrors carried out and suffered while he was in the army, and so he tries to commit suicide; Clate

probably feels as if he failed with Nelson, and therefore he tries to re-establish a contact with his son by sending him cards; finally, even Jonathan realizes he was wrong about Rachel. Therefore, I would like to ask if somehow the story of your characters can be seen as a story connected with a quest for forgiveness.

A: Hmm... What a wonderful reading of the book. Well, I think it was certainly *my* quest to forgive my own father, so to the extent that the authorial intent of the book dovetails with that of its characters... Yes, I think forgiveness plays a role in the book. Maybe in all of my books. In my own life, I often feel bad for the moments in which I am judgmental. As a writer, I am fortunate to work through my own foibles, my own shortcomings. Maybe this is what I was doing in *The Hearts of Men*.

Q: If it can be read as a book written by a son to his father, can it also be read backwards?

A: That's a good question. Maybe I'll leave that one to the critics and readers.

Q: You said the book could be interpreted as your personal quest to forgive your own father. Then the question comes to me spontaneously: do you think the writing process can be a healing practice of re-languaging conflict in order to manage and hopefully solve it?

A: I can only speak for myself, but I would emphatically answer, Yes. For me, writing is very therapeutic. I'm talking to myself through my books. I'm not talking to critics or readers. Mostly, I'm trying to figure out my own world, my own life.

## A Spectrum of Morality

Q: At camp Chippewa, Nelson is not treated with kindness by his troop mates except for two people. What role do Wilbur and Jonathan play in moulding Nelson's character?

A: I think that, basically, I was trying to create characters that would become a spectrum of morality. Wilbur is just about the most moral person in the book (though he is also flawed.) Jonathan might be the most flawed. I liked the idea of young men (boys) having to choose role models as they age into men.

Q: In your book, there is a moral code which, like a compass, guides the characters' lives. Is there any connection between your characters' moral code and God? If you have faith and if you are a believer, how much has your faith influenced the writing of your book?

A: This is a good question, and difficult to answer. I was raised Lutheran, but over time, I have drifted towards agnosticism. I do believe my Lutheran upbringing still impacts my decision-making, still provides me with a very Western Judeo-Christian moral baseline. But I can't abide my organized religious structures and I find that I have too many questions about *The Bible* to be much of a Christian. As far as my characters are considered... I don't think religion plays much of a role for them, outside of the fact that they are probably like me: Products of Midwestern upbringings, and therefore exposed to "traditional" American Judeo-Christian beliefs... But I don't remember building those characters and thinking that really any of them were particularly religious. I hope I have answered your question.

Q: Often the book also talks about heroism with reference to Trevor. What is a hero to you?

A: I think heroes know what the right thing to do is, and they do it. This isn't as easy as it sounds. If we all made the right decisions, if we all acted as if to better our planet, and fellow humans – the world would be an entirely different place indeed. I think heroes make the right decision, the moral or ethical decisions, even when it is not

popular or convenient. He isn't so well thought of in America these days, but I think of a person like Ralph Nader. Or the journalist Amy Goodman.

## Darkness and Light

Q: In one passage of your book, the world emerges as divided between hungry people and people who are not hungry. In connection with this view and with what happens to Rachel, how can Dr. Platz be defined? What kind of hunger does he feel? Do you think his hunger can turn off the light that Trevor talks about?

A: Good questions. I think Platz is hungry. I once heard someone say that lust is a symptom of loneliness, and I think that might describe Platz to some degree. Inside, he himself is sick. So he preys upon other people (namely women) to satisfy this hunger. Yes, I suppose I see this hunger trying to eat the light.

Q: The rights of citizenship, secured by the government, make it the duty of every citizen to give patriotic service, but at what cost? How can one distinguish love for one's own country, connected with the sense of duty inculcated by the scout law, from chauvinism?

A: Hmm... Another good question. Though, I'm not sure that, at least in America, there is a clear-cut "duty" to give "patriotic service." If there was a duty, I don't think you would see much dramatic spread of COVID-19, disinformation, or even Neo-Nazism. In fact, I think there is a real dearth of "duty" in America. There is no sense of a communal goal; we are very much at odds with one another. Our politicians rarely, if ever, ask us to sacrifice anything. This, I think, is a real and dramatic problem in American society. I think, for American women, or American minorities, the sense of duty established by either scouting or chauvinism is much less real. My daughter, for example, watches television and announces when she sees sexism in a movie or TV show. She talks openly to adults about sexism. She is seven years old. I am sure she is subtly the victim of chauvinism every day, but I think our culture is changing quite rapidly – and for the better – in this sense. Also, the degree to which scouting plays a role in American politics or policy-making is dramatically different than what it was even twenty years ago. In the 1950s, American children proudly wore their scouting uniforms at school. I just don't think that really happens anymore. Even stating that you are a boy scout or an eagle scout is a bit of a joke or punchline. It means that you are antiquated, or somehow, morally simple.

Q: There is a link between scouting and militarism. It is like a snake that bites its tail: scouts learn useful lessons from their being scouts with a view to their future military life, just as the military people who, after completing their career in the army, become excellent scout leaders, and so on. Can warfare be regarded as a means of making men more peaceful in your book?

A: I certainly hope so. To some degree, I was trying to interrogate this very question as I wrote. I feel a little chagrined about my efforts though. I think that, generally, the book is showing how old soldiers should try to teach boys that in fact war is not honorable, but rather horrific. And yet, we repeat the same cycles, over and over again.

Q: I noticed the book starts and ends with fire. I would like to know if the final fire could be a purifying fire or if it destroys that moral code according to which everyone tries to live.

A: Another good question. I don't know that I will answer your question directly. This feels like a concept best left for readers or critics. All I will tell you, is that fire is a key component in all of my books, for reasons both personal and artistic. It might be my favorite image. I don't feel like I employ "symbols" consciously, but I do feel like this happens in a writer's work sometimes unconsciously. It is for the reader to identify these images or

symbols, and make of them what she pleases. Mostly, I concern myself with story, characters, and sorting through my own emotions for any intellectual questions.

Q: One thing that is definitely striking about your book is the darkness from which it tries to emerge, from time to time, through a glimmer of hope. Therefore, I would like to ask if hope can be an underlying factor of darkness, or if it is quite the opposite.

A: Well, I'm not sure how to answer that question exactly, except to say that I think darkness in art benefits from a little light. You can't actually see any darkness without a little light. My perspective as a writer – but maybe more importantly as a reader – is that an author has to be aware of plunging a reader into too much unrelenting darkness. I think an author can lose a reader; it becomes too much.

## Chance and Career

Q: How do you think your career is going to turn out now? Are you planning to deal with topics similar to those of *The Hearts of Men*?

A: I have no idea. I've been incredibly fortunate so far, and I often worry that at some point, my luck is going to run out. I hope it doesn't. So, all I can do is continue to write. I try to write the best books I can and I hope that I find an American publisher who will support me, and I hope to continue working with my core group of European publishers (England, France, Germany, Spain, and Italy.) But the writing-life is very difficult, and fickle. It is difficult to explain how very fortunate I've been. Most writers simply don't make any money on their books. They write one book, it gets ignored, and that is the end of their career. So far, I've sold five books, published four, and I really think the next decade is going to hold some exciting possibilities for my career. But so much depends on me just continuing to write no matter what.

Q: Since I have to write on your book and must approach an academic writing process for the first time, is there any advice you would give me?

A: Advice! Well, I'd say you have to have a little fun. Hopefully you enjoy my books enough that it isn't just an academic chore or hardship for you. When I was still in college, I was always excited to write about my heroes. It was never a chore. I do think good academic writing shouldn't be afraid to have a voice or be engaging. Academics are often jealous of non-fiction writers because they know how to make something academic accessible to readers broadly. I think most academics want academic papers to have the sort of boring tone found in an academic journal. I think this is foolish. Make your academic work sing! Make it intriguing and accessible to as many people as possible. But what do I know? I'm a novelist.

## Bibliografia primaria

BUTLER Nickolas (2014), *Shotgun Lovesongs*, New York, Thomas Dunne Books, an Imprint of St Martin's Press.

—, (2017a), *The Hearts of Men*, New York, Ecco, an Imprint of HarperCollins Publishers.

—, (2017b), *Il cuore degli uomini*, traduzione di Durastanti C., Venezia, Marsilio.

## Bibliografia secondaria

ALEXANDER John L. (1911), «Scoutcraft», In: Eisner S., *Boy Scouts Handbook*, W.D. Murray, G.D. Pratt and A.A. Jameson (eds.), New York, The Boy Scouts of America, p. 27-34.

EISNER Sigmund (1911), *Boy Scouts Handbook*, W.D. Murray, G.D. Pratt and A.A. Jameson (eds.), New York, The Boy Scouts of America.

# Tradurre la circolarità: la ripetizione come strumento didattico-analitico in *Radiografía de la pampa* di Ezequiel Martínez Estrada

Carla Deidda

[c.deidda95@gmail.com](mailto:c.deidda95@gmail.com)

**ABSTRACT** This paper is an excerpt from my Master's thesis, which included an analysis of Ezequiel Martínez Estrada's *Radiografía de la pampa*, a translation into Italian of its first part and a translation commentary. After a short introduction to the author and his essayistic work, with a few considerations on the reasons that led him to distance himself from poetry and publish *Radiografía*, the paper focuses on the translation process and on the importance of preserving in the target text one of the most striking features of Martínez Estrada's literary style, that is to say, repetition.

**PAROLE-CHIAVE:** *Radiografía de la pampa*, Ezequiel Martínez Estrada, Hispanic-American essay, translation, repetition

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof. Alessandra Ghezzi, docente di [Lingua e Letterature Ispano-americane](#).

## Devo parlarti e mi devi ascoltare

«**T**engo que hablarte y me tienes que escuchar», scriveva ormai sessantacinque anni fa Ezequiel Martínez Estrada (1956: 136), in un suo ennesimo appello alla coscienza del popolo argentino. Per lungo tempo gli argentini avevano ignorato i suoi proclami, crogiolandosi nell'illusione di una ricchezza in prestito, ma era ormai giunto il momento di svegliarsi da un sogno che durava da oltre quattro secoli e di aprire gli occhi alla realtà; una realtà barbara, dominata da una natura matrigna, contro cui gli sforzi civilizzatori del XIX secolo non avevano potuto nulla.

Ezequiel Martínez Estrada nacque nel 1895 in un piccolo paesino della provincia di Santa Fe, da genitori emigrati spagnoli. All'età di cinque anni, si trasferì poi a Goyena, dove trascorse un'infanzia mutilata dalla spensieratezza che normalmente la contraddistingue, a causa di ciò che egli stesso definì un "triste privilegio", ovvero la capacità di vedere oltre e di comprendere significati e realtà inaccessibili al resto della popolazione. Un'abilità prematura, che per certi versi costituiva una vera e propria condanna, ma che gli sarebbe tornata utile più avanti nel tempo. Infatti, a cavallo tra gli anni Venti e gli anni Trenta del Novecento, dopo una prima fase poetica decennale, Ezequiel Martínez Estrada decise di abbandonare il cammino sicuro del verso, valsegno numerosi premi e riconoscimenti, per intraprendere un nuovo percorso, più adatto ai suoi rinnovati obiettivi di profeta. A partire da questo momento, spinto da un forte sentimento di apprensione nei confronti del passato, presente e futuro della nazione argentina, lo scrittore santafesino si dedicò esclusivamente alla produzione di una prosa impegnata, che potesse guidare il lettore verso l'accettazione di una scomoda verità.

Per capire le ragioni di questo cambio di rotta – brusco secondo alcuni; graduale e prevedibile secondo altri – è fondamentale analizzare, prima di tutto, il contesto socio-politico-economico dell'Argentina di quegli anni. La

crisi economica che colpì il paese in seguito al crollo di Wall Street e il colpo di stato che mise fine al governo radicale di Yrigoyen e attribuì pieni poteri al generale Uriburu, entrambi risalenti al 1930, spinsero Ezequiel Martínez Estrada a rivalutare il proprio compito di intellettuale, a rivedere la propria funzione all'interno di una società intrappolata, ai suoi occhi, in un circolo vizioso, che la riportava periodicamente a uno stato di caos e barbarie.

Questa illuminazione – è importante sottolinearlo – lo colpì proprio durante la rilettura di uno dei saggi fondamentali della letteratura ispano-americana, che lo influenzerà a fondo: il *Facundo* di Sarmiento.

Releía, pues, el *Facundo*, con asombro de lo que hallaba en él de viviente y actual, no advertido antes, cuando acaeció la asonada del 6 de septiembre de 1930. [...] Mi impresión fue la de que recibía una revelación, como dicen los místicos, y que se me mostraba iluminado un pasado cubierto de una mortaja pero no muerto ni sepultado (Martínez Estrada 1969b: 131).

Alla luce degli avvenimenti che scuotevano la società rioplatense, Martínez Estrada intuì, dunque, che l'Argentina non era quel paese dal futuro promettente tanto osannato dalla tradizione positivista. Le strutture sociali, culturali ed economiche europee importate da Sarmiento, che per molti erano l'espressione della tanto attesa civiltà, per il radiografo non erano che barbarie mascherata da progresso. Avrebbero potuto camuffare la realtà, e così avevano fatto, ma a lungo andare, dopo un periodo di apparente ordine, questa sarebbe sempre tornata a galla, in un ciclo senza fine:

Estos grandes hombres crearon por superfetación nuestra realidad, según sus ideas, sin haberse extinguido y sí solo sofocado, las fuerzas disolventes que agitaron nuestra historia en el período que abarca *Facundo*. No se había cambiado una realidad por otra; y, andando el tiempo, desaparecidas las fuerzas de orden que primaron, por capacidad de la minoría, sobre la multitud, habrían de pugnar, eruptivas, por retrotraer al caos latente aún, un mundo de fábrica (Martínez Estrada 1969a: 85).

Il motivo per cui le riforme promosse da Sarmiento non avevano ottenuto i risultati sperati era chiaro: civiltà e barbarie non erano due realtà opposte e inconciliabili, in lotta tra loro, bensì i due componenti di un'unica realtà, quella americana. Semplicemente, la celebre dicotomia sarmientina non aveva senso di esistere, giacché i due elementi che la costituivano erano, in realtà, inscindibili. Per questo, ogni tentativo di sostituire il primo al secondo era destinato a naufragare e a dare come risultato una pseudo-civiltà.

Fu così che Ezequiel Martínez Estrada, di fronte agli errori della generazione precedente, sentì la necessità di contribuire al dibattito sociologico dell'epoca con un saggio scritto di suo pugno, *Radiografía de la pampa* (1933), in cui teorizzava un'Argentina intrappolata in una sorta di eterno ritorno pampeano, avente come punto di origine un peccato irremissibile: l'oltraggio alla natura ostile e alle popolazioni indigene da parte dei conquistatori. L'obiettivo era semplice: scavare fin sotto la coltre di menzogne, finzioni e apparenze che il popolo argentino, sulle orme della civiltà e della cultura europee, aveva saputo creare nel corso degli anni, così da far emergere alla luce del sole una realtà completamente antitetica e trovare finalmente un senso alla sistematica ricaduta del paese nella barbarie.

*Radiografía de la pampa* appare, così, come un'analisi dei problemi nazionali o, più precisamente, come una psicoanalisi di stampo freudiano, che identifica l'Argentina e il suo popolo come le vittime di un male apparentemente incurabile, causato da un'esperienza traumatica originaria in grado di ripetersi all'infinito e condizionare negativamente ogni avvenimento successivo a essa. In un solo modo l'uomo argentino avrebbe potuto spezzare questo tragico cerchio e capovolgere il proprio destino: prendendo coscienza della realtà in cui si trovava immerso, di sé stesso e della sua malattia. «Si sa che l'analista compie il primo passo, destinato a sopraffare le resistenze, scoprendo la resistenza stessa, che non è mai conosciuta dal malato, e rendendogliela nota», scriveva Freud (1995: 726) nel 1914 in un suo breve saggio sulla tecnica psicoanalitica. Ebbene, nel 1933, ponendosi a

metà strada tra uno psicoanalista e un vero e proprio profeta, Ezequiel Martínez Estrada decise di farsi carico di questo oneroso compito, di prendersi la responsabilità di rivelare al popolo argentino questa grande verità, perché solo grazie all'accettazione sarebbe stato possibile guarire e procedere, successivamente, alla (ri)costruzione di un'identità autenticamente argentina.

Conforme esa obra y esa vida inmensas van cayendo en el olvido<sup>1</sup>, vuelve a nosotros la realidad profunda. Tenemos que aceptarla con valor, para que deje de perturbarnos; traerla a conciencia, para que se esfume y podamos vivir unidos en la salud (Martínez Estrada 1991: 256).

Un contributo fondamentale, dunque, quello di Ezequiel Martínez Estrada, con cui l'autore si inserì a pieno titolo all'interno del dibattito sulle cause dell'arretratezza argentina e sulla costruzione dell'identità nazionale. Un grande classico su cui si è detto tanto, ma che ancora oggi offre innumerevoli spunti di riflessione, e che deve il suo valore non soltanto ai concetti espressi al suo interno, ma anche alla qualità letteraria della sua prosa.

## Un nuovo pubblico

L'idea di affrontare la traduzione di *Radiografía de la pampa* nasce, dunque, dal desiderio di rendere fruibile anche a un pubblico italiano «uno de los libros fundacionales de la literatura argentina; más aún, de la latinoamericana» (Weinberg 1991: 15), che ha segnato non soltanto l'epoca in cui ha visto la luce, ma anche quella immediatamente successiva, arrivando a generare una ricca corrente di critici, ammiratori e seguaci. Un proposito ambizioso, a cui ci si è approcciati gradualmente, partendo da alcune riflessioni preliminari a qualsiasi lavoro di traduzione.

La prima di queste riflessioni ruota attorno a un'importantissima figura: il lettore. Lo stesso Ezequiel Martínez Estrada, a suo tempo, aveva certamente selezionato un pubblico modello a cui rivolgere la sua analisi della pampa: un pubblico prevalentemente argentino, appartenente a una classe sociale medio-alta, in grado di comprendere i molteplici riferimenti alla storia passata e presente del paese contenuti all'interno dell'opera, ma soprattutto capace di sposare le idee e le soluzioni proposte dall'autore. Sulla base di questo lettore modello, lo scrittore santafesino aveva poi modulato lo stile della sua profezia. Allo stesso modo, il traduttore odierno deve porsi i seguenti quesiti: che tipo di lettore potrebbe interessarsi alla lettura della traduzione? Qual è il suo bagaglio culturale? Quanto è approfondita la sua conoscenza della storia, della cultura e della lingua argentine? Ma soprattutto, è paziente e curioso o è piuttosto un lettore frettoloso, che non ama letture complesse e tollera malvolentieri qualsiasi ostacolo che spezzi il filo del discorso? Il lavoro di traduzione non può cominciare se prima non si è trovata una risposta a queste domande, perché tutte le scelte che il traduttore si troverà a dover compiere in corso d'opera dipenderanno, oltre che da numerosissimi altri fattori, anche e soprattutto dalla selezione del lettore modello.

Ebbene, è chiaro a tutti che il lettore di un saggio come *Radiografía de la pampa*, che unisce storia, sociologia, etnografia, economia, psicologia, autobiografia e tanto altro, sarà ben distinto da quello, ad esempio, di un classico romanzo di evasione o intrattenimento. Dovendo rispondere ai quesiti di cui sopra, si è immaginato un lettore di madrelingua italiana con una buona conoscenza della cultura e della storia argentine o, perlomeno, con uno spiccato interesse nei confronti di entrambe. Viene difficile, infatti, immaginare che un ipotetico lettore italiano possa decidere di affrontare una simile lettura pur non avendo nessuna nozione delle tematiche trattate al

<sup>1</sup> Si riferisce a Domingo Faustino Sarmiento e al suo *Facundo*.

suo interno o nessuna curiosità al riguardo. Nella stragrande maggioranza dei casi, egli sarà, piuttosto, uno studioso attivo nell'ambito della storia del pensiero ispano-americano o argentino, oppure un appassionato già in confidenza con opere di questo calibro.

La selezione del fruitore del metatesto influisce inevitabilmente sul metodo di traduzione adottato. In questo caso, avendo ipotizzato un lettore evidentemente propenso all'incontro con l'estraneo, si è deciso di utilizzare un approccio prevalentemente straniante, che gli permettesse di apprezzare al meglio lo stile adottato da Ezequiel Martínez Estrada nella stesura del suo grande saggio, oltre che i contenuti dell'opera. Non solo *cosa* ha scritto l'autore, ma anche *come* lo ha scritto. Infatti, il linguaggio selezionato da Ezequiel Martínez Estrada, in quanto creatore del testo, è unico e preciso, ne riflette la sensibilità, la volontà e gli intenti, e in quanto tale deve essere preservato. L'abilità del traduttore, posto di fronte a un simile ostacolo, consiste proprio nel saper individuare le peculiarità dello stile dell'autore, nel riconoscere le soluzioni da lui selezionate all'interno di un vasto campione di possibilità linguistiche e nell'adottare un approccio traduttivo che consenta di preservare quanto più possibile di questo linguaggio, nel rispetto dei limiti imposti dal sistema di arrivo. Tanto più che il valore letterario di *Radiografía de la pampa* è uno dei pochi aspetti dell'opera a non essere mai stato messo in discussione dai critici che, negli anni, hanno affrontato l'analisi di questo testo. Persino Bernardo Canal Feijóo, autore di una delle più dure analisi del saggio radiografico, non poté fare a meno di concedergli questo pregio:

Siempre he creído que, aparte indudables y, desde luego en obra de tal autor, nada sorprendentes méritos de forma, los principales valores de ésta debían desprenderse de una condición circunstancial y sintomática (Canal Feijóo 1937: 64).

D'altronde, in un saggio come *Radiografía de la pampa*, che si configura come un accorato appello volto a guidare un intero popolo verso la guarigione da una nevrosi collettiva, il linguaggio non può che svolgere un ruolo di primaria importanza. Fu proprio attraverso di esso, infatti, che Ezequiel Martínez Estrada cercò di coinvolgere i propri lettori e di convincerli della validità delle sue tesi.

## Ricordare, ripetere e rielaborare

Sintassi densa e articolata, musicalità della prosa, barocchismi, ricchezza metaforica, antitesi e paradossi, ironia: sono soltanto alcuni dei numerosi elementi estetico-letterari che caratterizzano lo stile di *Radiografía de la pampa*. Qui di seguito, per ragioni di brevità, ne analizzeremo uno in particolare, forse il più rilevante: la ripetizione.

Innanzitutto, è importante sottolineare che la ripetizione, oltre a essere una delle risorse stilistiche più sfruttate da Ezequiel Martínez Estrada, occupa anche un ruolo di spicco all'interno del processo di guarigione proposto dall'autore. Essa corrisponde, infatti, al secondo elemento della celebre triade «ricordare, ripetere e rielaborare», che dà il titolo al breve saggio freudiano di cui sopra. Al suo interno, Freud descrisse alcuni particolari casi di nevrosi in cui

il paziente non *ricorda* nulla di quanto ha dimenticato e rimosso, però lo *estrinseca nell'azione*. Non lo riproduce in forma di ricordo, ma come azione; lo *ripete*, ovviamente ignorando di compiere una ripetizione. [...] Ripete quanto si è già aperto una via fino alla sua personalità manifesta, partendo dalle sorgenti della rimozione: inibizioni, atteggiamenti negativi e tratti patologici del carattere (Freud 1995: 723-724).

Ezequiel Martínez Estrada riconobbe nel paziente qui descritto l'uomo americano, il cui trauma, risalente alla Conquista e inconsciamente represso, era ancora ben evidente nei sintomi della sua nevrosi, nelle manifestazioni

della sua malattia: la menzogna, la superbia, l'isolamento, la paura, l'individualismo. Al pari del nevrotico freudiano, l'uomo americano, secondo Martínez Estrada, è destinato a rivivere – o meglio, a ripetere – continuamente il proprio trauma, ed è proprio sfruttando questa costante ripetizione che egli può, grazie all'aiuto dell'analista-profeta, guarire dalla sua malattia.

La ripetizione è dunque uno dei concetti fondanti del pensiero di Ezequiel Martínez Estrada e, in quanto tale, non stupisce che esso si ripercuota profondamente nella struttura e nello stile della sua più importante opera. In primo luogo, le tematiche affrontate dallo scrittore santafesino all'interno del saggio si ripetono costantemente lungo le sei sezioni che lo compongono. Vengono accennate una prima volta e subito abbandonate, poi riprese e nuovamente accantonate, fino a che riemergono in uno o più sottocapitoli a esse interamente dedicati, dando vita a un'illustrazione progressiva dei principali contenuti del testo.

Si pensi, ad esempio, al tema dell'assenza del passato sul territorio americano. Secondo Martínez Estrada, l'America è un continente privo di storia e tutto ciò che è avvenuto al suo interno non è altro che un prolungamento della storia europea. L'Europa è storia; l'America è etnografia. Ciò accade perché l'uomo americano, contrariamente all'europeo, pur illudendosi di avere il libero arbitrio e di poter intraprendere un percorso diverso da quello segnato dalla natura secoli addietro, è imprigionato in un ciclo eterno, che lo riporta periodicamente al suo peccato originale: al primordiale scontro con la natura maligna e alla ripetizione degli errori che ne seguirono. La sua esistenza non è il mero prodotto delle sue decisioni, ma è predeterminata dalle caratteristiche fisiche del territorio in cui vive e dalle forze primordiali che lo abitano. Di conseguenza, «en estas regiones no hubo nadie ni ocurrió nada» (Martínez Estrada 1991: 64). Questa teoria, di evidente ispirazione spengleriana, appare per la prima volta in una delle prime pagine del saggio, dove leggiamo:

En Europa, ligarse a la tierra por la propiedad, es emparentar con la historia, soldar un eslabón genealógico, entrar al dominio del pasado. Pero en América, en la del Sur, que no tiene pasado y que por eso se cree que tendrá porvenir, es por una parte la venganza y por otra la codicia; se entra por ella al dominio del futuro y la hipoteca es el medio bancario de traerlo hasta el presente (Martínez Estrada 1991: 9).

Grazie a questo breve frammento, Ezequiel Martínez Estrada introduce al lettore il tema dell'assenza del passato sul continente americano, senza fornirgli, però, ulteriori delucidazioni in merito, mentre il discorso prosegue, fluido, sulla conquista della terra americana da parte degli spagnoli cinquecenteschi. Lo stesso accade più avanti, nella seconda sezione dell'opera:

América tenía civilizaciones, pero no tenía pasado, era un mundo sin pasado y hasta entonces sin porvenir; desenvolvía su vida en formas asincrónicas y asimétricas con el ritmo y la estructura de los ensayos conocidos y válidos (Martínez Estrada 1991: 52).

Anche in questo caso, la questione viene subito accantonata, quasi fosse una breve parentesi all'interno di un discorso più ampio e degno di nota. Allusione dopo allusione, ripetizione dopo ripetizione, Ezequiel Martínez Estrada propone il tema dell'astoricità americana al proprio pubblico, ricollegandolo alle restanti tematiche dell'opera: all'acquisizione della terra e all'isolamento americano, come mostrano i due esempi sopraccitati; alla città di Buenos Aires, che «carece de ayer» (Martínez Estrada 1991: 149); alle sue abitazioni tipiche, prive di una soffitta in cui conservare gli oggetti ormai inutilizzati (Martínez Estrada 1991: 170-171); o alla casualità che, in una società priva di solide strutture sociali ed economiche che ne proteggano i membri, guida il destino dell'uomo: «Todo el porvenir es un resultado de no tener pasado. Pero la forma imprecisa del porvenir, del futuro no condicionado por el presente es el azar, el reinado del capricho y la voluntad de "otra vida"» (Martínez Estrada 1991: 226). Infine, quando il lettore è ormai avvezzo al tema, l'autore provvede a tirare le somme e a delineare un quadro completo della questione, dettagliatamente illustrato all'interno di tre diversi sottocapitoli: *Discontinuidad*, *El mundo y el hombre* e *Historiografía*.

Il tema del passato non è che uno dei tanti esempi possibili. La stessa analisi, infatti, potrebbe facilmente essere applicata a qualsiasi altro tema affrontato all'interno di *Radiografía de la pampa*. Il risultato è una struttura circolare, altamente ripetitiva, che conferisce al testo coesione e coerenza e aiuta il lettore a individuare i concetti chiave dell'opera, a creare collegamenti logici tra gli stessi e a sciogliere, infine, il significato profondo del testo. La ripetizione assume, così, una duplice funzione: stilistica e didattica.

In *Radiografía de la pampa*, tuttavia, le ripetizioni non riguardano soltanto le tematiche affrontate, ma anche il lessico, la morfologia e la sintassi del testo, ed è qui che incontrano l'interesse del traduttore. Partendo dal primo di questi tre livelli, è facile notare come le parole chiave dell'opera, sulla scia dei temi, si ripetano continuamente, anche a distanza di numerose pagine. Inoltre, non è raro che una parola ricorra molteplici volte anche all'interno di uno stesso paragrafo o di uno stesso periodo, come vediamo di seguito:

En su Memoria al virrey Del Pino, decía el virrey Avilés que las familias que se trajeron a poblar el Río Negro cayeron en condición abyecta: vivían en cuevas construídas por ellas mismas, sepultadas en vida. Otras en ranchos, que era la cueva hacia afuera, la cueva al aire. Hundíanse en las cuevas y en el pasado (Martínez Estrada 1991: 12).

In questo caso, il sostantivo *cueva*, declinato sia al singolare sia al plurale, appare per ben quattro volte in tre righe di testo. La finalità di questa ripetizione è duplice: apportare un ritmo ben preciso al frammento e dare maggior risalto a un concetto che, grazie a essa, si fissa nella memoria del lettore. La *cueva*, infatti, non è che il simbolo del fallimento dei colonizzatori europei settecenteschi e, per estensione, di chiunque credette di poter prosperare oltreoceano e si trovò, poco dopo, a fare i conti con una realtà ostile, primitiva. È chiaro, dunque, che la scelta di sottolineare l'importanza di questo concetto attraverso la reiterazione di un sostantivo non può che essere rispettata da parte del traduttore.

Spesso si sente dire che il valore di un testo dipende anche dalla ricchezza del suo vocabolario: più il lessico utilizzato è vario, meglio è. Di conseguenza, ogni vocabolo ripetuto, soprattutto se a distanza di poche righe (o di nessuna, come in questo caso), è indice di trascuratezza stilistica e povertà lessicale. Questa credenza si ripercuote anche nel lavoro del traduttore e lo spinge a “sinonimizzare”, ad arricchire il lessico utilizzato dall'autore del TP, a volte anche in modo automatico, senza nemmeno pensarci troppo.

Possedere una vasta gamma di sinonimi fa parte del virtuosismo del “bello stile”; se nello stesso paragrafo del testo originale compare due volte la parola “tristezza”, il traduttore, contrariato dalla ripetizione (che considera un oltraggio alla doverosa eleganza stilistica), sarà tentato di tradurre la seconda volta con “malinconia” (Kundera 1994: 112).

Questo “riflesso di sinonimizzazione”, tuttavia, è figlio di una visione scolastica della scrittura, che spesso non trova corrispondenza nella realtà, soprattutto quando si ha a che fare con autori che costruiscono l'espressività, la musicalità e l'originalità dei propri testi anche grazie alle ripetizioni, andando oltre il cosiddetto “bello scrivere”. In questi casi, la ripetitività del vocabolario costituisce un tratto distintivo *positivo* della prosa. Inoltre, come si è detto, il vocabolo ripetuto può indicare un concetto chiave del testo e, in quanto tale, non può andare perduto. Infatti, sostituendo tutte le ripetizioni interne al testo con dei sinonimi, mossi dal desiderio di migliorarne lo stile, otterremmo, piuttosto, un impoverimento del testo stesso. D'altronde, il traduttore non dovrebbe mai cercare di migliorare il TP, né in questo modo né in altri, ma essere fedele all'intenzione del testo e dell'autore. Perciò si è deciso di tradurre il succitato frammento nel seguente modo:

Nella sua Memoria al viceré Joaquín del Pino, il viceré Gabriel de Avilés sosteneva che le famiglie che erano state chiamate a popolare la provincia di Rio Negro vivevano in condizioni abiette, sepolte vive all'interno di grotte costruite da loro stesse. Altre vivevano nelle fattorie, che erano grotte esterne, grotte all'aria aperta. Si rifugiavano nelle grotte e nel passato.

Altre volte, invece, non è un semplice vocabolo a essere ripetuto intenzionalmente, bensì un'intera struttura sintattica. In questi casi, definiti d'ora in avanti "parallelismi", si verifica un accorpamento, attraverso un punto e virgola, di due strutture sintattiche identiche tra loro (o quasi), indicate di seguito come  $S_1$  e  $S_2$ . Di norma,  $S_1$  e  $S_2$  si trovano in un rapporto di opposizione e costituiscono, dunque, i due membri di un'antitesi, mentre il punto e virgola svolge una funzione contrastiva, sostituendo la locuzione congiuntiva *mientras que*.

Lo que coincidía con la previa estructura de este mundo, prosperaba; lo que se alzaba con arreglo a la voluntad del hombre, caía cuando moría él (Martínez Estrada 1991: 6).

Come si può vedere, il parallelismo è dato, prima di tutto, dalla ripetizione simmetrica della costruzione relativa *lo que* + imperfetto e dei sintagmi preposizionali introdotti da *con* e *de* nelle due proposizioni subordinate, nonché, in secondo luogo, dalla ripetizione del verbo coniugato all'imperfetto indicativo nelle due proposizioni reggenti.

$S_1$	$S_2$
Lo que coincidía	Lo que se alzaba
con la previa estructura	con arreglo a la voluntad
de este mundo,	del hombre,
prosperaba.	caía (cuando moría él).

Nel metatesto si è cercato di riprodurre la stessa simmetria, pur dovendo accettare la perdita del *sp* introdotto da *con* in  $S_2$ :

Ciò che coincideva con la naturale struttura di questo mondo, prosperava; ciò che sorgeva per volere dell'uomo, crollava alla sua morte.

Ci sono casi, poi, in cui il parallelismo non è dato dall'opposizione di due strutture sintattiche ravvicinate e identiche, bensì dalla ripetizione della stessa struttura sintattica a distanza di numerose pagine:

Tomó posesión de este baldío en nombre de Dios y del rey, pero en el fondo de su conciencia estaba desengañado (Martínez Estrada 1991: 9).

Los hijos del concubinato proseguían las costumbres de sus padres, pero en el fondo de sus conciencias no estaban satisfechos (Martínez Estrada 1991: 21).

I due periodi riportati si trovano, nell'edizione dell'opera in bibliografia, a più di dieci pagine di distanza l'uno dall'altro, ma è difficile immaginare che la quasi perfetta equivalenza delle due coordinate avversative che li compongono sia il frutto di una casualità. Crediamo piuttosto che, attraverso questo parallelismo sintattico e lessicale, l'autore abbia voluto sottolineare un parallelismo esistente anche nella realtà, tra la condizione del conquistatore cinquecentesco e quella di suo figlio, il meticcio: entrambi insoddisfatti, delusi e rancorosi. Ovviamente,

non si può mai essere certi di quale fosse l'intenzione dell'autore nello scrivere un certo testo, a meno che non ne abbia espressamente parlato o ne esistano testimonianze scritte. Ma chi traduce

dev'essere disposto a scommettere sull'intenzione del testo, dev'essere pronto a interpretare e a fare congetture su quello che il testo dice o suggerisce in rapporto al contesto culturale in cui è nato (Cavagnoli 2012: 28-29).

Per questo si è deciso di tradurre i due periodi nel seguente modo:

Si impossessò di quel terreno nel nome di Dio e del re, ma nel profondo della sua coscienza era deluso.

I figli nati dal concubinato emulavano le abitudini dei loro padri, ma nel profondo delle loro coscienze erano insoddisfatti.

Giungiamo, infine, al livello morfologico dell'analisi linguistica del testo, anch'esso marcato dalle ripetizioni martinezestradiane, come dimostra l'abbondanza, all'interno del saggio, di elementi linguistici invariabili quali *no*, *ni*, *sin*, *nada* e *jamás*, che contribuiscono a esacerbare la negatività dell'opera. Si veda il seguente esempio:

Ser flotante, sin que nada lo coartara en su ambición ni en su marcha, puesto que nada tenía límites aquí, ni la ley ni la propiedad, ni la vida, parasitó en la vaca y el caballo (Martínez Estrada 1991: 16).

Il pessimismo è una delle caratteristiche principali di *Radiografía de la pampa*, se non addirittura il suo marchio di fabbrica. Difatti, l'opera offre una visione catastrofista del continente americano, completamente antitetica alle speranze di progresso racchiuse nei discorsi positivisti della precedente generazione<sup>2</sup>. Come affermò Sebrel (1954: 18), in un mondo martinezestradiano in cui sia la natura sia la civiltà gli sono avverse, l'uomo americano è un prigioniero senza vie di fuga. Egli crede di poter modificare la propria condizione, e per questo si dibatte all'interno della gabbia in cui è costretto, ma la sua ostinazione non è altro che cecità: l'uomo comune non è in grado di vedere le sbarre della propria prigione, visibili, invece, allo sguardo esterno di un illuminato Martínez Estrada. La sua esistenza, come si è detto, è predeterminata dalle caratteristiche fisiche del territorio in cui vive e dalle forze primordiali che lo abitano; privo di libero arbitrio, non può avanzare verso il futuro, perché ogni tentativo in tal senso lo riporta inesorabilmente al punto di partenza, alla barbarie.

La ripetizione costante, lungo l'intera opera radiografica, di avverbi e congiunzioni indicanti negazione, opposizione, disgiunzione o esclusione rispecchia e rafforza il messaggio di negatività insito nel pensiero dell'autore, che per l'ennesima volta si serve di questa figura retorica per trasmettere la sua profezia al popolo argentino. È chiaro, dunque, che anche in questo caso il traduttore non può che replicare questo tratto stilistico nel metatesto:

Parasitó le vacche e i cavalli, come un essere fluttuante che non conosce ostacoli, né all'ambizione né al suo cammino, perché niente qui aveva limiti, né la legge né la proprietà, né tantomeno la vita.

## Conclusioni

«Tengo que hablarte y me tienes que escuchar», scriveva ormai sessantacinque anni fa Ezequiel Martínez Estrada (1956: 136), in un suo ennesimo appello alla coscienza del popolo argentino. Erano le parole di un uomo stanco, deluso come i protagonisti della sua grande opera, che per anni aveva tentato inutilmente di attirare

<sup>2</sup> Si pensi, ad esempio, al discorso pronunciato da Bartolomé Mitre (1928: 209-210) durante la Manifestazione Popolare del 26 giugno 1901 o alle parole entusiastiche di José Ingenieros (1913: 119-121) sul futuro della nazione.

l'attenzione dei propri connazionali e di recapitare loro un messaggio tanto catastrofico quanto inderogabile. Di fronte a una simile esigenza di espressione, non abbiamo potuto fare a meno di dare ascolto alle parole che, nel 1933, l'autore santafesino aveva deciso di racchiudere all'interno del suo più importante saggio, *Radiografía de la pampa*, prestando loro un orecchio attento, vigile, deciso a captare le innumerevoli sfumature dell'autore e del testo.

Tra tutte queste sfumature, la ripetizione è senza ombra di dubbio una delle più significative. Lungi dall'essere solo uno dei tanti elementi estetico-letterari che caratterizzano lo stile di *Radiografía de la pampa*, la ripetizione invade l'opera in ogni suo punto, segnandone il lessico, la morfologia, la sintassi e persino l'intera impalcatura testuale. Le ossessioni tematiche dell'autore, decise a cristallizzarsi nella mente del lettore e a influenzarne il pensiero, appaiono e scompaiono continuamente lungo le pagine del saggio, in un movimento spirale e progressivo che conduce alla completa comprensione e assimilazione del testo. La ripetizione si configura, dunque, come un vero e proprio strumento didattico-analitico, attraverso il quale Ezequiel Martínez Estrada cercò di istruire il popolo argentino, di mostrargli la sua verità, ma soprattutto di guidarlo verso la guarigione da quella che era, a tutti gli effetti, una nevrosi. L'uomo argentino, a causa dei meccanismi di difesa freudiani, ha ormai rimosso l'esperienza traumatica che ha dato origine alla sua malattia, eppure è costretto a riviverla periodicamente e inconsciamente. In un simile scenario clinico, la ripetizione è, al tempo stesso, un sintomo e una cura: «Finché il paziente è sotto cura non può sottrarsi alla coazione a ripetere e, alla fine, capiamo che è questo il suo modo di ricordare» (Freud 1995: 724). Di qui l'importanza di preservare in traduzione questa importante figura retorica e di rifuggire ogni riflesso di sinonimizzazione, ogni spinta inconscia verso un improbabile miglioramento del testo di partenza.

Tanti hanno affermato, negli anni, che non si comprende appieno un testo finché non lo si traduce e la traduzione di *Radiografía de la pampa* ce ne ha dato la prova, obbligandoci a un'analisi puntigliosa di ogni suo aspetto e trasmettendoci tutta la passione, il fervore patriottico e il desiderio di cambiamento che l'autore vi aveva riposto. Giunti alla fine del lavoro, la speranza è quella di essere riusciti, a nostra volta, a trasmettere queste stesse sensazioni a un ipotetico lettore italiano; quella di avergli permesso, grazie a un approccio traduttivo prevalentemente straniente, di immergersi nel mondo di Ezequiel Martínez Estrada, di apprezzarne la voce e il messaggio, e di vedere l'Argentina con gli occhi di uno dei suoi tanti sognatori disillusi.

## Bibliografia

- CANAL FEIJÓO Bernardo (1937), *Radiografías fatídicas*, «Sur», 37, p. 63-77.
- CAVAGNOLI Franca (2012), *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli.
- FREUD Sigmund (1995), «Ricordare, ripetere, elaborare», In: Freud S., *Opere 1905/1921*, Roma, Newton Compton Editori, p. 721-727.
- INGENIEROS José (1913), «La evolución sociológica argentina», In: Ingenieros J., *Sociología argentina*, Madrid, Daniel Jorro Editor, p. 39-121.
- KUNDERA Milan (1994), «Una frase», In: Kundera M., *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi, p. 103-123.
- MARTÍNEZ ESTRADA Ezequiel (1991), *Radiografía de la pampa*, Pollmann L. (dir.), vol. XIX, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, «Collection Archivos – ALLCA XX».
- (1969a), «Sarmiento a los ciento veinte años», In: Martínez Estrada E., *Leer y escribir*, México D. F., Editorial Joaquín Mortiz, p. 82-90.
- (1969b), «Sobre Radiografía de la pampa (preguntas y respuestas)», In: Martínez Estrada E., *Leer y*

- escribir*, México D. F., Editorial Joaquín Mortiz, p. 131-136.
- (1956), «Palabras preliminares a mi pueblo», In: Martínez Estrada E., *Cuadrante del pampero*, Buenos Aires, Editorial Deucalion, p. 136-138.
- MITRE Bartolomé (1928), «Discurso a la manifestación popular», In: Mitre B., *Arengas selectas*, Buenos Aires, El Ateneo, p. 209-216.
- SEBRELI Juan José (1954), *Martínez Estrada o el alma encadenada*, «Capricornio», 8, 2, p. 15-21.
- WEINBERG Gregorio (1991), «Liminar», In: Martínez Estrada E., *Radiografía de la pampa*, Pollmann L. (dir.), vol. XIX, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, «Collection Archivos – ALLCA XX», p. xv-xviii.

# Anna Achmatova e T. S. Eliot: chiamarsi ed inseguirsi fino alla fusione

Francesca Zuccaro

[zuccarofrancesca28@gmail.com](mailto:zuccarofrancesca28@gmail.com)

**ABSTRACT** This work is a revised excerpt from my Bachelor's thesis, in which I focused on Anna Akhmatova's reception in the UK and, as a second step, on the impact of English Literature on Akhmatova's poetry. In this article I have decided to investigate the parallelisms and similarities between Akhmatova's *Poem without a Hero* and T.S. Eliot's *The Waste Land* and *Four Quartets*. What I try to show is that the poem by Akhmatova shares important and crucial features with Eliot's landmark works. In order to strengthen my argumentation, I take into consideration a number of relevant critical studies on these aspects.

**PAROLE-CHIAVE:** Russian literature, English literature, Modernism, Intertextuality, Poetry

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione del prof. Marco Sabbatini, docente di Slavistica.

## «Quel conforto me lo ha portato soltanto Eliot». Sulla possibilità di confronto tra poetica achmatoviana e elotiana

In questo articolo si parlerà della poetessa pietroburchese Anna Achmatova (1889-1966) e del suo “corrispettivo britannico”, il poeta statunitense poi naturalizzato inglese T. S. Eliot (1888-1965). Si cercherà di analizzare, secondo una logica intertestuale, in che rapporti si trovi l'opera achmatoviana *Poéma bez geroja* (*Poema senza eroe*) (1962) rispetto a *The Waste Land* (1922) (*La terra desolata*) e in seconda istanza rispetto a *Four Quartets* (1943) (*Quattro quartetti*).

Eliot fu certamente una fonte d'ispirazione pregnante per la stesura del poema che, ricordiamo, si protrasse per circa un ventennio, dal 1940 fino al 1962. Il poeta inglese, come testimoniano i diari della poetessa<sup>1</sup>, fu un soggetto sempre rilevante e mai marginale in Achmatova lettrice, che dedicò lui una attenzione costante e mai celata. In una pagina del 24 giugno 1965 Achmatova annotava: «Летом 1915 в Слепневе читала Расина (Теперь, <в> 1965, - Донна и Элиота. Всегда Шекспира»<sup>2</sup>) (Achmatova 1998: 322). Sempre nello stesso anno, l'otto agosto, continua scrivendo: «В этот месяц, когда я, кажется, нуждалась в утешении, мне прислал его только - Элиот»<sup>3</sup> (Achmatova 1998: 327). Achmatova accompagna quest'ultima annotazione con la citazione

<sup>1</sup> Si tenga conto, d'ora in avanti, la fonte primaria dalla quale si è scelto di estrapolare avvenimenti e riferimenti della vita di Achmatova: Achmatova Anna (1998) *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Moskva, Ellis Lak.

<sup>2</sup> In traduzione italiana: «Durante l'estate del 1915 a Slepnevo leggevo Racine (Adesso, <nel> 1965, - Donne e Eliot. Costantemente Shakespeare)».

<sup>3</sup> In traduzione italiana: «In questo mese quando ho avuto bisogno di conforto, solo Eliot me lo ha portato».

«The only wisdom we can hope to acquire / Is the wisdom of humility: humility is endless», due versi facenti parte di *East Coker*, proprio uno dei quattro poemetti eliotiani racchiusi nella raccolta *Four Quartets*.

Non sono solo i suoi diari, una delle forme di scrittura più intime e genuine a cui abbiamo la fortuna di accedere, a testimoniare la vicinanza di Achmatova ad Eliot, ma anche l'allora segretario personale della poetessa stessa, Anatolij Najman, che in *Rasskazy o Anne Achmatovoj* delinea il tipo di interesse della poetessa per Eliot. Innanzitutto, si precisi subito che anche se l'attenzione verso Eliot si mantenne sempre viva negli anni, questa crebbe decisamente quando il poeta vinse il premio Nobel nel 1960. Ma Achmatova, del resto, guardò ad Eliot sempre con un certo affetto fraterno, convinta di essere legata a lui dalle comuni vicissitudini biografiche e per il periodo storico che avevano condiviso. Fra le medesime vicende di vita si ricordi l'apprezzamento per la propria attività poetica soltanto in tarda età, ad Eliot, come abbiamo scritto, nel 1960 con il premio Nobel, mentre ad Achmatova nel 1964 con il premio Etna-Taormina, ritirato quello stesso anno in Sicilia.

Si veda come anche Ol'ga Ušakova sottolinei la percezione achmatoviana secondo la quale, la poetessa, sentisse con Eliot un qualche legame spirituale, quasi ancestrale (Ušakova 2016: 63). Ancora nel suo diario Achmatova annota alcuni elementi che denotano una spiccata sensibilità nei confronti di Eliot, in particolare in uno dei suoi scritti fa riferimento all'anno della propria nascita e a questo proposito non manca di enfatizzare come quello fu l'anno in cui apparvero anche Charlie Chaplin, *La sonata a Kreutzer* di Tolstoj, la Torre Eiffel e T. S. Eliot. Oggi sappiamo che Eliot fosse nato nel 1888, mentre Achmatova soltanto l'anno successivo, ma rimane singolare la volontà della poetessa di rimarcare un legame con Eliot anche attraverso fatti così apparentemente insignificanti. Del resto, Achmatova non poté fare a meno di dare al giovane Iosif Brodskij, suo adorato pupillo, del quale (non a caso) amava soprattutto il componimento *Verses on the Death of T. S. Eliot* (Ušakova 2016: 63), il merito di aver portato ai russi la letteratura inglese e di aver portato, in particolare, proprio Eliot: «Вот в чем сила Иосифа: он несет то, чего никто не знал: Т. Элиота, Джон <a> Донна, Пёрселла – этих мощных велико-лепных англичан!»<sup>4</sup> (Achmatova 1998: 6, 333).

A parte le intersezioni biografiche, il periodo storico condiviso, le affinità elettive e spirituali, una sensazione di naturale e umana prossimità, particolare attenzione meritano le fonti, elemento in cui sia Achmatova che Eliot tenderebbero a condividere una matrice comune. Entrambi i poeti, infatti, riconobbero a Shakespeare e a Dante una influenza oltremodo significativa sulla propria poetica (Ušakova 2016: 65). E Achmatova non ne fece certo mistero quando, proprio a Dante, dedicò nel 1965 un discorso pubblico dal titolo *Una parola su Dante*, in cui lo designò come la personalità più influente sulla propria attività poetica, confessando come tutta la sua vita fosse passata sotto il segno del grande poeta italiano.

Da V.N. Toporovo a O. Ušakova, diversi sono gli studiosi cimentatisi nel tentativo di ravvisare prove tangibili della somiglianza, formale o semantica, fra le opere di Eliot e quelle di Achmatova. C'è chi ritiene più convincente il parallelismo instaurabile fra *Poéma bez geroja* e *The Waste Land*, mentre altri considerano più plausibile quello fra *Poéma bez geroja* e *Four Quartets*. Niente, naturalmente, esclude che Achmatova, facendo leva sul suo sconfinato bagaglio culturale, abbia potuto attingere per il suo poema da entrambe le opere eliotiane.

---

<sup>4</sup> In traduzione italiana: «In questo sta la forza di Iosif: ha portato quello che nessuno conosceva: T. Eliot, John Donne, Purcell – questi inglesi potenti e superlativi!».

## Poéma bez geroja e *The Waste Land* a confronto

Nel gioco di analogie che vede coinvolti *Poéma bez geroja* e *The Waste Land* siamo chiamati a confrontare e il piano strutturale e quello tematico.

La prima corrispondenza fra le due opere fa capo ai principi cardine della poetica modernista, da entrambi apertamente utilizzata. Nessuna delle due opere, infatti, presenta un cronotopo lineare, c'è piuttosto un utilizzo manifesto di allusioni, biografiche o culturali, citazioni in lingue differenti, rimandi intertestuali ad altre opere e riferimenti alla mitologia. In effetti, di *Poéma bez geroja*, si è parlato come del «flusso di voci differenti e reminiscenze che formano lo schema pluridimensionale di quest'opera» (Ušakova 2016: 67-69). Inoltre, con particolare riferimento proprio alla mitologia, è doveroso sottolineare come Achmatova si appropri, in questo poema, del metodo mitico eliotiano. In questo caso, Achmatova fa uso del metodo mitico per la necessità di collegare passato e presente (all'interno di *Poéma bez geroja*, infatti, vengono presentate "età" differenti). In questa urgenza di collegare passato e presente si instaura in realtà un ulteriore collegamento, quello fra mitico e reale, fra leggenda e verità. E, come in *The Waste Land* troviamo alla base la leggenda del Santo Graal e il mito celtico di Parsifal, il re pescatore, in Achmatova viene chiarito subito in *Posvjaščenie* (*Dedica*) il riferimento alla storia di Antinoo, un fedelissimo dell'imperatore Adriano che morì al suo fianco annegando nel Nilo durante una missione in Egitto. Le circostanze della sua morte non vennero mai chiarite: se fu un suicidio, un annegamento accidentale o un rito sacrificale come oggi vorrebbe la leggenda non è dato saperlo. Quel che si può notare però, è che la morte-per-acqua, in Egitto, è associata ad un rito simboleggiante il declino dei poteri della natura e la scomparsa di persone reali (Ušakova 2016 : 72) e nella sezione del poema achmatoviano intitolata *Posvjaščenie* protagonista è, in effetti, il suicidio del ventenne Vsevolod Knjazev, il giovane poeta ucciso per l'amore non corrisposto dell'attrice Ol'ga Sudejkina. Ed è qui, nella fedeltà morbosa di Antinoo all'imperatore Adriano, che si può ravvisare la stessa morbosità che ha portato Knjazev a suicidarsi per la Sudejkina; il paragone fra i due personaggi, uno della storia mitica, l'altro della storia reale è tangibile e la corrispondenza mito-realtà, passato-presente è assolutamente rispettata.

Il rimando testuale alla leggenda di Antinoo compare ai versi 6 e 7 di *Posvjaščenie*: «И темные ресницы Антиноя / Вдруг поднялись – [...]»<sup>5</sup>. Una ulteriore associazione con il metodo mitico eliotiano è da rintracciarsi nella prima parte del poema, *Čast' pervaja. Devjat'sot trinadcatyj god. Peterburgskaja povest'* (*Prima parte. Il Novecentotredici. Racconto pietroburghese*), in cui Achmatova narra l'anno 1913 sotto forma di mito ai lettori degli anni '60. Tutto il «racconto pietroburghese» trascina con sé un retrogusto di leggenda e profezia, caratteristiche portanti della forma del mito (Ušakova 2016: 73).

Un ulteriore punto di contatto fra le due opere risiede, formalmente, nell'assenza in entrambe dei parametri che caratterizzano e identificano la forma del poema epico tradizionale. Nel caso di Eliot ed Achmatova, nonostante entrambe le opere tentino, alla loro maniera, di ricalcare e inserirsi nella tradizione del poema epico, sono assenti alcuni elementi principe quali: una trama lineare e la mancanza di un eroe marcato, riconoscibile, messo a fuoco. In nessuna delle due opere c'è un eroe-protagonista delineato nel proprio ruolo o adeguatamente caratterizzato.

Un ulteriore punto di aderenza fra le opere risiede nell'utilizzo che questi due autori fanno delle note. Entrambi i poemi sono infatti corredati da note scritte di proprio pugno. In questo caso è da riconoscere l'influenza di Eliot

<sup>5</sup> Tutte le traduzioni di *Poéma bez geroja* sono a cura di Carlo Riccio. La traduzione dei versi 6 e 7 è: «E d'Antinoo le ciglia scure/ Vedo a un tratto sollevate [...]»

su Achmatova piuttosto che il contrario, primariamente perché *The Waste Land* è di circa un ventennio precedente rispetto all'inizio della stesura di *Poéma bez geroja*<sup>6</sup>, ed in secondo luogo perché non tutte le edizioni del poema achmatoviano presentano un'appendice di note (Ušakova 2016: 73).

Volendo confrontare le due opere non più solo da un punto di vista formale, ma addentrandosi invece verso quello che può essere un parallelismo tematico o semantico, conviene notare la materia storica che entrambe le opere intendono portare in scena. Al centro ci sono i grandi sconvolgimenti novecenteschi: in Eliot troviamo il desolato scenario britannico alla fine della Prima Guerra Mondiale, in Achmatova i cataclismi abbattutisi sulla Russia del XX secolo, fra i quali, anche in questo caso, la Prima Guerra Mondiale, la Rivoluzione del 1917, il Terrore staliniano, la Grande Guerra Patriottica. Il collante, questa volta, risulta dalla comune resa della tematica storica, ossia la visione apocalittica con cui vengono presentati, descritti e narrati gli eventi.

Anche se abbiamo sottolineato la mancanza di un eroe epico connotato alla maniera tradizionale, questo non significa che le opere non si leghino attraverso la scelta del protagonista: il tempo certamente, ma soprattutto è lo spazio a configurarsi come il vero eroe di entrambe le opere. Entrambi i poeti utilizzano una città-simbolo, c'è Londra per Eliot e Pietroburgo, Pietrogrado, Leningrado per Achmatova. Del fatto che la città sia una presenza da cui non si può prescindere o dalla quale non ci si può alienare ce ne parla la terza parte del poema achmatoviano, *Čast' tret'ja. Ėpilog. (Parte terza. Epilogo)*, in cui la poetessa si lascia andare ad una lunga ode a San Pietroburgo.

## *Poéma bez geroja e Four Quartets a confronto*

Spostandoci adesso sul secondo parallelismo, quello che vede in analogia *Poéma bez geroja* con una delle ultime opere di T. S. Eliot, *Four Quartets*, ricordiamo in primo luogo come la poetessa fosse entrata in contatto con l'opera del poeta britannico. Come si legge dalla testimonianza di V.V. Ivanov (Ušakova 2016: 72 ; Toporov 1973: 157), Achmatova riceve in dono l'opera da Boris Pasternak dopo la Seconda Guerra Mondiale, quindi negli anni di poco successivi all'inizio della stesura del proprio poema<sup>7</sup>.

Anche in questo caso si possono ravvisare analogie ed assonanze fra le due opere, sia sul piano formale che su quello semantico. Oltre all'inserimento di vere e proprie citazioni testuali dall'opera di Eliot, Achmatova si appropria anche di alcune riprese tematiche, come il motivo della memoria o quello della danza, e le ricolloca all'interno del proprio testo.

Fondamentali ed imprescindibili sono i casi di citazione testuale eliotiana. Innanzitutto, conviene subito chiarire quale ruolo ricopra, per Achmatova, l'epigrafe. Come molti studiosi hanno fatto notare, nella poetica di Achmatova l'epigrafe riveste un ruolo primario, fondante, in quanto è un espediente che aiuta la poetessa a definirsi. Ella è solita citare altri autori proprio perché concepisce la propria poesia in relazione dialogica con altri testi (Civ'jan 2001: 185).

<sup>6</sup> *The Waste Land*, ricordiamo, viene pubblicato nel 1922 mentre Achmatova inizierà la stesura di *Poéma bez geroja* soltanto nel 1940 e non riuscirà a concluderla fino al 1962, anno in cui, dopo innumerevoli rimaneggiamenti, l'opera vedrà finalmente la luce. Inoltre, se per l'opera di Eliot le note costituiscono una appendice presente fin dalla sua prima pubblicazione, ad Achmatova serviranno diverse revisioni affinché la poetessa possa aggiungervele.

<sup>7</sup> Stesura che, ricordiamo, comincia intorno al 1940.

Una delle citazioni eliotiane più visibili e riconoscibili è quella posta proprio in epigrafe di *Čast' vtoraja. Intermecco. Reška (Parte seconda. Intermezzo. Il rovescio della medaglia)* «In my beginning is my end». Nel poema viene attribuita a Maria di Scozia, ma in realtà è la ripresa testuale di un verso di *East Coker* di Eliot, rintracciabile sia al primo che al quattordicesimo verso della sezione. Una variante a questa prima epigrafe presente in alcune edizioni di *Poéma bez geroja* è «My future is my past» che a sua volta riecheggerebbe il terzo verso di *Burnt Norton I*, il quale recita: «And time future contained in time past» (Toporov 1973: 157). Ma i casi di citazione eliotiana non finiscono con le epigrafi, infatti sembra che *Burnt Norton I* possa addirittura aver ispirato la prima parte del poema. Secondo Toporov, dunque, l'inizio di *Burnt Norton I* e quello di *Poéma bez geroja* presenterebbero notevoli analogie (Toporov 1973: 159-162):

*Burnt Norton I.*

Time present and time past  
 Are both perhaps present in time future,  
 And time future contained in time past.  
 If all time is eternally present  
 All time is uredeemable  
 [...]  
 What might have been and what has been  
 Point to one end, which is always present.  
 Footfalls echo in the memory  
 Down the passage which we did not take  
 Towards the door we never opened  
 Into the rose-garden  
 [...]  
 Other echoes  
 Inhabit the Garden. Shall we follow?  
 Quick, said the bird, find them, find them,  
 Round the corner<sup>8</sup>. [...]

*Poéma bez geroja:*

[...]  
 Как в прошедшем грядущее зреет,  
 Так в грядущем прошлое тлеет —  
 Страшный праздник мертвой листвы.  
 Звук шагов, тех, которых нету  
 По сияющему паркету  
 И сигары синий дымок.  
 И во всех зеркалах отразился  
 Человек, что не появился  
 И проникнуть в тот зал не мог.  
 [...]  
 Гость из будущего! — Неужели  
 Он придет ко мне в самом деле,  
 Повернув налево с моста?<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Tutte le traduzioni di *Four Quartets* provengono da ELIOT T.S. (1969), *Quattro quartetti*, traduzione e note di F. Donini, Milano, Garzanti: «Il tempo presente e il tempo passato / Sono forse presenti entrambi nel tempo futuro, / E il tempo futuro è contenuto nel tempo passato. / Se tutto il tempo è eternamente presente / Tutto il tempo è irredimibile. [...] / Ciò che poteva essere e ciò che è stato / Tendono a un solo fine, che è sempre presente. / Passi echeggiano nella memoria / Lungo il corridoio che non prendemmo / Verso la porta che non apriamo mai / Sul giardino delle rose. [...] / Altri echi / Vivono nel giardino. Li seguiremo? / Presto, disse l'uccello, trovàteli, trovàteli, / Girato l'angolo. [...]»

<sup>9</sup> In traduzione italiana: «Come nel passato matura il futuro, / Così nel futuro marcisce il passato – Orrenda festa delle foglie morte. / Un rumor di passi, di quei che non esistono, / Per il parquet rilucente / E del sigaro l'azzurro fumo. / E in tutti gli specchi s'è riflesso / Colui che non s'è fatto vedere / E in quella sala non poteva penetrare. [...] / L'ospite dal futuro! – Sarà poi vero / Ch'egli venga davvero da me, / A sinistra svoltando dal ponte?»

Топоров ha notato come i versi achmatoviani «Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет» siano quasi lo specchio dei seguenti versi di Eliot: «Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past».

Inoltre, al verso undici di *Burnt Norton I* troviamo i «Footfalls echo» che potrebbero essere il corrispettivo di «Звук шагов», il suono dei passi, presente sia nel frammento citato in precedenza che nella terza parte, l'epilogo, in cui si parlerà di «Звук шагов в Эрмитажных залах» cioè, ancora una volta, del suono dei passi nelle sale dell'Ermitage.

Ancora, il «Round the corner» della quartina 19-22 «Other echoes / Inhabit the garden. Shall we follow? / Quick, said the bird, find them, find them, / Round the corner [...]», è riscontrabile in Achmatova dopo che ha citato l'«Ospite dal futuro»: «Повернув налево с моста?»<sup>10</sup>. Ed anche nell'epilogo, ossia nella terza parte del poema, quando si legge «Это где-то здесь – за углом»<sup>11</sup>.

Passiamo adesso al motivo delle «Dead leaves», ossia delle «Foglie morte», che in Eliot si ritrova non solo al verso 26 di *Burnt Norton I* «Moving without pressure, over the dead leaves», ma anche in *Little Gidding II* «While the dead leaves still rattled on like tin / Over the asphalt where no other sound was». Anche in questo caso, ravvisare una analogia con i versi achmatoviani è piuttosto naturale, dal momento che anche la poetessa utilizza la stessa immagine delle «Foglie morte» nel suo verso «Страшный праздник мертвой листвы»<sup>12</sup>.

Si può considerare come ultima citazione testuale quella che coinvolge l'«Отражение», ossia il «Riflesso». In Eliot, infatti, si legge al verso 7 di *Little Gidding I* «Reflecting in a water mirror», mentre in Achmatova questo verso si trasforma, nell'epilogo del poema, in «Отражение мое в каналах»<sup>13</sup>.

## Danza e memoria: motivi comuni

L'ultimo punto di contatto fra le due opere si risolve nella ripresa di due motivi, già citati precedentemente, quello della *memoria* e quello della *danza*.

In Eliot il tema della memoria si trova principalmente in *The Dry Salvages IV* e in *Little Gidding III* ed è generalmente legato al tema della *Storia*.

*The Dry Salvages IV*:

[...] I have said before  
That the past experience revived in the meaning  
Is not the experience of one life only  
But of many generations — not forgetting  
Something that is probably, quite ineffable:  
The backward look behind the assurance

<sup>10</sup> In traduzione italiana: «A sinistra svoltando dal ponte?».

<sup>11</sup> In traduzione italiana: «Dev'essere qui – dietro l'angolo».

<sup>12</sup> In traduzione italiana: «Orrenda festa delle foglie morte».

<sup>13</sup> In traduzione italiana: «Il mio riflesso nei canali».

Of recorded history, the backward half-look  
Over the shoulder, towards the primitive terror<sup>14</sup>,

*Little Gidding III:*

[...] This is the use of memory;  
For liberation — not less of love but expanding  
Of love beyond desire, and so liberation  
From the future as well as the past [...]  
[...]  
[...] History may be servitude,  
History may be freedom<sup>15</sup> [...]

Anche in *Poéma bez geroja* quello della memoria è un tema pervasivo: in alcuni casi Achmatova lo intende in relazione alla memoria biologica, in altri lo lega al tema della morale o a quello della Storia, proprio come Eliot (Toporov 1973: 168-170). Molte, infatti, sono le parole connesse alla memoria rintracciabili nel poema achmatoviano: «pam'jat», «pomnju», «zapomnju», «vspomnju», «vospominanie»<sup>16</sup>. Un esempio fra tutti, quello presente nei versi finali di *Vtoroe posvjaščenie* (*Seconda dedica*):

Я ее тебе наяву,  
Если хочешь, отдам на память,  
Словно в глине чистое пламя  
Иль подснежник в могильном рву<sup>17</sup>

In questo caso, il motivo della memoria si lega anche a quello della *Fiamma*, del *Fuoco* (Toporov 1973: 170) e questo dà modo di riscontrare una ulteriore analogia fra le due opere, poiché sempre in *Little Gidding V*, successivamente al tema della memoria si può ritrovare proprio quello della fiamma:

And all shall be well and  
All manner of thing shall be well  
When the tongues of flame are in-folded  
Into the crowned knot of fire  
And the fire and the rose are one<sup>18</sup>.

Spostandoci invece sul motivo della *danza*, ritroviamo anche questo in entrambi gli autori e si sviluppa in annessione al motivo del *tempo* (Toporov 1973: 172-173).

<sup>14</sup> In traduzione italiana: «[...] Ho già detto / Che l'esperienza passata rivissuta nel significato / Non è l'esperienza di una vita sola / Ma di molte generazioni, - senza dimenticare / Qualcosa che probabilmente è del tutto inesprimibile: / Lo sguardo indietro al di là della certezza / Della storia documentata, la timida occhiata / Alle spalle, al terrore primitivo.».

<sup>15</sup> In traduzione italiana: «[...] A questo serve la memoria: / A liberarci... Non meno amore, ma un'espansione / Dell'amore al di là del desiderio, e così liberazione / Dal futuro come dal passato [...] / La storia può essere servitù, / La storia può essere libertà [...] ».

<sup>16</sup> In questo caso si è coscientemente scelto non di tradurre ma di traslitterare poiché, in russo, i termini citati (per la maggior parte verbi coniugati alla prima persona singolare), si differenzerebbero attraverso sfumature semantiche piuttosto blande, il lettore italiano non potrebbe quindi apprezzarne la varietà, visto che, in traduzione, si ridurrebbero quasi tutti allo stesso verbo (ricordare) o avrebbero bisogno di un complemento. L'idea di traslitterare nasce dalla volontà di far cogliere al lettore non specializzato il forte grado di parentela fra i termini se non sul piano semantico, quantomeno su quello sonoro.

<sup>17</sup> In traduzione italiana: «Io a te nella realtà, / Se vuoi, la renderò per ricordo, / A guisa di pura fiamma nella creta / O bucanee in una fossa mortuaria».

<sup>18</sup> In traduzione italiana: «E tutto sarà bene, e / Ogni sorta di cose sarà bene / Quando lingue di fuoco s'incurvino / Nel nodo di fuoco in corona / E il fuoco e la rosa sian uno».

In Eliot lo si trova in *Burnt Norton II*:

The dance along the artery  
 The circulation of the lymph  
 Are figured in the drift of stars  
 Ascend to summer in the tree  
 We move above the moving tree  
 [...]  
 Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,  
 But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,  
 Where past and future are gathered. Neither movement from nor [towards],  
 Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,  
 There would be no dance, and there is only the dance<sup>19</sup>.

In Achmatova il motivo della danza è altrettanto frequente, tanto da spingere Toporov (Toporov 1973: 175) a categorizzarlo come un vero e proprio *leitmotiv* che abbraccia tutte le componenti dell'opera, dai personaggi al ritmo dei versi. Alcuni esempi: «Ты, что козью пляшешь чечетку...»<sup>20</sup>, «Вкруг костров кучерская пляска»<sup>21</sup>, «Вижу танец придворных костей...»<sup>22</sup> e anche

Как копытца, топочут сапожки,  
 Как бубенчик, звенят серёжки,  
 В бледных локонах злые рожки,  
 Окаянной пляской пьяна<sup>23</sup>,  
 [...]

In ultima analisi, come suggerisce già Toporov, è opportuno ricordare che, nonostante i due autori possano servirsi dei medesimi temi, esiste comunque una discrepanza nel modo in cui il tema del tempo viene rimaneggiato all'interno delle opere di ciascuno di loro (Toporov 1973: 175).

Benché le eco ed i rimandi ad altri autori in Achmatova tendano a rimanere spesso celati, il confronto sul piano intertestuale appena operato fra *Poéma bez geroja* e le due opere eliotiane si presenta come valido e coerente. Certo è che, nonostante i molteplici richiami e l'afflusso di citazioni da *The Waste Land* e *Four Quartets*, le due opere di Eliot sarebbero solo una esigua parte del compendio di allusioni e connessioni a cui ci ha abituati Achmatova nel suo poema. Non resta che un invito, allora, ad esplorare questo testo in tutto il suo complesso equilibrio di invenzione, rielaborazione e prestiti.

<sup>19</sup> In traduzione italiana: «La danza lungo l'arteria / La circolazione della linfa / Han figura nel corso degli astri, / Raggiungon l'estate nell'albero. / Noi muoviamo al di sopra dell'albero [...] Né muove da né verso; al punto fermo, là è la danza, / Ma né arresto né movimento. E non la chiamare fissità, / Quella dove sono riuniti il passato e il futuro. Né moto da né verso, / Né ascesa né declino. Tranne che per il punto, il punto / fermo, / Non ci sarebbe danza, e c'è solo la danza».

<sup>20</sup> In traduzione italiana: «Tu, che balli la caprina *čečëtka*».

<sup>21</sup> In traduzione italiana: «Intorno ai falò una danza di cocchieri,».

<sup>22</sup> In traduzione italiana: «Vedo un ballo d'ossa cortigiane...».

<sup>23</sup> In traduzione italiana: «Picchiano a guisa di zoccoli gli stivaletti, / Gli orecchini hanno un tintinnio di sonagli, / Le perfide corna fra i pallidi riccioli, / È ebbra della danza maledetta;».

## Bibliografia

- ACHMATOVA Anna (1998), *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Moskva, Ėllis Lak.
- (1992), *La corsa del tempo. Liriche e poemi*, Colucci M. (dir.), Torino, Giulio Einaudi editore.
- (1966), *Poema senza Ero e altre poesie*, Riccio C. (dir.), Torino, Giulio Einaudi editore.
- (1962), *Poesie*, introduzione e traduzione di Carnovali B., Parma, Ugo Guanda editore.
- CIV'JAN Tat'jana (2001), «Ob odnom achmatovskom sposobe vvedenija čužogo slova: èpigraf», In: Civ'jan T., *Semiotičeskie putešestvija*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaha, p. 184-195.
- ELIOT Thomas Stearns (2017), *La terra desolata*, Serpieri A. (dir.), Milano, BUR Rizzoli.
- (1969), *Quattro quartetti*, traduzione e note di Donini F., Milano, Garzanti.
- NAJMAN Anatolij (1999), *Rasskazy o Anne Achmatovoj*, Moskva, Vagrius.
- (1991), *Remembering Anna Akhmatova*, introduzione di Brodskij J., traduzione di Rosslyn W., London, Peter Halban Publishers LTD.
- NIVAT Georges (1989), «Baročnaja poëma», In: De-djulin S., Superfin G. (dir.), *Achmatovskij sbornik*, Pariž, Institut slavjanovedenija, p. 99-108.
- RICCIO Carlo (2016), «Réflexions sur la traduction du "Poème sans Héros"», In: Victoroff T. (dir.), *Anna Akhmatova et la poésie européenne*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Oxford, Wien, Peter Lang Publishing Group, p. 199-205.
- (1996), *Materiali per un'edizione critica di "Poëma bez geroja" di Anna Achmatova*, Macerata, Giardini.
- TOPOROV Vladimir (1973), *Kotzvukam zapadnoevropejskoj poëzii u Achmatovoj (T. S. Ėliot)*, «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», 16, Moskva, p. 157-172.
- UŠAKOVA Ol'ga (2016), «"A word which is not mine": T.S. Eliot "The Waste Land" and Anna Akhmatova's "Poem without a Hero"», In: Victoroff T. (dir.), *Anna Akhmatova et la poésie européenne*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Oxford, Wien, Peter Lang Publishing Group, p. 61-76.

# Azorín e le sperimentazioni surrealiste degli Anni Venti traducendo il racconto inedito *Gestación*

Giacomo Lemmetti

[glemmetti@yahoo.it](mailto:glemmetti@yahoo.it)

**ABSTRACT** In recent years, Italian readers have rediscovered the love for short stories on a national as well as international level. This has led to a considerable increase in translations pertaining to the genre, even if there are great Spanish authors who continue to receive very little attention. This is the case with Azorín's tales, and that is why I have decided to provide an Italian version of *Gestación*. In this way, one can hope to incentivize not only a proper assessment of Azorín's short fiction, but also the investigation of his dialogue with Surrealism throughout the 1920s.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof. Daniela Pierucci, docente di Letteratura Spagnola.

**PAROLE-CHIAVE:** Azorín, short story, *Gestación*, translation, Surrealism

**D**i Azorín, all'anagrafe José Augusto Trinidad Martínez Ruiz (1873-1967), circolano numerosissime traduzioni nel mondo. Eppure, nonostante sia una delle pietre miliari della prosa novecentesca e del rinnovamento letterario, risulta un classico negletto per l'editoria italiana. A causa delle misure di isolamento culturale introdotte dalla dittatura di Miguel Primo de Rivera (1870-1930) e rafforzatesi durante quella di Francisco Franco (1892-1975), nel corso del Novecento la nostra filiera si avvicinò alle nuove voci della contemporaneità spagnola in modo titubante e poco convinto. Pure la differenza di usi e costumi tra i due paesi contribuì a frenare la presenza delle nuove leve ispaniche sugli scaffali delle librerie italiane. Segnata da tutta una serie di discontinuità e di lacune, l'importazione si adattò e si modellò sulle iniziative portate avanti da ispanisti di professione o da appassionati che non sempre appartenevano alla cerchia degli intellettuali. Gli uni favorirono la pubblicazione di edizioni critiche rivolte a un pubblico di soli studiosi, gli altri una fitta rete di traduzioni di dubbia qualità rivolte a una platea affascinata dalla novità. E sebbene oggi la letteratura spagnola si sia scossa di dosso quello «strisciante topos esotico» (Profeti 1986: 365) che per lungo tempo la vide confinata in una posizione di marginalità, lo stesso non valse per Azorín. Questo perché la comunità accademica, solitamente aliena alle questioni riguardanti la promozione e la commercializzazione di titoli (Puccini 1987), condannò quasi unanimemente l'autore alicantino al silenzio.

Reo di aver simpatizzato per il militarismo di Miguel Primo de Rivera e per il falangismo di Francisco Franco, l'iniquo quantitativo di interventi volti allo studio o alla traduzione di Azorín è un segno evidente di come lo stigma legato all'ideologia politica vinse sui suoi meriti letterari e portò alla relegazione dell'autore alicantino nel cosiddetto *purgatorio delle lettere*. Fortunatamente, in tempi recenti si sta verificando una riscoperta del «poeta en prosa» (Sancho Sáez 1990: 96) anche se c'è un genere che continua a risentire sia degli strascichi lasciati dalla riduzione al silenzio sia dall'impatto che il boom ispanoamericano ebbe sul nostro polisistema letterario: il racconto. A fronte dell'insorgere di una nuova sensibilità nei confronti della narrativa breve, tra anni Sessanta e Settanta le case editrici si focalizzarono principalmente su quegli autori giudicati più in linea con i gusti del lettore

medio italiano. Assimilata infatti la cultura latinoamericana a quella spagnola con lo scopo di suscitare nel pubblico un'impressione di familiarità (Nencioni 1992), Azorín si scoprì danneggiato da una simile strategia di vendita in quanto venne accentuandosi lo stato di esclusione nel quale si ritrovava. Per questo motivo si è pensato di proporre la traduzione inedita del racconto *Gestación*, affinché venga messa in luce quell'area della produzione azoriniana tuttora ignorata sia dalla comunità dei lettori che da quella delle case editrici.

Pubblicato il 29 aprile 1928 sulla rivista illustrata «Blanco y Negro», il testo rientra a pieno titolo in quella che è stata definita dalla critica come tappa *surrealista*. Corrispondente alla terza fase estetica dell'autore alicantino, è stato stabilito che essa si colloca tra il 3 novembre 1926, data della prima di *Old Spain!*, e il 10 maggio 1930, data della prima di *Angelita* (Martínez Cachero 1960). Tale classificazione la si deve ai tre articoli che Azorín scrisse per il settimanale «ABC» di Madrid nel 1927 e in cui si dichiarava la direzione surrealista presa dal suo teatro: *Autocrítica* (17 marzo), *El superrealismo en el teatro* (21 marzo) e *El superrealismo es un hecho evidente* (7 aprile). Tuttavia, capire quali precetti bretoniani avesse effettivamente abbracciato fu fonte di ampi dibattiti, disquisizioni, se non addirittura diatribe, che presero il nome di «caso Azorín» (García Gallego 1988: 158). Quel che è certo è che si assistette a un intento di rottura e di modernizzazione dei canoni su cui poggiava la letteratura del tempo e per tale ragione la critica avanzò la possibilità di ridenominare il terzo periodo come «experimental period» (Lott 1964: 320). A dispetto però della validità, la proposta non ricevette grandi consensi poiché si riteneva che per Azorín il movimento nato dal *Manifiesto del Surrealismo* (1924) fosse uno dei tanti ismi delle avanguardie quando in realtà «egli persegue, come da giudizio incontrastato, l'attributo ed anzi l'esplicita denuncia di surrealismo» (Cifarelli 1957: 753). A tal proposito, Manso (1987) evidenziò che l'autore alicantino aveva semplicemente assunto una posizione *eterodossa* rispetto al dogma di Breton (1896-1966) e col tempo il suggerimento mise d'accordo un'ampia fetta degli specialisti azoriniani sino alla tassonomia promossa da María Martínez-Cachero Rojo (corsivo mio):

*Superrealismo heterodoxo* el de Azorín, alejado del postulado por Breton para quedarse en un punto de fuerte contacto con la realidad; *un superrealismo entendido como intención o impulso renovador y enriquecedor* que se manifiesta en el alejamiento de la realidad a través del sueño, la imaginación, la locura, el misterio y sobre todo lo maravilloso: personajes extraños que ofrecen objetos mágicos capaces de cambiar el curso del tiempo, fuerzas extrañas que arrastran al ser humano irresistiblemente, el poder de la muerte simbolizada en personas o cosas, todo en un ambiente vago, difuso e irreal donde los objetos alcanzan dimensiones desproporcionadas, *y sin abandonar nunca el humor, tan surrealista como azoriniano* (Martínez-Cachero Rojo 2001: 336).

Oltre alle due opere teatrali citate *supra*, a questa tappa appartengono anche quei titoli riuniti sotto all'etichetta di *Nuevas Obras* e che nello specifico sono *Félix Vargas: etopeya* (1928), *Blanco en Azul: cuentos* (1929), *Superrealismo: prenovela* (1929) e *Pueblo: novela de los que trabajan y sufren* (1930). Si tratta di opere trasgressive in quanto prendono le distanze dal mimetismo di ascendenza ottocentesca, non importa se impegnato socialmente, in favore di quei codici comunicativi che avrebbero potuto sostituirsi al predominio della parola scritta e sopperire al clima di sfiducia che gli si era creato attorno. «Los poetas - sobre todo los de espíritu deshumanizante -, seguidos por los novelistas más inquietos, trataban de llevar a la palabra la técnica impuesta por la imagen cinematográfica» (Granell 1949: 105) e l'autore alicantino non solo si accodò alla loro scia ma elaborò un conubio tra la settima arte e le formule sceniche dei maestri teatrali di inizio Novecento. Ne derivò tutta una serie di soluzioni narrative che resero Azorín una sorta di precursore del *Nouveau Roman*<sup>1</sup> e che vennero messe in

<sup>1</sup> Corrente letteraria sviluppatasi in Francia attorno agli anni '50 e '60, i suoi principali esponenti furono Robbe-Grillet (1922-2008), Nathalie Sarraute (1900-1999), Michel Butor (1926-2016), Claude Simon (1913-2005), Claude Ollier (1922-2014), Robert Pinget (1919-1997) e Jean Ricardou (1932-2016). Ad affratellare una tale eterogeneità di procedimenti e sperimentazioni fu la ricerca di un genere ibrido che rompesse con gli assiomi del romanzo tradizionale e che tendesse verso lo scientificismo espositivo della saggistica letteraria, tanto nella sua vertente critica come in quella teorica.

atto nei diversi testi di questo periodo: istantaneità fotografica della diegesi, riproduzione cinematografica della realtà, pastiche parodico autoriflessivo, duplicazione/sdoppiamento per *mise en abyme*, parallelismi dimensionali, discontinuità spazio-temporali, astrattismo assoluto e demarcazione autore/lettore tramite il processo della scrittura (Risco 1980). Altro elemento peculiare è il valore assunto dalla dimensione cromatica, la quale si configura alla stregua di un *fil rouge* che si dipana lungo l'arco temporale che va dal 1927 al 1930 e in cui «el contrapesar intelectualizado de azul y blanco en *Blanco en azul*» (Livingstone 1970: 203) traccia la linea di demarcazione tra il nero della genesi letteraria, come ne *El caballero inactual*, e il bianco dell'eternità, come ne *El libro de Levante*<sup>2</sup>.

Se quindi l'azzurro venne configurandosi come il colore associato alla riflessione e alla meditazione, a fornire ad Azorín lo spunto relativo all'alternanza tra bianco e nero che interessò le opere della terza fase fu proprio la rivista che avrebbe accolto tra le sue pagine *Gestación*. Affascinato dal gioco di chiaroscuri evocato dal titolo, «Blanco y Negro», l'autore alicantino non si fermò alla sola suggestione data dal contrasto di colori bensì diede prova di aver recepito e resi propri gli intenti programmatici con cui il giornalista Torcuato Luca de Tena y Álvarez-Osorio (1861-1929) aveva concepito il suo progetto editoriale nel 1891 (corsivo mio):

El *Blanco y Negro*, símbolo de la fuerza, son el risueño tono con que se confecciona los trajes de novias y los de los niños de la primera comunión; blancas son las aristócratas gardenias, las cabezas de nuestros padres, al alba del sacerdote, las rizadas tocas de las abadesas y las velas que alumbran los altares. El negro parece que comprendía los dolores, las penas, los sufrimientos. De negro se visten las viudas y los huérfanos; negros son también los pensamientos de unos y de los corazones de otros. *Nuestro periódico, al representarse con el título que lo hace, se funda, pues, en el perpetuo contraste que por todos los lados se observa.* La risa y el llanto, lo serio y lo festivo, lo formal y lo caricaturesco, lo triste y lo alegre, lo grave y lo baladí, todo es blanco y negro que nos envuelve desde que nacemos, será lo que nuestro semanario refleje, lo mismo en su parte artística que en la literatura (Iglesias 1980: 483-484).

Azorín collaborò in due tempi con la testata madrilenas: da febbraio del 1904 a dicembre del 1907 e da gennaio del 1925 a marzo del 1930. Di questi due periodi, a quello iniziale corrispose un maggior numero di contributi mentre al secondo l'elaborazione di quei racconti che attraverso il disorientamento spazio-temporale e ontologico mettono in discussione i meccanismi alla base della genesi letteraria. Tuttavia, non è solo la presenza dell'elemento metaletterario ad accomunare queste narrazioni brevi ma anche la costruzione della diegesi attorno al poeta Félix Vargas. Infatti, oltre a *Gestación*, ci sono altre cinque prose che hanno come protagonista questo personaggio e nello specifico si tratta di *El mar. Los niños en la playa* (24 luglio 1927), *El secreto oriental* (21 agosto 1927), *El topacio* (29 gennaio 1928), *La balanza* (29 luglio 1928) e *El reverso del tapiz* (26 agosto 1928). Esse tratteggiano la figura di un intellettuale incompreso dagli uomini e visitato dagli angeli, compagno fedele della donna amata e fruitore dei piaceri della vita, creatura reale e al contempo di fantasia che non solo viene concepita dall'autore ma che si autoconcepisce. Ripresi tutti questi spunti nel romanzo *Félix Vargas* del 1928, il testo è caratterizzato dall'assenza di una vera e propria trama in quanto il dipanarsi della storia segue il flusso di coscienza e l'esperienza del tempo vissuti dalla voce narrante al fine di condurre un'analisi oggettiva sulla metaletteratura (Granjel 1958). In ragione di ciò, l'autore alicantino operò una scissione tra componente *meta* e componente *letteraria* polarizzandole rispettivamente nei personaggi di Andrea e del poeta Félix Vargas (Ricaú-Hernandez 1995).

<sup>2</sup> Sono i nuovi titoli dati rispettivamente a *Félix Vargas* e a *Superrealismo* nel tentativo di camuffare il carattere sperimentale delle due opere. L'uno vide la luce nel 1943 mentre l'altro nel 1948 e pare che quest'ultimo fu suggerito ad Azorín da Ángel Cruz Rueda, curatore delle sue *Obras Completas* (Ródenas de Moya 1999).

A ogni modo, tutti questi racconti testimoniano quella sensibilità artistica per il bozzetto, la vignetta, l'appunto e il frammento che Azorín coltivò durante la terza tappa della sua carriera e che lo rese uno dei maestri della narrativa breve contemporanea (Díaz Navarro e González García 2002). Una riprova di ciò la si ha nei testi già menzionati sul poeta Félix Vargas i quali, successivamente alla pubblicazione su «Blanco y Negro», confluirono nelle raccolte *Blanco en Azul* del 1929 e *Cavilar y Contar* del 1942. Per l'esattezza, tra le storie racchiuse nel volume del '29 si annoverano *Gestación*, *Los niños en la playa*<sup>3</sup>, *La balanza* e *El reverso del tapiz* mentre in quello del '42 figurano *El secreto oriental* e *El topacio*. Le une centrano l'attenzione sulla relazione sussistente in letteratura tra creatore e creazione, le altre invece sanciscono il primato del racconto rispetto agli altri generi della prosa, il valore della brevità, la filiazione con il mondo della stampa periodica e l'esistenza di una *minuzia* necessaria alla stesura delle narrazioni di corto respiro non padroneggiabile da chiunque. Circostrivendo però il nostro discorso a *Blanco en Azul*, concordiamo con Baquero Goyanes (1968) sul fatto che l'opera segnò la maturità azoriniana nel campo della narrativa breve. Assente il carattere miscelaneo che aveva contraddistinto le raccolte di inizio Novecento (Ezama Gil 1992), il volume si presenta come un'unitarietà dotata complessivamente di senso e incentrato su un'isotopia ben definita che è quella del passaggio delle nuvole in cielo. Secondo D'Ambrosio Servodidio (1971), il bianco delle nuvole simboleggia il transitorio delle vite umane mentre l'azzurro del cielo corrisponde all'eternità. Di differente opinione è Martínez del Portal (1992), secondo cui il tema fondamentale della raccolta è quell'insondabilità del mistero che permea ogni aspetto della vita umana e a cui l'uomo accede in minima parte solo grazie all'intervento di superiori entità angeliche. Una buona sintesi delle due posizioni ci viene da Gayana Jurkevich, la quale dichiara che «the continuous weaving and unraveling of clouds in the sky become objective correlatives for his thematic hobby-horses: eternity and inaccessibility of diversity and sameness within the simultaneously mutable and changeless nature of time» (Jurkevich 1999: 100-101). Per far sì di tracciare un preciso percorso di lettura, Azorín dotò *Blanco en Azul* di due soglie testuali, vale a dire una dedica allo scrittore e amico Gabriel Miró (1879-1930) e un prologo attraverso cui riuscì a ordinare i testi attorno al valore della dualità.

A caratterizzare la raccolta sarebbero infatti due opposizioni binarie, CONOSCIUTO/SCONOSCIUTO e REALE/IRREALE, scomponibili a loro volta in un altro rapporto antitetico concernente il secondo termine di contrasto fra le due coppie in contrapposizione: CONSCIO/INCONSCIO e FATTUALE/POTENZIALE (Peyraga 2000). Ecco delinearsi allora il metaletterario come quel piano della realtà in grado di emergere solo quando ci si rende conto che esiste un'altra dimensione sensibile oltre a quella empirica e che sul medesimo livello di manifestazione della psiche umana si esprime anche il pensiero letterario. Al fine di addentrarsi entro tale cornice conoscitiva, c'è un elemento la cui funzione è quella di affrancare il lettore dal testo e si tratta del soprannaturale. Per mezzo di un cortocircuito volto a scardinare le fondamenta della materia narrativa, le istanze diegetiche rivelano i meccanismi sottostanti la scrittura stessa e quindi non è affatto vero che l'ultraterreno e il trascendente sono «el punto débil en donde el prurito experimentalista, aun tratándose de un escritor tan centrado como lo fuera Azorín, acaba en exorbitancias» (Mejía Duque 2001: 90). Chi afferma il contrario dimostra di non aver compreso appieno né il progetto azoriniano né i suoi caratteri costitutivi, magistralmente recensiti dal giornalista Eduardo Gómez de Baquero in occasione dell'uscita dei racconti (corsivo mio):

Los cuentos de Blanco en Azul son joyitas, o, si se quiere, como delicados cristales venecianos de bellas irisaciones, que, a su modo también, son joyas. *En estos búcaros ha querido poner el cuentista un perfume antiguo, el aroma del misterio, a cuya exploración y manifestación artística tienden estas obras de la nueva época del autor, así en el teatro como en el libro.* Ello da a los cuentos de Blanco en Azul [...] impresión de presencia de una fatalidad oscura y amorfa que ronda en torno

<sup>3</sup> La differenza di titolo tra rivista e raccolta suggerisce in quest'ultima una maggiore focalizzazione sulla coppia di bambini.

de las vidas humanas, buscando las que ha de devorar, como el león simbólico de la Biblia (Gómez de Baquero 1929: 2).

Altra originalità dell'opera è il personalismo infuso dall'autore alicantino nelle prose del volume e di cui un chiaro esempio è l'inserito autobiografico presente in *Gestación* e rappresentato dalla casetta ubicata nel quartiere collinare di Errondo-Aundi a San Sebastián, cittadina basca dove l'autore alicantino trascorreva le estati (Vidal Ortuño 2007).

Avviandoci verso la conclusione, adesso ci soffermeremo su alcune caratteristiche dei racconti da una prospettiva traduttiva. In generale, nelle narrazioni brevi si accentua quella «sequedad» (Conde 1993: 242) tutta azoriniana per cui la struttura delle frasi viene ridotta tramite l'impiego della paratassi, dell'asindeto e dell'ellissi verbale. Pure la punteggiatura concorre alla formazione del *modus scribendi*, in special modo il punto e virgola e il trattino di sospensione. Essi infatti si integrano perfettamente nell'oratoria rovesciata ricercata dall'autore alicantino, vale a dire un processo retorico la cui catarsi è data dall'epurazione ed eliminazione di qualsivoglia orpello linguistico in favore di uno stile all'apparenza chiaro e immediato (Pérez-Rioja 1990). Invero, si tratta di una difficoltosa semplicità dove all'essenzialità della sintassi fa da contrappunto la ricchezza lessicale delle descrizioni e la collocazione all'interno del testo di gruppi di sostantivi e aggettivi che poi vengono enumerati e ripetuti lungo l'arco diegetico per mezzo di una tripla anadiplosi. E se la risultante di tali oscillazioni culmina in uno stile poco apprezzato dalla critica e che è stato definito spregiativamente come «asmático» (Casares 1944: 113), ciò non giustifica asserzioni alla stregua di quella della studiosa Kathleen Mary Glenn che nella sua monografia sull'alcantino scrisse: «I have concentrated on the novels and most important collections of sketches and essays and have given minimal consideration to Azorin's short stories and plays» (Glenn 1981: 9). Si auspica invece che la proposta di traduzione qui avanzata possa contribuire all'abbandono di una simile visione negativa e che al contempo si articoli quale ulteriore piccolo passo verso la riscoperta di *Blanco en Azul*.

## Gestazione<sup>4</sup>

Un mazzo di crisantemi – a novembre –; un mazzo sulla tovaglia a quadretti bianchi e rossi; contemplazione; visione; un momento di incoscienza; i fiori bianchi, giallognoli scompaiono. Una casetta con le pareti bianche e le finestre verdi in cima a una collina... La strada; la vetrina di una libreria; libri con copertine rosse, grigie, gialle; la macchia gialla di un volume attira lo sguardo per un momento; visione; delirio; incoscienza; profonda sensazione di tristezza acuta; il libro scompare; spunta la casetta bianca e verde in cima alla collina, lassù, lontana, nello spazio e nella spiritualità... La teiera grigia e nera sul tavolo; scintillio d'argento, di vetri; uno scorcio di cielo azzurro dalla finestra; l'azzurro è intenso; gli occhi vanno dallo scintillio dei vetri alla limpidezza del cielo; un momento; visione; la casetta bianca con le persiane verdi spunta, riappare.

E ora ci soffermiamo a lungo nella sua contemplazione. Lontani, sì, nel tempo e nelle sensazioni. Lontani, a San Sebastián. Il pensiero va dall'altura, a 650 metri sul livello del mare, alla lontana città cantabrica. La casetta bianca e verde domina tutta la città. Distanti dai suoi muri 614 chilometri, ci sembra di tendere la mano e di accarezzarli. Li tocchiamo come tocchiamo – delicatamente – i crisantemi del mazzo. Dall'alto della collina, dalla porta della casetta – di Errondo-Aundi –, si vede laggiù in lontananza la città; la torre del Buen Pastor spunta dal caseggiato; poiché al margine della città si trova il mare, la torre si staglia in mezzo al mare, dopo essere

<sup>4</sup> Come edizione di riferimento ci si è basati su Azorín (1947).

spuntata tra i tetti. Si staglia sul mare, e anche attraverso i suoi trafori e le sue punte si intravede il mare. E da una parte si scorge la stazione di Amara; i treni partono, arrivano; si dirigono a Bilbao, a Pamplona o provengono da quelle città. Ai piedi del poggio passano veloci – con un rumore sordo – i tram elettrici che vanno a Hendaya, a Hernani o che rientrano da quelle due località. E la Fabbrica del Gas mostra il suo gasometro panciuto, rotondo. La casetta ha le porte e le finestre chiuse. La circonda una spessa boscaglia; una cancellata circonda un piccolo spazio di fronte alla porta; la via passa lì davanti; un parapetto di pietre bianche separa questa carreggiata dal pendio scosceso – tappezzato di prato verde –, che scende fino a un'ampia maremma. Strada; la libreria; i volumi rossi, giallognoli, grigi; lo sguardo si sofferma su una copertina; visione; la casetta di Errondo-Aundi, bianca e verde, spunta all'improvviso; un treno fischia ora nella stazione lontana, ad Amara; è in partenza; lo si vede uscire tra le rotaie intricate; va lasciando dietro di sé una scia di fumo nero; forse la motrice che lo traina è quella che porta a lettere dorate il nome di *Solube*; tutte le sere, alle sei, è in stazione, vicino al deposito dell'acqua. La teiera sul tavolo; il cielo azzurro; scintilla l'argento; splendono i vetri; la teiera si trasforma nella casetta bianca e verde che si trova a 614 chilometri da Madrid.

Lontananza dello spazio e delle sensazioni. Dalla banchina della stazione di San Sebastián, attraverso l'ampio lucernario della copertura a vetri, si vede lassù, adagiata nel verde, la casetta bianca; siamo appena arrivati; il nostro primo sguardo è per la casetta di Errondo-Aundi; le sue finestre e le sue porte sono chiuse; vorremmo accarezzarla con la mano, delicatamente; sono quattro semplici muri, sormontati da una larga e bassa torretta, anch'essa dalle finestrelle verdi. Avremmo voluto, da lontano, dalla stazione di arrivo, qui e ora da Madrid, allungare la mano e posarla blandamente sui suoi muri bianchi. La teiera brilla sul tavolo; silenzio; pace profonda; i quadretti bianchi e rossi si estendono per tutta la tovaglia. E quando a fine estate andiamo via da San Sebastián, la mattina, dalla stessa banchina, gettiamo l'ultimo sguardo alla casa bianca e verde. Non ci abbiamo vissuto; non abbiamo mai visto aperte le porte e le finestre di Errondo-Aundi; ma tutte le sere siamo andati alle sei, sempre alle sei, in cima alla collina e ci siamo seduti sulle pietre bianche del parapetto che delimita la via. Passando per la stazione di Amara, *Solube*, la nostra amica locomotiva, era vicina al deposito dell'acqua. Dalla città spunta il campanile del Buen Pastor. Trafigge il mare; si vede il mare chiaro e luccicante attraverso i trafori di pietra della torre. Trafigge il mare ed entra acutamente nell'azzurro del cielo. Un treno ha lanciato un grido acuto.

Qui, a Madrid, così lontani, tra quattro pareti, su di un tavolo, nel silenzio, i crisantemi si inclinano, sui bordi del vaso, come un tantino assorti. Contemplazione; visione; evocazione, quasi dolorosa, di tutte le sensazioni cristallizzate, condensate, attorno alla casetta bianca e verde. Arriva il crepuscolo; nella penombra spuntano i puntini bianchi, freddi, delle luci del gas; le prime luci del gas attorno alla fabbrica; il mare lontano è andato scomparendo. Lo sguardo va dai crisantemi bianchi, gialli, qui a Madrid, alle fredde lucine del gas. Anche qui il cielo azzurro comincia a sbiadire. Fischia a lungo e lamentosamente un treno? Sono stati scambiati, sovvertiti lo spazio e il tempo? Petali bianchi dei crisantemi; pareti bianche di Errondo-Aundi...

Dalla passeggiata dei Fueros, a San Sebastián, si intravede, in cima alla collina verde, la casa bianca e verde. La lunga cancellata di ferro si estende per tutta la passeggiata, costeggiando il fiume. Ci sporgiamo dalla balaustra in un momento di profonda quiete? Lo sguardo va dalla tersa superficie dell'acqua alla collina lontana. Momento di intensa quiete spirituale. E le creazioni dell'immaginazione? E Félix Vargas, il poeta? Si odono, di quando in quando, sulla scricchiolante sabbia fine della passeggiata, i passi di un viandante. Ci troviamo nella città cantabrica o a Madrid? Si sono allontanati i nostri occhi dal mazzo di crisantemi? Sporti dalla balaustra, indolenti, sognanti, vediamo avvicinarsi a noi il poeta Félix Vargas. Perché non dovrebbe avere vita reale questa creazione del nostro spirito? E perché non dovrebbe abitare nella casetta bianca e verde? Trasferiremo questo poeta immaginario con la propria, personale condizione di malinconia e di sogno. Tutto l'ambiente spirituale cristallizzato attorno alla casa di Errondo-Aundi metterlo, con dettagli, con particolari espressivi, in Félix Vargas. Ora, sulla balaustra dell'Urumea, qui, di fronte al mazzo di crisantemi, a Madrid, proviamo una profonda sensazione di nostalgia, di tristezza, di delusione profonda, di distacco dalle cose. Aneliamo vedere il tempo, tutto il tempo,

condensato in un minuto e contemplare tutto lo spazio su un solo piano. Félix Vargas, il poeta, vive ormai nella casetta bianca e verde. Ci ha raggiunti, appoggiati qui alla balaustra, e ci ha posato delicatamente una mano sulla spalla.

Ma è questo il personaggio che abbiamo creato? È questo il poeta immaginario che avremmo voluto creare? Lo vediamo in maniera chiara e distinta o si trova ancora tra le nebbie e i recessi del nostro inconscio? Félix Vargas è avanzato lentamente verso di noi; è vestito di nero. Non è questo l'uomo che conoscevamo; il suo volto è pallido; nei suoi occhi leggiamo una profonda tristezza. La tristezza del poeta è la stessa che sentiamo appoggiati alla balaustra del fiume – davanti al paesaggio indefinito e malinconico della terra basca –, ed è quella che ci pervade di fronte al mazzo di crisantemi bianchi e gialli. La sensualità placida, ridente, di Vargas, è scomparsa. Ci compiaciamo fra noi, suoi creatori, di aver fatto sì che la voluttuosità del poeta, il suo riservato e profondo ardore della donna, non esista più.

Félix Vargas non può più essere lo stesso uomo che godeva all'ora del tramonto, mentre fanno capolino qua e là le prime luci della sera, di un puro e intenso piacere. Dobbiamo scindere dal poeta questo lato amante delle sensazioni. Se ora vive nella casetta bianca e verde, lo dobbiamo ripensare in un'altra ottica; per essere in armonia con il mistero delle porte e delle finestre chiuse di una casetta immaginaria, in campagna – ora scompare anche la casa autentica di Errondo-Aundi –, dobbiamo far sì che a Félix gli sia successo qualcosa di straordinario. Contempliamo il mazzo di crisantemi; gettiamo uno sguardo alla casa bianca e verde della collina; un treno ha appena fischiato un fischio stridulo, lungo, lamentoso. Félix Vargas, il poeta, è pervaso da un profondo dolore. Ha perso la compagna di una vita. E la sua vita intera è cambiata. Così potrà vivere nell'ambiente insolito, misterioso, della casetta che abbiamo immaginato. Félix non è più la sensuale, delicata, fine, segretezza, che era prima. Non è che fosse infedele alla sua adorata compagna; le infedeltà del poeta erano così riservate, così discrete, che non potevano essere considerate come una mancanza; il culto alla donna – in pratica – lo necessitava come un eccitante necessario, ineludibile, per la sua creazione poetica. Senza quella sua sensualità, riservata, intensa, clandestina, il poeta non avrebbe potuto scrivere le sue pagine migliori. E ora la sua vita è cambiata; la polarizzazione della sua sensibilità ha preso un'altra direzione. Félix Vargas è qui, sì, con noi, vicino alla balaustra dell'Urumea, seduto allo stesso tavolo in cui si erge il mazzo di crisantemi; di crisantemi bianchi, giallognoli, che si inclinano, assorti, sul bordo del vaso.

La coscienza deborda dal cervello? La coscienza è più estesa del cervello? E quando moriamo, la coscienza, la personalità psichica, continua a vivere? Nel ritrovarsi distanti, lontani, da una persona amata, al momento della sua morte, non avete sentito un insolito, strano, misterioso, rumore secco che era come lo schiocco di un bacio, di un bacio supremo, disperato sulla vostra guancia? Félix è stato percorso da un tremito nell'istante in cui è morta la compagna di una vita. Non era presente – stava compiendo un lungo viaggio –, e sentì nell'ora esatta, precisa, della morte quello schiocco strano, spaventoso. Dobbiamo far sì, nella nostra creazione, che il poeta si senta commosso, scosso sin nel profondo del suo essere. E ora non può, non deve, non vuole più godere della sua sensualità. Viva la compagna, è riuscito a concedersi alle sue infedeltà riservate, discretissime; ora non riesce a farlo; sente, in ogni momento, accanto a sé, presente, un essere immateriale, etereo, impalpabile. Tutto gli dice che la presenza di questo essere è reale; lo dice il suo stesso io, quello del poeta, e l'ambiente delle cose. Mettiamo Félix Vargas a vivere nella casa di campagna che abbiamo immaginato, ora in questo momento, dinanzi al mazzo di crisantemi; per immaginarlo abbiamo preso a modello la casetta bianca e verde di Errondo-Aundi. E facciamo sì che nella sua solitudine, rinchiuso in sé stesso, mentre sente in ogni momento la presenza dell'essere immateriale accanto a sé, ormai distaccato dalle sue sensualità vitali, imprescindibili per la sua opera d'arte, Félix finisca per sprofondare, un poco alla volta, nel precipizio dello squilibrio, del delirio mentale. Una profonda simpatia ci lega a lui; lo guardiamo in silenzio quando distogliamo lo sguardo dal mazzo di crisantemi; quando, congedandoci, stringiamo per un istante la sua mano tra le nostre. Non sappiamo – abbiamo un vago presentimento tragico – non sappiamo se lo rivedremo. E da 614 chilometri di distanza contempliamo, lassù in cima alla collina, la casetta dai muri bianchi e le finestre verdi. Davanti, sul tavolo, si erge il mazzo di crisantemi che debordano dal vaso.

## Bibliografía

- AZORÍN (1947), «Gestación», In: Azorín, *Azorín: Obras Completas*, Cruz Rueda Á. (dir.), vol. V, Madrid, Aguilar, p. 276-282.
- BAQUERO GOYANES Mariano (1968), *Los cuentos de Azorín*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 226/227, p. 355-374.
- CASARES Julio (1944), *Crítica Profana: Valle-Inclán, "Azorín"*, Ricardo León, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.
- CIFARELLI Antonio Pippo (1957), *Azorín e il surrealismo in terra di Spagna*, «Letterature Moderne», 6, 7, p. 751-754.
- CONDE Carmen (1993), «Síntesis en el lenguaje de Azorín», In: AA. VV., *José Martínez Ruiz (Azorín): Actes du premier colloque international*, Pau, J & D Éditions, p. 241-246.
- D'AMBROSIO SERVODIDIO Mirella (1971), *Azorín escritor de cuentos*, New York, Las Américas.
- DÍAZ NAVARRO Epicteto, GONZÁLEZ GARCÍA José Ramón (2002), *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza.
- EZAMA GIL Ángeles (1992), *El cuento de la prensa y otros cuentos: aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Publicaciones Universidad de Zaragoza.
- GARCÍA GALLEGO Jesús (1988), «La ricezione del surrealismo in Spagna», In: Morelli G. (dir.), *Trent'anni di avanguardia spagnola: da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, Milano, Jaca Book, p. 145-164.
- GLENN Kathleen Mary (1981), *Azorín (José Martínez Ruiz)*, Boston, Twayne.
- GÓMEZ DE BAQUERO Eduardo (1929), *Azorín, cuentista*, «El Sol», 3725, p. 2.
- GRANELL Manuel (1949), *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- IGLESIAS Francisco (1980), *Historia de una empresa periodística: "Prensa Española", editora de "ABC" y "Blanco y Negro" (1891-1978)*, Madrid, Prensa Española.
- JURKEVICH Gayana (1999), *In Pursuit of the Natural Sign: Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, Lewisburg, Bucknell UP.
- LIVINGSTONE Leon (1970), *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos.
- LOTT Robert Eugene (1964), *Azorín's Experimental Period and Surrealism*, «PMLA», 3, 79, p. 305-320.
- MANSO Christian (1987), *Recepción del surrealismo en Azorín hasta "Brandy, Mucho Brandy"*, «Litoral», 174/176, p. 208-222.
- MARTÍNEZ CACHERO José María (1960), *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula.
- MARTÍNEZ-CACHERO ROJO María (2001), «El surrealismo en los cuentos de "Blanco en Azul"», In: AA. VV., *Azorín et la surréalisme: V Colloque international, organisé par le Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes, Etudes Basques, Espace Caraïbe de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour et par la Casa-Museo Azorín de Monóvar*, Gardonne, Federop, p. 329-336.
- MARTÍNEZ DEL PORTAL María (1992), «Introducción», In: Azorín, *Fabia Linde y otros cuentos*, Yecla, Ateneo Literario, p. 7-33.
- MEJÍA DUQUE Jaime (2001), *Evocación de Azorín*, Medellín, EAFIT.
- NENCIONI Anna (1992), *Italia-Spagna negli anni '80: appunti sulla conoscenza reciproca attraverso la traduzione*, «Livius», 2, p. 269-280.
- PÉREZ-RIOJA José Antonio (1990), *Misión y permanencia de "Azorín"*, «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses», 141, p. 15-32.

- PEYRAGA Pascale (2000), *Azorín en quête d'une surréalité (1925-1931): thèse de doctorat sous la direction de Christian Manso*, Pau, Université de Pau et de Pays de l'Adour.
- PROFETI Maria Grazia (1986), *Importare letteratura: Italia e Spagna*, «Belfagor», 4, 41, p. 365-379.
- PUCCINI Dario (1987), *Un commento a Spagna-Italia letterarie*, «Belfagor», 4, 42, p. 476-480.
- RICAU-HERNANDEZ Marie-Andrée (1995), *L'univers romanesque d'Azorín: étude structurale*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud.
- RISCO Antonio (1980), *Azorín y la ruptura de la novela tradicional*, Madrid, Alhambra.
- RÓDENAS DE MOYA Domingo (1999), *La forma transgresiva en las "Nuevas obras" de Azorín*, «ALEC», 1/2, 24, p. 167-192.
- SÁNCHEZ GRANJEL Luis (1958), *Retrato de Azorín*, Madrid, Guadarrama.
- SANCHO SÁEZ Antonio (1990), *La poesía en Azorín*, «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses», 141, p. 95-118.
- VIDAL ORTUÑO José María (2007), *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, Murcia, EDITUM.

# Vestito di blu come un papavero: l'antipsichiatria in Campos de Carvalho

Gioia Giannetti

[joy.giann@yahoo.it](mailto:joy.giann@yahoo.it)

**ABSTRACT** This paper is a condensed adaptation of my Master's thesis, which focused on the study of the novel *A lua vem da Ásia* by the Brazilian writer Walter Campos de Carvalho, so as to suitably introduce this author and his work within the Italian literary scenario. More precisely, the research presented here mainly pivots on the 'anti-psychiatric movement' theme. In addition to this, I have translated four key chapters from the book into Italian, which can help to throw light on the peculiarities of the author's style.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof. Valeria Tocco, docente di Letteratura portoghese e brasiliana.

**PAROLE-CHIAVE:** Campos de Carvalho, *A lua vem da Ásia*, loucura, surrealismo, Antonin Artaud

« **H**á quem me tome por louco [...]. Mas basta uma visita ao hospício para me convencer – desgraçadamente – do contrário». Campos de Carvalho (Silvestre 1969: 42)

*Minha literatura não é de lugar nenhum* (Resende 1996), affermava Walter Campos de Carvalho (1916-1998). E in parte aveva ragione: non è semplice classificare un'opera come la sua, che condensa in sé la varietà di correnti che coloravano l'ambiente letterario brasiliano e internazionale tra gli anni '50 e '60, ovvero i decenni nei quali pubblicò le quattro *novelas* che lo hanno reso celebre. Per semplificare, possiamo dire che dopo questo periodo l'autore è scivolato pian piano nell'oblio per poi risorgere nel 1995, anno di pubblicazione della sua *Obra Reunida* da parte della storica casa editrice brasiliana José Olympio. Da allora lo scrittore ha iniziato a essere largamente studiato dal mondo accademico, facendo avverare la profezia secondo la quale il suo precedente editore (Ênio Silveira della Civilização Brasileira), all'epoca delle *edizioni princeps*, avrebbe detto che la produzione di Campos de Carvalho sarebbe stata compresa solo da lì a 30 anni.

Campos de Carvalho si presenta come un personaggio *sui generis*, arcigno, silenzioso e al contempo criptico. Non si sa perché abbia abbandonato la scrittura e, a tale riguardo, egli stesso fornisce più motivazioni, a volte contraddittorie. Per delineare meglio il suo profilo basta ricordare che si proclamava anarchico, pur avendo lavorato per tutta la vita in una Procura di Stato; e che sosteneva di aver conosciuto il diavolo, una notte nel suo appartamento di Rio de Janeiro. Per questo e per la sua scrittura, irriverente e impregnata di *black humor*, è sempre stato dipinto dalla stampa come scrittore maledetto. Non solo: fin dalla pubblicazione de *A lua vem da Ásia* (1956) è stato anche etichettato come *pazzo*. Questo ha a che vedere con la sua indole surrealista, schiva ed enigmatica, ma anche con la maniera in cui è riuscito magistralmente a immedesimarsi in un'alterità e a dargli voce. Infatti, il romanzo appena menzionato è il diario di un personaggio che si dichiara ospite di un hotel di lusso, il quale, dopo essere stato apparentemente vittima di torture da parte del personale dell'hotel, dirà di trovarsi in realtà in un campo di concentramento. Il lettore, però, si renderà presto conto che la parola del

protagonista (nonché narratore autodiegetico) è inaffidabile, così come è inaffidabile la struttura stessa della narrazione, nella quale i capitoli non seguono un ordine sequenziale tradizionale. La piena consapevolezza dell'inaffidabilità del narratore avviene nel *Capítulo I (Novamente)*, dove il tono della narrazione cambia e si percepisce il turbamento che lo svelamento della realtà comporta. I vari indizi che erano stati disseminati lungo il testo trovano un senso e il lettore, grazie alla propria conoscenza enciclopedica, capisce che l'ambientazione è quella di un ospedale psichiatrico e che le torture sono “solo” pratiche di elettroshock.

Quella che abbiamo di fronte è dunque una narrativa “delirante”, che porta alla decostruzione della forma romanzesca attraverso l'escamotage della pazzia del narratore-protagonista, del quale, peraltro, non abbiamo informazioni certe. Inoltre, il *continuum* narrativo è privo di coordinate storico-geografiche credibili e appare come diviso tra presente, passato e fantasia. Anche la struttura diaristica, come preconizzata da Lejeune, viene meno, grazie all'assenza di date ad aprire i singoli capitoli. Questi, nella prima parte del libro, appaiono come denominati senza un criterio apparente: se il primo capitolo si chiama *Primo Capítulo*, il secondo in sequenza si chiama *Capítulo 18*, al quale segue il *Capítulo 12*, e così via. Infine, vale la pena ricordare che, all'interno del romanzo, si rintracciano anche forme testuali diverse, come la lettera, gli aforismi, rimandi intertestuali o intersemiotici<sup>1</sup> e l'unico dialogo del romanzo si presenta sottoforma di scambio di battute di un copione teatrale.

Dal punto di vista dei temi affrontati, possiamo affermare che l'autore, usando l'espedito della follia, racconta molte delle brutture del mondo, ma la volontà di denuncia sociale si palesa soprattutto quando guardiamo al movimento antipsichiatrico.

Nel 1934, in Brasile, il decreto n. 24.559 imponeva l'emarginazione come trattamento per le malattie mentali, ed è in opposizione a questa decisione che nel 1956, anno di pubblicazione de *A lua vem da Ásia*, la psichiatra brasiliana Nise da Silveira apriva la *Casa das Palmeiras* – uno spazio associativo senza fini di lucro che promuoveva l'umanizzazione dei trattamenti psichiatrici. Il nostro autore poteva non conoscere la volontà innovatrice di Nise da Silveria, ma sicuramente era conscio della situazione in cui versavano i manicomi. Una critica a tale riguardo emerge all'interno del romanzo non solo nei drammatici passi in cui viene narrato l'elettroshock inflitto al protagonista, ma anche quando si riporta, nel *Capítulo 334*, il tentativo di suicidio di uno degli ospiti della struttura. L'autore del gesto rintracciava le cause nelle «*más condições higiênicas do estabelecimento, com o seu número sempre crescente de ratos*» (Carvalho 2008: 74-75). Questa accusa suona quasi come un eufemismo, se si pensa a quella struttura divenuta simbolo degli orrori perpetrati nei manicomi in Brasile, ovvero la *Colônia* della città di Barbacena (Minas Gerais) dove, tra il 1903 e il 1980, persero la vita almeno 60.000 persone, a causa dei maltrattamenti e delle pessime condizioni igienico-sanitarie. Oltre a individui affetti da malattie mentali, a Barbacena venivano internate anche figure che contravvenivano alle norme di comportamento socialmente accettate, come madri single, donne che avevano perso la verginità prima del matrimonio, mogli che dovevano lasciare il posto alle amanti, vittime di stupro, prostitute, omosessuali, militanti politici e persone indesiderate, chi non era in possesso di documenti identificativi o si ribellava alla famiglia, persone di colore, alcolisti, poveri, senz'altro, ma anche persone semplicemente timide: ecco chi costituiva il 70% dei “pazzi” della *Colônia*. Questi arrivavano con un treno da ogni angolo del Brasile e, giunti nella struttura, dovevano privarsi di ogni bene. Una volta nudi, dovevano fare un bagno collettivo e poi indossare l'*azulão* (un'uniforme blu) e solo a quel punto venivano smistati nei vari padiglioni in base a età, sesso e altri parametri. La *Colônia*, pensata per 200 persone, ne

---

<sup>1</sup> Tralasciando i rimandi a titoli celebri di canzoni, di opere teatrali ma anche di famose opere letterarie è più interessante evidenziare le citazioni tratte da *De imitatione Christi*, noto libro sulla pietà cristiana di epoca medievale e di difficile attribuzione autoriale, e da *Una furtiva lagrima*, aria dell'opera *L'elisir d'amore* di Gaetano Donizetti. Inoltre, secondo me, è anche possibile notare un rimando al film surrealista di Buñuel, *L'âge d'or* (1930). Mi riferisco ad alcuni elementi che compaiono in quello che è chiamato *Capítulo Negro*, nello specifico la metafora con l'uomo cieco e i suoi occhiali, ma anche la fobia che il narratore-protagonista manifesta nei confronti di scarafaggi e di scorpioni.

arrivò a ospitare anche 5000, in condizioni disumane. Freddo, fame, mancanza d'acqua e di posti letto, a cui si sommavano stupri, camicie di forza e "cure" psichiatriche, come la lobotomia e l'elettroshock. Quest'ultimo, quando usato spesso, toglieva l'energia elettrica a tutta la città. Chiaramente, le morti erano numerose e, quando iniziarono a superare le 15 al giorno e nessun parente reclamava il defunto, i cadaveri cominciarono a essere sciolti nell'acido, nel cortile davanti a tutti. Esisteva anche un'alternativa per far sparire tutti quei cadaveri ed era la loro vendita alle Facoltà di Medicina: un riferimento a questa pratica si trova nel capitolo H del romanzo qui trattato, quando il narratore-protagonista racconta di aver trovato sulla spiaggia un cadavere e, per guadagnare due soldi, pensa bene di venderlo proprio alla Facoltà di Medicina.

Dunque, oltre a poter classificare Campos de Carvalho come surrealista in termini letterari e anarchico in termini politici (come lui stesso si proclamava), possiamo anche inserirlo tra le fila del movimento antipsichiatrico. Per questo diventano rilevanti alcuni parallelismi rintracciabili tra *A lua vem da Ásia* e la vita e gli scritti di Antonin Artaud, saggista e drammaturgo surrealista della fase eroica francese, caro allo scrittore brasiliano. Artaud si distingue tra i surrealisti soprattutto come sostenitore del movimento antipsichiatrico, anche perché aveva sperimentato sulla sua pelle le "cure" fornite nei manicomi. Proprio negli scritti artaudiani si potrebbe celare la spiegazione del titolo del romanzo qui preso in esame; infatti, dalle pagine de «La Révolution surréaliste» dell'aprile del 1925, Artaud invitava a «volgere lo sguardo verso l'Asia», specificando che:

L'Oriente è dappertutto e rappresenta il conflitto tra la metafisica e i suoi avversari, i quali sono gli avversari della libertà e della contemplazione. Nell'Europa chi può dire dove non sia l'Oriente? Per strada, l'uomo che incontrate può averlo in sé: l'Oriente è nella sua coscienza (Fortini Binni 2001: 96).

E forse Campos de Carvalho, con *la luna che viene dall'Asia*, voleva mostrarci proprio una fetta d'*Oriente*, nascosta tra le righe del diario di un pazzo che, in fondo, riesce a cogliere la vera essenza della mente umana, aprendoci gli occhi sulla follia che domina il mondo.

## Una proposta di traduzione: quattro capitoli de *A lua vem da Ásia*

I capitoli di seguito presentati (Carvalho 2008: 29-47) sono stati scelti perché, a mio avviso, rappresentano bene la (non) struttura del romanzo camposcarvalhano e ci permettono di apprezzarne la narrazione intimista. Inoltre, sono emblematici in quanto è possibile notare il passaggio tra la leggerezza iniziale del romanzo e la presa di coscienza della realtà, sia da parte del protagonista che del lettore.

### (Senza Capitolo)

Ieri c'è stato un funerale in hotel. Non è stato dei più belli, ma ha comunque rallegrato la vista.

Per la precisione è morto l'attore Papanatas, che questa volta si è scagliato contro la parete come se fosse una palla da calcio e non una da ping-pong, ed è morto sul colpo. Dopo tanto insistere mi hanno lasciato vedere il corpo, tutto vestito di blu come un papavero. Aveva le narici aperte, e non chiuse come supponevo, a ispirare l'aria ambiente che odorava di candele. La testa era avvolta in una fascia molto stretta, sicuramente per evitare che il cervello uscisse dall'apertura provocata dalla parete, dato che non poteva uscire né dalla bocca, né dal naso e neanche dalle orecchie. Ma era lo stesso Papanatas di sempre, o di prima, la Signora delle Camelie, come gli piaceva che lo chiamassero.

C'è stato molto pianto, grazie a Dio; e io temevo che non ci sarebbe stato, non so proprio perché. Io stesso ho azzardato una furtiva lagrima, che è caduta proprio sul naso di Papanatas e dopo è rotolata sulla sua bocca, non è riuscita a entrare solo perché il fazzoletto era annodato proprio bene e ci non sarebbe passato neanche uno stuzzicadenti. Ma chi ha pianto per davvero è stata una donna dalle natiche enormi – un po' calva, mi è parso – e quando smetteva di piangere era per fissarmi con uno sguardo sospetto, come se avessi ucciso io Papanatas e non lui stesso. Ha pianto anche una ragazzina dai 15 splendidi anni, troppo carina per un funerale così povero, e con la quale ho flirtato tra un pianto e l'altro, per non farmi scappare una così bella occasione.

Non ci sono stati biscotti, come da prassi, e neanche una tazza di caffè fumante e aromatizzato, come ai bei tempi in cui c'era un morto in casa nostra o in casa dei vicini più fortunati. In realtà tutto è stato circoscritto a uno spettacolo molto banale e in parte ridicolo che mi è venuto subito a noia e che ho cercato di dimenticare non appena mi sono ritrovato nel corridoio, a fianco di un cameriere che si è gentilmente offerto di accompagnarmi.

Mi piace la morte, davvero, e soprattutto i morti, ma mi pare che Papanatas avrebbe potuto prepararsi una morte più degna e meno volgare, con uno scampanio a festa per esempio e qualche fuoco d'artificio a pioggia argentata, che sono i più belli per questo tipo di occasioni. Parlerò a tale proposito con la moglie del vicedirettore, non appena verrà a iniettarmi il siero della giovinezza che il governo vuole che venga iniettato gratuitamente a tutti gli ospiti dell'hotel.

E ne approfitterò per tentare di passarle le mani sulle ginocchia e, se possibile, sulle cosce, nonostante il nuovo regolamento non lo permetta.

## Capitolo senza Sesso

È venuta a trovarmi mia madre, o perlomeno qualcuno che vuole passare per lei così da potermi incontrare senza pericolo.

Mia madre era diversa, me lo ricordo, e non aveva il pianto facile di cui questa sconosciuta mi ha fatto omaggio per tutta la durata dell'incontro, fissandomi con occhi disperati. Mia madre era allegra, campava ridendo una risata enorme e distaccata dalle cose terrene, come se fosse un uccello in volo sopra un mare di cenere, ma un uccello allegro. Ieri mia madre aveva lo sguardo scavato e triste; dunque, non era mia madre.

L'incontro è durato molto tempo, durante il quale ho fumato varie sigarette e ho cercato di assumere la posa del buon figliolo, per non amareggiare l'infelice creatura. (Supponiamo che sia una povera pazza che ha perso il figlio in guerra e ora ritenga che assomiglia a quel figlio – ho pensato io, e sono arrivato proprio a immaginarmi un romanzo che avesse precisamente questo epilogo crudele.) Alla fine ero già così abituato alle lacrime della donna e così calato nel mio ruolo, che ho iniziato a chiamarla mamma, il che ha causato a lei, e al sottoscritto, un benessere indescrivibile. Sono arrivato, per un momento, a prenderle le mani per ricambiare le sue carezze, e a fissarla con uno sguardo d'infinita tenerezza, che le deve aver fatto un bene enorme, a giudicare dal sorriso che mi ha rivolto.

Abbiamo parlato – anzi, lei ha parlato e io ho risposto – di cose varie e apparentemente insolite, che non mi toccavano assolutamente e che un attimo dopo avevo già dimenticato, come difatti ho dimenticato completamente. Mi ricordo solo che, a un certo punto, ha aperto un piccolo fagotto che portava sul grembo e ne ha fatto uscire, come per magia, un pacchetto di caramelle e una tavoletta di cioccolato, che mi ha dato con un sorriso esultante, come se fossi davvero suo figlio. Non posso dire che il regalo non mi sia piaciuto, ma confesso che l'ho accettato un po' a disagio e in imbarazzo, forse perché il *maître d'hôtel*, che si era mantenuto a una certa distanza, ha allungato il collo per vedere di cosa si trattasse e ha perfino accennato un gesto di impedimento. Si sospetta

sempre più dell'esistenza di spie tra gli ospiti e questa attitudine precauzionale da parte del direttore e del suo personale non è priva, dopotutto, di fondamento.

Assaggiati i dolci, con la discrezione che il momento esigevo, ho portato mia madre a visitare alcune parti della struttura aperte al pubblico, in particolar modo la corte per lo svago, che le è parsa molto pulita e piacevole. C'era gente intorno, ma passavamo fra tutti come se fossimo nobili esiliati in mezzo a una manica di vagabondi, senza dar loro la minima attenzione – io con un pezzo di cioccolata tra le dita. Ho fischiato un po', per rallegrare l'ambiente, e poi, insieme, ci siamo fermati davanti alla cancellata che dà sul bosco dove scorre, sereno, il fiume della Monotonia, come l'ho chiamato in uno dei miei versi più felici. Lì il tempo è passato più in fretta e mi sono completamente dimenticato della presenza della mia dolce accompagnatrice, assorto come sono sempre davanti a uno spettacolo di una così calma bellezza. Quando sono tornato in me, ero già da solo nella mia stanza, a sistemare meticolosamente nel cassetto i dolciumi che mi erano avanzati, in modo che non li scoprisse la donna di servizio che sistema il letto e nel tempo libero mi inietta il siero della giovinezza.

E ora che sono solo, in questa camera dalle pareti immobili e dal profondo silenzio, sento dentro di me un amore filiale che da molto non mi era venuto a trovare e che posso solo attribuire alla tragicommedia che sono stato obbligato a mettere in scena stamani, con accanto la povera creatura che ha perso tutti i suoi figli nelle ultime tre guerre. Che bello sarebbe, davvero, se quegli occhi tristi e imbevuti di tenerezza fossero in realtà gli occhi di mia madre, gli stessi occhi che tento invano di ricordare attraverso la nebbia sempre più fitta di questi giorni grigi! Che io possa essere ancora un buon figlio, malgrado tutto, penso non ci sia il benché minimo dubbio, proprio perché ci sono momenti in cui sento la grande mancanza di un grembo morbido e caldo dove reclinare la testa e dormire tranquillamente: dormire, dormire, dormire, come se fossi solo un uccellino. E dove, in quale luogo della Cina o degli Stati Uniti, mi chiedo, ci potrebbe essere questo porto sicuro e senza morti, se non nel cuore di una vera madre o anche falsa, che accolga me e le mie afflizioni senza chiedermi nulla in cambio, anche perché non avrei nulla da offrire?

E sento così tanto in me questo figlio perso, in questo momento più che mai, che dirò al portiere dell'hotel che le permetta di visitarvi quante volte voglia, questa madre triste e senza figli che non ha avuto vergogna di piangere sulla mia spalla, in presenza di estranei e di agenti della più perfetta rete di controsospionaggio della quale ho conoscenza. Insomma, malgrado tutto, può essere davvero che uno dei suoi figli si sia veramente reincarnato in questo mio corpo debole e malato, sebbene io non creda molto in queste cose, e neanche in qualsivoglia altra cosa passata, presente e futura.

## Capitolo 99

Scarseggiano sempre più le informazioni che abbiamo sull'esterno – sia dalla città, sia dalla campagna –, il che mi porta a credere che siamo davvero assediati da tutti i lati e alla vigilia di avvenimenti funesti e imprevedibili.

È stato solamente ieri, e per caso, che il degno rappresentante dell'imperatore della Russia è venuto a conoscenza che l'imperatore della Russia non esiste, il che l'ha portato a disperarsi per un po' e gli ha fatto generare un piccolo tumulto durante il pasto – non so dire se a pranzo o a cena considerato che la giornata era molto buia. Alla fine si è calmato grazie alle parole sensate del Dr. Keither che gli ha fatto notare che, siccome l'imperatore della Russia non esiste, sarebbe potuto benissimo diventare rappresentante dell'imperatore dell'Abissinia, e gli ha fatto ricoprire subito l'incarico.

L'effervescenza politica, tra l'altro, è il clima frequente e ormai in parte monotono di queste riunioni a pranzo e a cena, quando tutti cercano contemporaneamente di difendere le proprie convinzioni o la mancanza di convinzioni (nel mio caso) con l'ardore che provoca il rumore delle posate sopra i piatti o la semplice presenza dello

spezzatino con le patate parsimoniosamente servito dal personale. Per quel che mi riguarda mi limito a mangiare e a osservare con la coda dell'occhio i miei bellicosi compagni, arrischiandomi soltanto a un parere ogni qualvolta mi obblighino le circostanze, come nel caso di quel tizio che voleva convincermi per forza che lo scià di Persia fosse più potente dello scià dell'India, che ho conosciuto personalmente. Non fosse per il regolamento dell'hotel che proibisce fermamente l'uso di coltelli durante i pasti (e anche al di fuori di essi), non so a che guerra civile saremmo condotti quotidianamente dal fervore di queste discussioni apparentemente senza importanza, ma a dire il vero di un'importanza storica decisiva, come poi si vedrà un giorno, o anche una notte.

Ma il punto è che, per consolare in parte l'ancora inconsolabile rappresentante dell'imperatore della Russia, che ora lo è solamente dell'imperatore dell'Abissinia, mi sono ritrovato nella circostanza di promettergli alcuni aforismi da me composti, per la sua collezione di aforismi celebri o quasi celebri, di cui sempre ieri mi stava parlando in tono di assoluta confidenza. In realtà è da molto tempo che non mi dedico a questo genere letterario in generale tanto apprezzato, soprattutto tra gli antichi, ma credo che con un po' di sforzo potrò assolvere l'incombenza, soprattutto perché oggi, come tutti i giorni, il tempo mi è d'avanzo in una maniera incredibile e l'insonnia mi sorveglia con quella perseveranza di cui solo lei è capace. Ma vediamo cosa ne esce:

- Gli uomini, le pulci e i ratti si assomigliano in questo: che oggi sono vivi ma domani saranno morti, irrimediabilmente morti, e per sempre.
- Nella grande corte dove al mattino prendiamo il sole non c'è sempre il sole, il che dimostra l'incuria del governo e l'irresponsabilità di quelli che paghiamo perché ci sia dato il sole, dato che non ci possono dare la libertà.
- Se Napoleone Bonaparte non fosse esistito, che ne sarebbe stato dei suoi figli e dei suoi nipoti e di tutti i suoi sosia e finti sosia, che si arrogano questi titoli come delle cose più importanti del mondo? Che risponda suo nipote guercio, ammesso che lo sia veramente.
- La moglie del direttore è strabica ma ha un bel paio di gambe, il che è pur sempre una compensazione. (No, questo non è propriamente un aforisma.)
- La notte la luna viene dall'Asia, ma può non venire, il che dimostra che non tutto a questo mondo è perfetto.
- Quando uscirò da qui, ucciderò a sassate il dottore che ha ucciso mio fratello in ospedale e che non è stato ancora punito. Peccato che non possa sentire le sue stesse grida, visto che è sordo.
- I fiori hanno il profumo che la terra dà loro senza essere profumata. Così, anche noi dobbiamo dare ai nostri atti quello che non abbiamo in noi ma di cui siamo veramente capaci e che non morirà con la nostra morte.

Siccome il cameriere del turno di notte è venuto a spegnere la luce della mia stanza, questo è l'ultimo aforisma che scrivo, facendolo al buio e in protesta.

## Capitolo Venti

Ci sono momenti in cui mi sento più lucido, e ce ne sono altri in cui, al contrario, sento una strana presenza dentro di me, come se dovessimo essere gemelli ma fossimo nati in due in un corpo solo. Questo mio fratello sepolto in me mi spinge a scene da vero sciocco, se non da disperato, com'è successo poco fa, quando io volevo dormire ma lui insisteva a provare un nuovo passo di danza, piroettando per la camera completamente nudo. Se c'è chi crede nella metempsicosi, io ho il diritto di credere nella duplicità del mio essere o, anzi, nell'esistenza occulta di mio fratello gemello dentro di me e che un giorno spunterà dal mio corpo, come un dente del giudizio in ritardo. Molti mi giudicheranno eccentrico per questo motivo, e lo so che giudicano, ma il punto è che io sono solo sincero e non sono abituato a nascondere le perplessità alle quali la mia natura mi sottopone, come fanno le altre persone.

Le altre persone, tra l'altro, si riassumono per me in una persona sola: il mondo, o, come generalmente si dice, *todo mundo*; ed è mio dovere preservare la mia individualità (o la mia duplicità, poco importa) contro la presenza opprimente di questo mostro dalle mille teste che tenta di calpestartmi e ridurmi alla misera condizione di stuz-zicadenti, sebbene con la capocchia di fosforo. Apprezzo estremamente certe persone – il dr. Keither è tra quelle, con la sua filosofia e il suo premio Nobel per la Chimica nel 1952 – ma sinceramente non vedo perché dovrei rinunciare a ciò che sono, in presenza di estranei e che certamente avranno la propria individualità da preservare. Su questo punto non cedo nemmeno di uno dei miei capelli e sono disposto a soffrire tutti i martiri e tutte le torture che vogliano infliggermi qui o in qualsiasi altra parte del mondo, come del resto succede da quando sono nato. Morirò povero e confinato tra queste quattro pareti, marchiato come spia o come eccentrico nocivo agli alti interessi dello Stato e di chi vive alle spalle dello Stato, che è la stessa cosa; ma morirò *io stesso* e nessuno di più – io e mio fratello gemello, al massimo – e questa fedeltà al mio corpo sarà il mio unico titolo di gloria, ammesso che mi serva un titolo di gloria per qualcosa.

Una volta, nell'Esercito, un vecchio sergente, col pretesto di infondermi nello spirito la teoria del tiro, mi ha afferrato per il collo e mi ha scrollato violentemente varie volte, sollevandomi a un'altezza ragionevole dal suolo. L'ho lasciato scrollarmi quanto volesse, senza una sola parola di protesta, anche perché lo strangolamento era molto ben fatto e riuscivo a respirare a malapena; non appena mi sono visto sulla terraferma, però, gli ho sferrato con le dita due violente stoccate dritte in mezzo agli occhi, accecandolo immediatamente. È stato mandato in pensione con lo stipendio pieno, secondo quanto ho saputo, e io ne sono uscito illeso e sempre più conscio della mia ignoranza in materia di balistica e di carneficine eroiche, visto che del resto spero di vivere fino alla fine dei miei giorni.

Un'altra volta un'arciduchessa ungherese, dalla vita facile ma non così facile quanto sembra, si è innamorata del mio corpo nel bel mezzo della città di Cracovia, offrendomi in cambio i suoi bei seni, la sua voce da contralto e un profumo di bosco umido che non ho ritrovato in nessun'altra donna, viva o morta. Finché si è accontentata di usare il mio corpo come se fosse di sua proprietà, non ho avuto nulla da obiettargli, anche perché i tempi erano difficili e il suo letto e la sua tavola erano perfettamente godibili; fin quando, una certa notte, tra una copula e l'altra, ha voluto convincermi della necessità che prendessi parte a un complotto terrorista nella sua bella patria, invocando a tal fine ragioni sentimentali e altre che non mi riguardavano, l'ho abbandonata immediatamente e scoppiando in una lunga risata fragorosa le ho tirato un vaso di fiori in testa, il che mi è costato due giorni e mezzo di prigione.

Anche nel Conservatorio di Varsavia, dove ho imparato a suonare il *berimbau* col professor Hepsteimm, ho avuto l'opportunità di dimostrare, una volta, il mio attaccamento incondizionato alla mia libertà morale, quando ho fatto volare in aria la tuba e il clarinetto dell'Orchestra Sinfonica Nazionale, con un calcio destinato al musicista idiota che mi chiamava straniero, io che sono il più perfetto esempio di cittadino del mondo del quale si è avuta notizia finora. Ho generato un leggero caso internazionale con questa mia attitudine simultaneamente intempestiva e tempestosa, ma perlomeno mi sono mantenuto integerrimo e sovrano della mia profonda individualità, e non ho dovuto poi vergognarmi davanti allo specchio.

Ora, in questa sessanta milionesima insonnia che attraverso a occhi aperti e col cuore angosciato, mi resta almeno la certezza che sono veramente io e nessun altro, o, ancora una volta, io e mio fratello gemello ancora sepolto in me e che un giorno verrà a galla come un naufrago di tre giorni. Le pareti mi trattengono dentro questa camera di hotel senza alcuna bellezza; mi proibiscono per motivi politici di uscire in strada e, addirittura, di sapere in che città sono esattamente, io che sono un *globe-trottere* amante di tutti gli orizzonti; mi costringono alla vergogna di dover prendere tutte le notti una dose di siero della giovinezza, io che non sono ancora vecchio e che non intendo neanche, un giorno, tornare a essere giovane, io che non lo sono mai stato davvero; mi spiano da ogni lato, addirittura quando sono solo in bagno, come se fossi un criminale qualunque e non un ospite con tutti i

diritti che la legislazione degli ospiti garantisce loro, sia qui che in Cocincina – una cosa però non me la prendono, loro, le spie di ogni nazionalità, le prostitute ungheresi o addirittura iugoslave, i falsi amici e soprattutto quelli veri, i membri di tutte le orchestre sinfoniche dell’universo, i ragazzi della polizia nazionale e internazionale; i pugili o i lottatori di jiu-jitsu di tutte le categorie o fasce: e è la consapevolezza che ho di me, di essere solo e sempre più di mia proprietà, esclusiva, indivisibile, una, *prima inter pares, nec plus ultra*, e altre citazioni latine che siano necessarie e convengano a una conclusione di un capitolo così importante come questo, senza dubbio il più importante che ho scritto finora e che scriverò in tutta la mia vita da cavaliere errante.

## Capitolo I (di nuovo)

Avevo proprio ragione a sospettare. Si è dissipata alla fine la cortina di fumo che celava in parte il mistero di questo hotel internazionale nel quale mi hanno buttato da più di venti anni. Non siamo in un hotel, bensì in un terrificante campo di concentramento, con torture e tutto il resto, a giudicare da quella che mi hanno inflitto ieri.

Mi hanno portato, la mattina presto, in una camera a gas dove c’era una sedia elettrica (che subito ho constatato essere un letto e non una sedia) sulla quale senza dubbio pretendevano di estorcermi qualche segreto di Stato, di cui sono portatore ma che sinceramente ignoro quale sia. Mi hanno fatto sdraiare in questo pseudoletto, completamente nudo e legato – con tutta una squadra di guardie accanto, travestiti da infermieri – e mi hanno messo in testa una specie di casco di acciaio (un po’ più comodo, senza dubbio) dal quale uscivano palesemente un paio di fili elettrici.

Non mi hanno dato nessuna possibilità di difendermi; infatti non mi hanno chiesto nulla e neanche hanno risposto a nessuna delle mie domande, come se fossi già un caso perso e nessun tribunale potesse esaminarmi. Legato com’ero, e imbavagliato come un cane rabbioso, ho visto perfettamente quando hanno collegato una chiave elettrica che si trovava vicina proprio alla porta d’entrata – e ho sentito la morte sfraccellarsi contro la mia testa, come se un bolide fosse caduto dallo spazio e avesse scelto precisamente il mio cranio come campo di atterraggio. Non posso dire di aver gridato, anche perché non ho avuto né il tempo né la lucidità per farlo, ma quello che affermo è che mi sono trasformato istantaneamente in un cadavere e mi sono sentito più freddo di un cubetto di ghiaccio buttato nella cella di un obitorio.

Ogni tanto un pallido riflesso di coscienza spuntava nella mia testa immobilizzata e intravedevo il soffitto a una distanza infinita e sentivo le folli voci dei miei boia, come in un quadro surrealista o in una scena del *Grand Guignol*; in un attimo, però, tutto spariva di nuovo e tornavo alla mia condizione di cadavere congelato, allo shock brutale di una bomba che mi faceva saltare il cervello.

Quando sono tornato in me, dopo la risurrezione della carne, mi trovavo sdraiato e immobile nel mezzo del mio letto, senza nessun altro pensiero che non fosse quello di respirare profondamente e di ascoltare il battere del mio proprio cuore, così incredibili mi sembravano queste cose così semplici ma che in effetti sono incredibili e degne della più grande considerazione.

Ora chiedo: cosa vogliono da me, veramente, questi signori e queste signore che fino a ieri credevo essere i direttori e i camerieri di un hotel di lusso, anche se mi aveva sempre insospettito il severo regime di sorveglianza al quale ero, come tutti gli altri ospiti, sottoposto giorno e notte, e addirittura anche durante il sonno? Che segreto importantissimo è quello che mi vogliono estorcere con la forza, ricorrendo anche alle minacce più terribili, come questa estrema della sedia elettrica, senza un processo sommario e senza il conforto almeno di un confessore?

Che io mi ricordi, ultimamente non ho fatto nulla per meritarmi un castigo così capitale, né custodisco in me un segreto che non possa essere rivelato a porte aperte e a pieni polmoni, o che mi faccia diventare sospettato di lesa

maestà, o lesa patria, o anche di lesa santità, anche solo per citare i tre crimini più gravi che al momento mi sovengono.

Ci troviamo, per caso, in una nuova Inquisizione, o sarà sempre uguale a quella antica che non ha mai smesso di esistere e che solo ora, per la prima volta, si è fatta sentire in tutta la sua grandezza sul mio petto stanco e il mio sguardo triste, per cause a me sconosciute e che agli altri paiono ovvie? (Sarò così eretico, io che non ho neanche mai pensato di creare un dio a mia immagine e somiglianza e di adorarlo come si adora un signore onnipotente, con servile ipocrisia?) O sarà che effettivamente sono un agente segreto di qualche potenza straniera – tanto segreto da non saperlo neppure io – e che, dotato di doppia personalità, stia posando a santo in questo momento, finché loro non provino il contrario e mi sbattano la mia verità in piena faccia? Tutto è possibile in questo mondo di infinite sorprese, e quello che resta a me, come a loro, è solo aspettare che gli eventi si succedano per conto proprio e che arrivi a rivelare un giorno, con le buone o con le cattive, il mio terribile segreto, o – che sarà ancora più triste – la mia disperata innocenza.

## Bibliografia

- ÁLVARES Heleno (2006), *Campos de Carvalho: entrevista, depoimento e textos inéditos*, «Agulha, Revista de Cultura», n. 54, s/p.
- ARBEX Daniela (2013), *Holocausto Brasileiro. Vida, Genocídio e 60 mil morte no maior Hospício do Brasil*, São Paulo, Geração Editorial.
- ARTAUD Antonin (1988), *Van Gogh: il suicidato della società*, Milano, Adelphi.
- BASAGLIA Franco (1981), «La distruzione dell'ospedale psichiatrico come luogo di istituzionalizzazione (Mortificazione e libertà dello "spazio chiuso")», In: Basaglia F., *Scritti I 1953-1968*, Torino, Einaudi, p. 249-258.
- CARVALHO Walter Campos de (2008), *A lua vem da Ásia*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- (2004), *Deixei a barba crescer em pensamento*, In: Cohn S. (dir.), *Azougue 10 anos*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, p. 336-350.
- CASTRO Ruy (1968), *A arte de ser maldito*, «Revista Manchete», 836, p. 37.
- FORTINI Franco, BINNI Lanfranco (2001), *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti.
- LEJEUNE Philippe (2008), «Parte IV: Diários e blogs», In: Gerheim J. M. Noronha (dir.), *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, Belo Horizonte, Editora UFMG, p. 257-368.
- MOISÉS Massaud (2001), «Modernismo», *História da literatura brasileira*, 3, São Paulo, Cultrix.
- NERI Guido (2000), «Nota bio-bibliografica», In: Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, Neri G. (dir.), Torino, Einaudi, p. XXXVII-XLVI.
- PRATA António (1998), *Não gosto de mim trágico*, «O Estado de S. Paulo», 38160, 2, p. 82.
- SILVESTRE Edney Célio (1969), *Este homem é um maldito*, «O Cruzeiro», 44, p. 42-44.
- WILLER Claudio (2008), «Surrealismo no Brasil: poesia e poética», In: Guinsburg J., Leirner S. (dir.), *O Surrealismo*, São Paulo, Perspectiva, p.281-322.
- (2013), *Surrealismo no Brasil: poesia e crítica literária*, «A Ideia, revista de cultura libertária», 71-72, p.128-136<sup>1</sup>

## Sitografia

- BATELLA Juva (2017), *“Três gênios da literatura de invenção”, depoimento de Juva Batella a Edney Silvestre*, consultato il 20/07/2021, URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=MnWjtQi9asc>>.
- FERREIRA Jéssica (2019), «Quem foi Nise da Silveira, psiquiatra que humanizou os tratamentos no Brasil», *Galileu*, consultato il 20/07/2021, URL: <<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2019/09/quem-foi-nise-da-silveira-psiquiatra-que-humanizou-os-tratamentos-no-brasil.html>>.

<sup>1</sup> Una versione aggiornata dello stesso intervento è stata caricata dell'autore sul suo profilo della piattaforma Academia.edu, consultato il 20/07/2021, URL: <[https://www.academia.edu/6541702/Surrealismo\\_no\\_Brasil\\_poesia\\_e\\_cr%C3%ADtica\\_liter%C3%A1ria?source=swp\\_share](https://www.academia.edu/6541702/Surrealismo_no_Brasil_poesia_e_cr%C3%ADtica_liter%C3%A1ria?source=swp_share)>

- RESENDE Marcelo (1996), «Minha literatura não é de lugar nenhum», *Folha de S. Paulo Ilustrada*, consultato il 20/07/2021, URL: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/29/ilustrada/5.html>>.
- (1996), «Autor recusa mundanismo dos romances», *Folha de S. Paulo Ilustrada*, consultato il 20/07/2021, URL: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/29/ilustrada/6.html>>.

## Filmografia

*L'âge d'or*, diretto da Luis Buñuel. 1930; Francia.

# Botanica e orticoltura per le donne vittoriane: Jane Loudon e il suo *Instructions in Gardening for Ladies* (1840)

Giulia Franceschi

[giulia.franceschi@outlook.it](mailto:giulia.franceschi@outlook.it)

**ABSTRACT** This article is a revised excerpt from my Master's thesis and focuses on Jane Loudon, a Victorian writer and cultural mediator who published several educational books on the topics of gardening and botany in the 1840s. Her works were mostly aimed at middle-class women who did not have the opportunity to study natural sciences at school and who were usually deterred from physically dealing with gardening practices. Within Loudon's production, *Instructions in Gardening for Ladies* (1840) is especially worth mentioning, since it both provided technical information and morally encouraged women to look after their gardens in a creative and responsible way, thus starting to deconstruct the Victorian notion of feminine 'delicacy' and the gender assumptions linked to the separate spheres ideology.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof. Laura Giovannelli, docente di Letteratura inglese.

**PAROLE-CHIAVE:** Jane Loudon, Victorian culture, women, gardening, botany

---

## 1

Jane Wells Webb Loudon, figura interessante di autrice letteraria e mediatrice culturale di epoca vittoriana, nacque nel 1807 a Birmingham, formandosi in un ambiente moderatamente acculturato. Il padre, Thomas Webb, era infatti un imprenditore in un momento di benessere per la città manifatturiera, e questo le permise di seguire un primo percorso di studi tra le mura domestiche. Purtroppo, però, Jane rimase orfana a soli diciassette anni (aveva già perso la madre nel 1819) e le difficili condizioni finanziarie la spinsero a dedicarsi alla scrittura per potersi sostenere economicamente. Come ricorda Bea Howe (1961: 36), nel 1827, a soli vent'anni, l'autrice diede alle stampe un romanzo di impianto visionario e tecnologico-futuristico, *The Mummy! Or, A Tale of the Twenty-Second Century*, pubblicato anonimo in tre volumi presso Henry Colburn. Narrazione in cui marche fantascientifiche di ispirazione shelleyiana (ovvero *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818) si compenetrano con quelle dell'apologo, il romanzo è ambientato in un'Inghilterra evoluta ed emancipata dell'anno 2126. Come sottolinea Lisa Hopkins (2003: 15), l'opera risulta la prima in lingua inglese a sviluppare il *topos* di una mummia che si risveglia dalla morte: protagonista è qui nientemeno che il faraone Cheope, il quale trascorrerà del tempo in Inghilterra, elargendo saggi consigli anche di natura pubblica e governativa, basati sulla sua esperienza di sovrano. In contrasto con la tradizione gotica e le sue creature soprannaturali dalla fisionomia mostruosa e orrificata, la mummia loudoniana rinasce con il suggello divino e agisce come una guida sostanzialmente rassicurante.

Paola Fanucci (2016: 22) rileva come il futuro immaginato da Jane Loudon sia ricco di dettagli concernenti i costumi, le condizioni socio-economiche e il progresso scientifico di un'ipotetica Inghilterra del terzo millennio. L'autrice prospettò infatti innovazioni tecnologiche strabilianti per gli inizi dell'Ottocento, ma realistiche se rilette ai giorni nostri, come la possibilità di viaggiare utilizzando un pallone aerostatico o la presenza di automi che fanno le veci di chirurghi. Altri cambiamenti riguardano l'ambito della vita civile e dei rapporti sociali, dall'istruzione (diritto esteso a tutta la cittadinanza) agli abiti (per esempio, sono stati aboliti i corsetti per le donne, alle quali è ora concesso indossare pantaloni). *The Mummy!* riscosse un buon successo e fu determinante per la vita dell'autrice, catalizzando l'attenzione del suo futuro marito, lo scozzese John Claudius Loudon, che recensì il romanzo e che ella ebbe così modo di conoscere nel 1830.

John Claudius Loudon (1783-1843) era un noto e stimato architetto di giardini e del paesaggio, autore scientifico ed editore, botanico e urbanista con una particolare sensibilità per il potenziamento del verde. Fu promotore di un nuovo stile di "fare giardino", designato con il termine *gardenesque*, da lui coniato, che prevedeva una commistione tra geometrico e pittoresco, autoctono ed esotico, ornamentale e funzionale (Fanucci 2016: 30). Esso si proponeva come l'erede naturale del *picturesque*, nota categoria estetica di matrice (pre)romantica che puntava su un effetto di sorpresa e su giochi di combinazione e varietà, ma che nel settore del giardinaggio stava diventando obsoleta, anche a causa della presenza sempre maggiore di specie vegetali provenienti dalle colonie (Morris 2004: 101).

Quando John Claudius Loudon lesse *The Mummy!*, ne rimase favorevolmente colpito, in particolare per quanto concerneva alcune delle invenzioni legate al mondo agricolo, come la mietitrice a vapore e la mungitrice automatica. Ciò lo incuriosì sull'identità dell'autore di quest'opera anonima, che, con sorpresa, scoprì essere una donna. Nella sua biografia dedicata alla Loudon, Howe (1961: 41) ricostruisce questo magico incontro tra John Claudius e Jane, le cui affinità trovarono ben presto coronamento nel matrimonio, celebrato nel 1830.

Poiché la tenuta londinese della coppia era adornata di giardini, serre e verande, la Loudon si prodigò nell'aiutare il coniuge nella cura della ricca e variegata vegetazione. Nonostante, prima di allora, non avesse mai avuto ambizioni in quest'ambito, ella apprese i rudimenti della botanica, del giardinaggio e dell'architettura paesaggistica grazie sia al marito, sia all'esperienza personale: non solo diventò la segretaria e la dattilografa di John Claudius, ma lo accompagnò nei viaggi di lavoro. Inoltre, nel 1831, l'autrice frequentò una serie di lezioni di botanica rivolte a un pubblico femminile, organizzate dalla Horticultural Society di Londra e tenute dall'eminente botanico John Lindley (1799-1865).

Nel panorama editoriale dei manuali di giardinaggio, tuttavia, la Loudon notò una carenza di testi adatti per un pubblico femminile amatoriale: le opere esistenti, a firma maschile, si caratterizzavano per un impianto tecnico ed enciclopedico che, di fatto, presupponeva conoscenze professionali di base già acquisite. Al contempo, a partire dal 1840, ella si attivò per contribuire economicamente al *ménage* familiare, purtroppo minato da debiti contratti da John Claudius per il finanziamento di importanti studi e progetti, come la pubblicazione di *Arboretum et Fruticetum Britannicum* nel 1838 (Fanucci 2016: 23). Facendo di necessità virtù, la Loudon decise così di mettere a frutto la sua nascente passione per il giardinaggio e la botanica scrivendo manuali su questi temi, che fossero però pensati per le donne.

Nel 1840 uscì il suo primo testo, *Instructions in Gardening for Ladies*, che ebbe un notevole successo, vendendo 20.000 copie. L'opera fu pubblicata in un momento in cui in Inghilterra il giardinaggio iniziava a incuriosire le signore della classe medio-alta, che però non avevano ancora una formazione in materia ed erano in qualche modo scoraggiate dal tecnicismo e dalla settorialità dei proutari in commercio. L'autrice si mise allora metaforicamente al fianco delle lettrici, adottando un linguaggio diretto ma garbato e documentato. In questo e in altri suoi scritti, la Loudon riuscì a creare un'atmosfera confidenziale di dialogo, confronto e immedesimazione,

ripercorrendo la propria esperienza di botanica e giardiniera, dapprima limitata, e poi sempre più ferrata grazie ad un impegno costante e alla disponibilità ad apprendere.

Nella sezione prefatoria di *Instructions in Gardening for Ladies*, ella afferma di aver deciso di scrivere un manuale per aiutare le lettrici che avessero voluto avvicinarsi al giardinaggio, proprio perché lei stessa, avendo iniziato ad interessarsene da pochi anni, avrebbe potuto dare utili consigli con cognizione di causa: «Having been a full-grown pupil myself, I know the wants of others in a similar situation» (Loudon 1840: 3). Seguono spiegazioni circostanziate su come mantenere il proprio giardino senza tralasciare nessun aspetto, partendo dagli indumenti e strumenti necessari fino ai metodi più pratici ed efficaci per ripulire gli attrezzi. Gran parte del manuale del 1840 mira a mettere a fuoco nozioni e tecniche che possano permettere alle signore di occuparsi di mansioni generalmente giudicate appropriate all'uomo o alla servitù, come il potare o il vangare, ritenuti particolarmente faticosi e non consoni a una *lady*.

La Loudon era convinta che il giardinaggio potesse essere uno stimolo, un sano diversivo e un'occasione per mostrare la propria creatività da parte delle signore borghesi, la cui vita gravitava sostanzialmente intorno alla gestione della casa e alla cura della famiglia. Grazie a *Instructions in Gardening for Ladies*, le sue lettrici avrebbero potuto scoprire che non solo i giardinieri esperti, ma anche loro stesse erano in grado di occuparsi di molti aspetti inerenti al *gardening*. Nel manuale sono inoltre inserite riproduzioni di incisioni nelle quali l'attenzione al dettaglio estetico si accompagna ad una funzione informativa ed esplicativa. Tutto ciò contribuisce all'orchestrazione di un tessuto discorsivo in cui Mrs. Loudon si profila come una *advisor* solerte e comprensiva, pronta a dare consigli senza suonare pedante.

Successivamente, l'autrice si allontanò dall'orticoltura per dedicarsi alle scienze botaniche. Al 1841 risale infatti *The First Book of Botany*, opera che mirava a fornire i rudimenti della disciplina a un pubblico giovanile. L'anno seguente, la Loudon diede alle stampe *Botany for Ladies*, testo speculare al manuale di giardinaggio del 1840, in cui, con il medesimo approccio, ella si proponeva di spiegare i principi della botanica ad una platea di donne, che spesso non avevano avuto modo di apprendere la materia a causa del preconcetto che vedeva le scienze come un settore poco adatto alla "mente femminile". L'opera fu accolta favorevolmente e uscì in numerose edizioni; nel 1851, per esempio, ne fu stampata una versione dal titolo più "ecumenico", ossia *Modern Botany*: poiché le scienze stavano diventando un argomento che riceveva importanti riscontri dal pubblico, si decise di dare al volume un titolo di più ampio respiro, capace di rivolgersi ai lettori di entrambi i sessi.

Contemporaneamente, la Loudon si concentrò su *The Ladies' Flower-Garden* (1840-1848), una serie di quattro volumi focalizzati su un *corpus* selezionato di esemplari floreali. I volumetti fornivano descrizioni di piante da fiore integrandole talvolta con dettagli complementari, come l'uso in ambito culinario o il contesto folklorico, nonché tavole create dalla Loudon stessa (Fanucci 2016: 42). Grazie all'ottima ricezione della collana, l'autrice proseguì lungo questo percorso con *British Wild Flowers* (1846), un manuale dall'impostazione simile ma riguardante le specie selvatiche autoctone.

Nel 1843, John Claudius si spense prematuramente a causa di un cancro ai polmoni, lasciando moglie e figlia in una situazione critica, minata da debiti. Nel tentativo di risanare le loro condizioni finanziarie, Jane e la figlia Agnes si apprestarono a comporre nuove opere, concentrandosi anche su progetti di revisione di quelle di John Claudius (Howe 1961: 86). Nel 1845 uscì *The Lady's Country Companion*, volume contenente un immaginario scambio epistolare con una giovane sposa appena trasferitasi in campagna, alla quale l'autrice elargisce consigli su come occuparsi a tutto tondo di una piccola tenuta rurale. Alle sue lettrici, Jane Loudon suggeriva qui di «assumere il controllo della propria vita, insegnando loro tutte le operazioni indispensabili per vivere in campagna» (Fanucci 2016: 31).

La Loudon fu anche redattrice. Nel 1841, diresse per un breve periodo la «Ladies' Magazine of Gardening» e nel 1849 passò a «The Ladies' Companion», testata che accoglieva articoli miscelanei per un pubblico femminile. L'autrice stessa specificò che, attraverso queste scelte, ella non intendeva “usurpare” il ruolo degli uomini, bensì rendere più consapevoli le donne in merito al loro potenziale, incoraggiandole a svilupparlo e incanalarlo in un modo positivo e gratificante. Il successo di «The Ladies' Companion», tuttavia, si eclissò in tempi rapidi, circostanza che determinò la sostituzione della Loudon nelle sue funzioni di *editor* (Howe 1961: 121). Nel suo ultimo editoriale, l'autrice si espresse comunque con toni di ottimismo e fiducia:

Real and vital happiness depends only on ourselves. If once the mind can grasp the truth, and with firmness and courage resolve to draw happiness from the sources whence alone it springs, no storms from without will permanently shake us, no fears depress, no trials overcome us (Loudon 1850: 2).

Jane Loudon continuò a mettere a punto le opere del marito e a dare alle stampe scritti propri fino alla sua morte, sopraggiunta nel 1858.

## 2

Come si è anticipato, *Instructions in Gardening for Ladies*, pubblicato nell'autunno del 1840, era il frutto di un progetto culturale che ruotava intorno al presupposto che il giardinaggio potesse essere non solo un gradevole diversivo, ma addirittura una terapia per i disagi psicofisici di cui varie donne soffrivano in quel periodo, dalla “melanconia” all’“isteria”. Attraverso il giardinaggio, esse si sarebbero allontanate dalla *routine* domestica grazie ad un'attività non troppo faticosa e, al contempo, partecipata:

The great point is to exercise our own skill and ingenuity; for we all feel so much more interested in what we do ourselves than in what is done for us, that no lady is likely to become fond of gardening, who does not do a great deal with her own hands (Loudon 1840: 344).

Ciò che rendeva il giardino della residenza borghese un ambiente ideale per le signore era che, mentre nelle grandi tenute i parchi erano estesi e distanti dalla dimora principale, qui si trattava di uno spazio intermedio tra contesto domestico e scenario esterno. Era quindi una superficie aperta ma, al contempo, riparata e afferente alla domesticità, una sorta di luogo-soglia rigenerante (Fanucci 2016: 29).

Come l'autrice sottolineò nella prefazione, con un gesto di riconoscenza nei confronti del marito, John Claudius Loudon si era prodigato nell'avvicinarla alla materia, al punto che, in dieci anni, ella avrebbe acquisito una competenza sufficiente per impartire a sua volta consigli e insegnamenti, ed il conseguente «account of her triumphant upwards trajectory surely served to inspire a generation of struggling readers» (Bilston 2008: 4). Si legga questo passo significativo del paratesto:

When I married Mr. Loudon, it is scarcely possible to imagine any person more completely ignorant than I was, of every thing relating to plants and gardening; and, as may be easily imagined, I found every one about me so well acquainted with the subject, that I was soon heartily ashamed of my ignorance. My husband, of course, was quite as anxious to teach me as I was to learn, and it is the result of his instructions, that I now (after ten years' experience of their efficacy) wish to make public for the benefit of others (Loudon 1840: v).

Sempre in sede prefativa, la Loudon tracciò una distinzione tra *amateurs* e *adepts*, ossia tra persone che si avvicinavano per la prima volta al giardinaggio e coloro che, invece, avevano già maturato competenze specifiche. A suo avviso, la maggior parte dei libri di giardinaggio era compilata dagli adepti senza tener conto dei neofiti,

cosicché le opere risultavano di difficile comprensione per questi ultimi: a parer suo, l'*adept* avrebbe dimenticato quali strumenti utilizzare per diffondere efficacemente il proprio sapere ad un pubblico di non-iniziati. Poiché lei stessa era stata a lungo una *amateur*, avrebbe saputo come rivolgersi ad un(a) principiante in materia, puntando sul coinvolgimento e su una comunicazione opportunamente modulata. In sostanza, ella si proiettò in una figura di mediatrice culturale tra il mondo degli esperti e quello dei “desiderosi di apprendere”, partendo dalla propria esperienza sul campo. Nel suo manuale si ravvisa dunque un intento socio-pedagogico:

it is in fact that very circumstance which is one of my chief qualifications for the task. Having been a full-grown pupil myself, I know the wants of others in a similar situation; and having never been satisfied without knowing the reason for everything I was told to do, I am able to impart these reasons to others (Loudon 1840: 1).

Dal punto di vista strutturale, *Instructions in Gardening for Ladies* presenta una suddivisione in dodici capitoli che, con i loro titoli descrittivi, inquadrano in modo immediato ambiti, categorie e processi pertinenti per il *gardening*, dalla preparazione del terreno alla semina, dalla potatura alla manutenzione, fino alle tipologie di giardino e ad una calendarizzazione delle attività. È anche interessante segnalare che, poiché le sue conoscenze botaniche derivavano principalmente dall'impostazione accolta da John Lindley, l'autrice imbastì i propri riferimenti intorno al sistema di classificazione perfezionato da Augustin Pyrame de Candolle (1778-1841), privilegiando rispetto a quello linneano e ai richiami più espliciti di quest'ultimo al binomio maschile/femminile. Ciò fa riflettere su come la Loudon si adoperasse per consolidare percorsi nuovi nella scrittura femminile senza tuttavia porsi in modo aggressivo o iconoclastico nei confronti della sensibilità dell'epoca, inclusi certi codici pregiudiziali connessi alla sessualità.

Ricordiamo altresì che Jane Loudon apportò un'ulteriore innovazione retorico-formale nel panorama della manualistica legata alla botanica e all'orticoltura, allontanandosi dal modello dello “stile familiare” o epistolare, generalmente utilizzato dalle autrici coeve nei testi di divulgazione scientifica. Di norma, queste conoscenze erano codificate all'interno di opere strutturate in lunghi dialoghi tra una madre (o una figura femminile) e degli interlocutori di giovane età, in un microcosmo sociale di tipo tradizionale. Un'altra formula usuale consisteva nell'accorpore informazioni in un immaginario scambio di lettere tra due signore incuriosite dall'argomento. Nelle sue *Instructions*, al contrario, la Loudon evitò di calare la donna nel consueto scenario del focolare domestico o della chiacchiera da salotto (Horwood 2010: 247-248).

È importante ribadire che le sue “istruzioni” si caratterizzano per un equilibrio tra accuratezza tecnico-terminologica e respiro dialogico, incisività e ricchezza di esempi e dettagli, con un aggraziato stile paratattico pensato e plasmato per coadiuvare la lettura. Nell'opera emerge insomma la parabola di un percorso logico-consequenziale coordinato da un'istanza autoriale affidabile e ricettiva. Significativamente, poi, la Loudon elabora parallelismi tra il mondo vegetale e il perimetro empirico/epistemico noto alle signore borghesi, in un'alternanza tra passi informativi e paragrafi dai toni più riflessivi, con qualche chiosa gnomica o appelli al sapere comune. Ad esempio, quando descrive il modo migliore di utilizzare il concime stallatico, l'autrice spiega che esso deve essere sapientemente mescolato con acqua, così da non sovraccaricare le radici delle piante, le quali, in caso contrario, «may be said to expire of apoplexy, brought on by indigestion» (Loudon 1840: 27).

Volendo citare qualche altro passo, consideriamo il capitolo di apertura, *Stirring the Soil*, che contiene indicazioni sulla preparazione del terreno prima della piantumazione e che si apre con un paragrafo incentrato sulle operazioni di scavo. L'orientamento pedagogico del discorso si percepisce sin dalle prime righe, dove l'autrice afferma che un terreno, se non viene zappato per un certo periodo, tende a indurirsi e a diventare inospitale per i semi, poiché le radici da essi sviluppate non riuscirebbero ad espandersi; inoltre, né l'acqua né l'ossigenazione raggiungerebbero il seme stesso. «When a seed is put into the ground, it is the warmth and moisture by which it is surrounded that make it vegetate» (Loudon 1840: 2), rimarca la Loudon, aggiungendo una sintetica

spiegazione scientifica sulla crescita dei primi virgulti del vegetale. Si colgono qui parallelismi tra la descrizione della nascita della pianta e la gestazione umana, allorché ci si riferisce a una parte del seme in termini di «vital knot» (Loudon 1840: 2), come se si trattasse di un embrione. Il manuale abbonda di riferimenti di questo tipo, in cui l'ecosistema vegetale e la realtà antropologica (in senso biologico, ontogenetico, intercomunitario) si intrecciano. Non possono poi mancare i richiami al Dio cristiano, in un contesto epistemico ancora piuttosto lontano dagli orizzonti darwiniani e teso a ricomporre in modo coeso ed “eco-escatologico” i vari tasselli del mondo umano e naturale, con uno sguardo rivolto al trascendente:

The manner in which the root is fitted for the purposes for which it was designed, affords an admirable illustration of the care and wisdom displayed by the Great Creator in all his works. In nature nothing is superfluous, and yet everything has been provided for (Loudon 1840: 3-4).

Subito dopo, però, nel descrivere le funzioni della radice, l'autrice torna ad avvalersi di termini specifici come *fibrils* e *spongiole*, seppur affiancandoli a un vocabolario corrente e quotidiano. Mentre illustra come affrontare le operazioni di scavo, la Loudon introduce poi la questione relativa al fatto che il giardinaggio possa o meno considerarsi un'attività consona alle donne: «It must be confessed that digging appears, at first sight, a very laborious employment, and one peculiarly unfitted to small and delicately formed hands and feet» (Loudon 1840: 7). Ciò nonostante, ella ritiene che, se si presta la dovuta attenzione ai principî della meccanica e del moto, il lavoro risulterà meno gravoso. In genere, i giardinieri appoggiano la vanga perpendicolarmente al terreno, al fine di inciderlo meglio con la lama; nel caso della donna, dotata di minore forza fisica, si potrebbe adottare una strategia alternativa ma ugualmente efficace:

it must be remembered that all operations that are effected rapidly by the exertion of great power, may be effected slowly by the exertion of very little power, if that comparatively feeble power be applied for a much greater length of time (Loudon 1840: 27).

Scavare è un'attività sfibrante, ma non impossibile, assicura l'autrice, in quanto anche una signora, utilizzando uno strumento più leggero di quello adoperato in genere da un giardiniere, riuscirebbe verosimilmente nell'intento. *Last but not least*, nel compiere quest'azione la *lady* proverà un senso di gratificazione personale per averla svolta con successo e in autonomia. Se si pensa a quanto il lavoro fisico più pesante fosse al tempo sconsigliato alle signore, non solo perché poteva intaccarne la salute delicata, ma anche perché rischiava di apparentarle alle donne della classe operaia, si deduce come la Loudon tentasse di promuovere fra le righe una nuova politica culturale e di genere. Ella riteneva che il progresso scientifico e tecnologico dovesse essere applicato anche a vantaggio delle donne amanti del giardinaggio: gli attrezzi, come vanghe e carriole, potevano essere scelti in un formato più piccolo e, per semplificare alcune operazioni, era possibile fare appello alle leggi della meccanica. In questo manuale, la donna non viene quindi ritratta in assoluta sinergia con il modello della “creatura delicata”, ma come un soggetto partecipe che può avvalersi delle innovazioni introdotte negli ultimi decenni, superando una serie di ostacoli riconducibili alla sua presunta “fragilità” (Bilston 2008: 4-6)<sup>1</sup>.

Tra i dispositivi utili per le *gardening women*, la Loudon menziona accessori come calzature speciali, guanti rinforzati e un abbigliamento meno costipante. Anche questo elemento «finisce per costituire una precocissima liberazione dalle costrizioni che affliggevano il corpo delle donne» (Fanucci 2016: 46), dai corsetti e dalle crinoline che ne “regolamentavano” pose e movimenti. È dunque significativo che Jane Loudon abbia scelto di

<sup>1</sup> Non dobbiamo però dimenticare che, su un fronte parallelo, la Loudon non si affrancò del tutto dall'assunto della *frailty* femminile, per esempio facendo notare che, nei giorni più umidi, era preferibile che le donne evitassero di dedicarsi al giardinaggio, in quanto avrebbero corso il rischio di ammalarsi.

raffigurare, nel frontespizio della sua opera, una signora affiancata da una bambina, entrambe ritratte nell'atto di fare giardinaggio: una ha in mano un rastrello e l'altra una vanga. Le due indossano vestiti comodi, come un grembiule con grandi tasche, poco elegante ma decisamente pratico, dato che può contenere piccoli attrezzi per l'orticoltura e resti di materiale vegetale (Fig. 1).



Fig. 1. Jane LOUDON (1840), *Instructions in Gardening for Ladies*, London, John Murray. L'immagine del frontespizio è stata riprodotta dalla copia dell'opera digitalizzata in *Internet Archive*, consultata il 27/05/2021, URL: <<https://archive.org/details/instructionsinga00loud/page/n7/mode/2up>>.

Inoltre, la descrizione dei guanti da lavoro è accompagnata da un'illustrazione (Fig. 2) con in primo piano il braccio di una donna che, come si può intravedere, indossa un vestito dalle maniche molto ampie e di tessuto morbido (Fanucci 2016: 46-47).

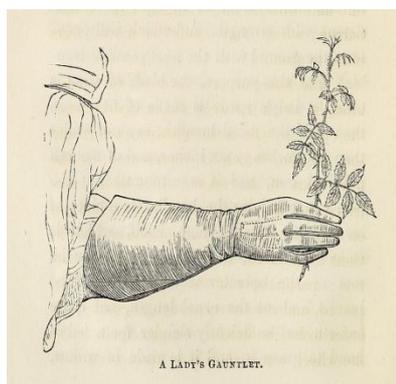


Fig. 2. Jane LOUDON (1840), *Instructions in Gardening for Ladies*, London, John Murray, p. 10. Il particolare iconografico è stato riprodotto dalla copia dell'opera digitalizzata in *Internet Archive*, consultata il 27/05/2021, URL: <<https://archive.org/details/instructionsinga00loud/page/10/mode/2up>>.

Nel terzo capitolo – *Sowing Seeds*, focalizzato sulla semina, sulla piantumazione di bulbi e tuberi e sulle operazioni di trapianto e annaffiatura – si notano altri momenti in cui l'autrice adotta una strategia “addomesticante”, considerando la pianta quasi alla stregua di un bambino: ad esempio, riferendosi ai semi, ricorre ad espressioni

come «giving birth to the root» (Loudon 1840: 49). I paragrafi a sfondo scientifico si alternano poi a resoconti che attingono al vissuto personale, come quando ella afferma che, inizialmente, non si era fidata del consiglio datole dal marito di innaffiare le piante con acqua calda, in modo da velocizzare il processo di fioritura. Tuttavia, dopo aver visto John Claudius bagnare con acqua quasi bollente dei giacinti ed essersi molto preoccupata per la loro sorte, «[she] could scarcely refrain from crying out» (Loudon 1840: 69) quando constatò che i giacinti erano effettivamente fioriti. Un'altra strategia alla quale la Loudon ricorre per rafforzare il “cerchio della fiducia” con le lettrici è dare consigli pratici su dove reperire alcuni prodotti, poiché il suo pubblico, profano in materia di giardinaggio, poteva avere difficoltà nell'acquistare gli utensili menzionati (parlando di un arnese per l'innesto, precisa che «[it] may be purchased in any ironmonger's shop» [Loudon 1840: 56]).

Il sesto capitolo (*The Kitchen-garden*) ci consente di far luce su aspetti ulteriori, legati al *kitchen-garden* e alla coltivazione delle verdure. L'orto dovrebbe essere ubicato vicino alla casa ed ogni villetta borghese dovrebbe avere una stradina sul retro per permettere alla servitù di consegnare le verdure raccolte, mentre i vegetali di utilizzo più immediato, come le aromatiche, si posizionerebbero meglio in prossimità della porta della cucina. I camminamenti creati nell'orto devono rispondere a un principio di utilità e opportunità: la disposizione dei vegetali in filari consente a chi li coltiva di muoversi più agevolmente, nonché di lavorare il terreno ed estirpare le erbacce; il rivestimento di ghiaia resiste meglio alla pioggia e al passaggio della carriola; i percorsi devono garantire un accesso diretto al *kitchen-garden*, senza che la persona rischi di inciampare tra le piante o che i vestiti vi rimangano impigliati.

Quanto alle specie più adatte all'orticoltura, l'autrice si concentra principalmente su quelle che le destinatarie del testo conoscevano meglio e avevano forse già avuto modo di cucinare. Per esempio, viene dedicato un paragrafo alla cura del *sea kale* (il cavolo marino), una pianta autoctona che, fino a poco tempo prima, veniva consumata solo dai pescatori, ma che in quel momento era diventata molto popolare. La Loudon si interessa insomma di tendenze in ambito culinario e la sua rivalutazione di colture regionali può ricordare ciò che attualmente associamo a un'attenzione per i prodotti “nostrani” e “biologici”. Nel testo si contano molte pagine inerenti ad altri ortaggi e piante erbacee o da frutto comuni nel Regno Unito, sebbene talvolta non native, come il rabarbaro, sul quale la Loudon dà consigli per proteggerlo dalle escursioni termiche tipiche del clima britannico. Di numerose specie ella ricostruisce sinteticamente il percorso che avrebbero compiuto per arrivare sulle tavole inglesi, come lo «scarlet-runner», il fagiolo runner scarlatto, che è «a native of South America, and was not introduced till 1633, when it was at first only cultivated in the flower-garden as an ornamental plant» (Loudon 1840: 171).

Una considerazione a parte merita l'ottavo capitolo, *The Flower-garden*, in cui l'autrice non può fare a meno di riconoscere come il giardino floreale sia l'ambiente che, per tradizione, si sposa meglio con le inclinazioni e il gusto estetico della donna vittoriana:

Whatever doubts may be entertained as to the practicability of a lady attending to the culture of culinary vegetables and fruit trees, none can exist respecting her management of the flower-garden, as that is pre-eminently a woman's department (Loudon 1840: 244).

Si registra qui un avvaloramento del *topos* della sensibilità femminile intrinsecamente legata ai fiori, secondo un concetto radicato nell'assiologia collettiva. Si noti che, benché gettasse le basi di una strada innovativa, la Loudon non si fece mai portavoce di un pensiero completamente rivoluzionario: ella rimarca qui che «[t]he culture of flowers is exactly in the happy medium between what is too hard and what is too easy» (Loudon 1840: 245), equilibrio al quale si uniscono la gioia e la soddisfazione che derivano dal coltivare un *flower-garden*, un vero e proprio valore aggiunto per una dimora borghese, in un'ottica di complementarità rispetto all'“utile” del *kitchen-garden*. La Loudon ci rammenta inoltre che esistono perlomeno due tipologie di *flower-garden*, ovvero *natural* (informale) e *geometrical* (formale). Riprendendo il pensiero del coniuge, ella immagina una compenetrazione

tra il modello italiano e quello inglese, benché il *flower-garden* non si sposi bene con quest'ultimo, appellandosi ad un ordine che è, di fatto, artificiale:

The principal beauty of a flower-garden consists, indeed, in the elegance with which it has been arranged, and the neatness with which it is kept; or, in other words, in the evidence it affords of the art that has been employed in forming it. This being the case, it is quite clear that an artificial mode of arrangement is more suitable to it than any other, as it is best adapted for keeping up the harmony of the whole (Loudon 1840: 246).

Quanto allo stile formale, esso sarebbe comunque più adatto a un giardino fiorito di grandi dimensioni, mentre, se lo spazio è piccolo, è preferibile evitare di creare masse separate di fiori, cercando di piantare gli esemplari in modo da valorizzarli sia “in dialogo”, sia singolarmente, in linea con le tesi del *gardeneque* di John Claudius Loudon.

Nel nono capitolo (*Management of the Lawn, Pleasure-grounds, and Shrubbery, of a Small Villa*), lo sguardo si estende dalla floricoltura ai prati e alle aree boschive di piccole residenze di campagna. Il cosiddetto *pleasure-ground* rivestiva una grande importanza per la *middle class* di metà Ottocento, poiché vi si svolgevano attività legate allo svago e alla convivialità; lo scopo funzionale non doveva tuttavia andare a detrimento del lato estetico, poiché i proprietari della tenuta erano soliti ricevere ospiti ed era dunque necessario che il luogo fosse bello e pratico al tempo stesso. Di conseguenza, i camminamenti avrebbero dovuto essere abbastanza ampi da consentire il passaggio contemporaneo di almeno tre persone, una di fianco all'altra,

as nothing can be more disagreeable than the situation of the third person, whom the narrowness of the walk obliges to walk before or behind his companions; and who is obliged either to remain silent or to carry on a most uncomfortable and disjointed kind of conversation (Loudon 1840: 312).

In questo passo, la Loudon pare allinearsi con la posizione adottata dalle scrittrici dei primi manuali di botanica, dove le informazioni scientifiche venivano integrate con richiami alle regole del galateo. I percorsi del verde dovevano insomma essere progettati tenendo presenti le norme dell'accoglienza e della cortesia, facendo anche tesoro delle consulenze offerte dai *landscape designers*.

### 3

*Instructions in Gardening for Ladies* è un'opera ben più ricca di quanto lo spazio qui disponibile ci ha dato modo di illustrare. Tuttavia, nelle nostre osservazioni si è inteso farne emergere alcuni aspetti cruciali. Da un lato, il suo essere un esempio pregevole e innovativo di una letteratura manualistica femminile caratterizzata da uno stile sobrio ed elegante, da una scrittura lucida e documentaria ma mai pretenziosa, volta a introdurre le lettrici al tema e alle pratiche del giardinaggio. Dall'altro lato, il suo farsi testimonianza di come Jane Loudon riuscisse a modulare la propria voce alleggerendo le formule moraleggianti dei testi canonici coevi e favorendo un'interazione comunicativa e paritaria con le destinatarie. Creando un'atmosfera di empatia e facendo leva sulla funzione fàtica, l'autrice si impegnò affinché l'opera risultasse il più possibile fruibile da un pubblico di neofite, incoraggiandole ad appassionarsi gradualmente alla materia senza esserne inibite. Nel fare questo, naturalmente, Jane Loudon diede anche un contributo cruciale, a livello di politica culturale, ad un percorso di emancipazione della donna borghese in epoca vittoriana.

## Bibliografia primaria

LOUDON Jane (1840), *Instructions in Gardening for Ladies*, London, John Murray, consultato il 27/05/2021, URL: <<https://archive.org/details/singa00loud/page/80/mode/2up>>.

## Bibliografia secondaria

BILSTON Sarah (2008), *Queens of the Garden: Victorian Women Gardeners and the Rise of the Gardening Advice Text*, «Victorian Literature and Culture», 1, 36, p. 1-19.

FANUCCI Paola (2016), *Women Gardeners. Stivali, penne e pennelli di giardiniere appassionate*, Pisa, Edizioni ETS.

HOPKINS Lisa (2003), *Jane C. Loudon's "The Mummy!": Mary Shelley Meets George Orwell and They Go in a Balloon to Egypt*, «Cardiff Corvey», 10, p. 5-16.

HORWOOD Catherine (2010), *Gardening Women: Their Stories from 1600 to the Present*, London, Virago Press.

HOWE Bea (1961), *Lady with Green Fingers: The Life of Jane Loudon*, London, Country Life Limited.

LOUDON Jane (1850), *A Few Words on the Condition of Woman*, «The Ladies' Companion», 2.

MORRIS Colleen (2004), *The Diffusion of Useful Knowledge: John Claudius Loudon and His Influence in the Australian Colonies*, «Garden History», 1, 32, p. 101-123.

# Post-esotismo e traduzione militante. Il caso di *Les aigles puent* di Lutz Bassmann

Linda Cibati

[linda.cibati@gmail.com](mailto:linda.cibati@gmail.com)

**ABSTRACT** This article is an excerpt from my Master's thesis entitled *Il post-esotismo di Antoine Volodine: una letteratura per sovvertire il mondo. Proposta di traduzione di "Les aigles puent" di Lutz Bassmann*. Here, post-exoticism is cast as an alternative to the substantially binary categories we have been accustomed to. Across surreal scenarios and apocalyptic settings, post-exotic authors can be said to call their readers (and translators) into action, asking them to face reality by considering it as a whole and as an extremely varied mosaic at the same time.

**PAROLE-CHIAVE:** letteratura à *contraintes*, scrittura collettiva, militanza letteraria, humor del disastro, traduttori post-esotici

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione del prof. Barbara Sommovigo, docente di Letteratura francese e Letterature francofone.

Questo articolo propone un'analisi dell'universo letterario noto come *post-esotismo*, frutto dell'inventiva dello scrittore francese Antoine Volodine, e si pone l'obiettivo di approfondirne le specifiche e le potenzialità in ambito traduttivo.

Nella prima parte, l'articolo offre una panoramica delle forme e dei contenuti di questa struttura letteraria così complessa, restringendo poi il campo a uno solo degli eteronimi di Volodine, Lutz Bassmann, che con la pubblicazione presso le Éditions Verdier di *Haikus de prison* e *Avec les moines-soldats* nel 2008 ha sfondato la barriera della diegesi passando dallo status di personaggio a quello di autore vero e proprio. Il focus si sposta in seguito sul libro *Les aigles puent* e sulla traduzione dell'opera, un processo durante cui è stato fondamentale tenere conto dell'incredibile numero di *contraintes* o "vincoli discreti" nascosti tra le pagine, oltre che della millimetrica precisione linguistica che caratterizza i testi post-esotici. L'onere del traduttore in questo caso non risiede tanto nella ricerca di equivalenti soddisfacenti quanto nel reperire il maggior numero possibile di riferimenti insiti nei testi, i vincoli più o meno discreti, preservandoli correttamente senza cancellarli né evidenziarli.

Per non discostarsi troppo dal cuore pulsante di questa letteratura, naturalmente refrattaria a ogni tipo di inquadramento scientifico-letterario, è stato necessario un continuo dialogo tra testi critici, interviste e opere post-esotiche vere e proprie. Dall'analisi di questi aspetti è scaturita una serie di riflessioni sulle implicazioni socio-politiche della letteratura e, soprattutto, della traduzione.

## Antoine Volodine e l'edificio post-esotico

La carriera di scrittore di Antoine Volodine prende il via nel 1985, con la pubblicazione presso le edizioni Denoël di *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, in una collana di opere di fantascienza. Il passaggio alle Éditions de Minuit nel 1990 segna il debutto nella letteratura generale, ma il termine ufficiale di *post-exotisme anarcho-fantastique*, inizialmente ironico, sarà coniato solo in seguito.

In tanti, soprattutto nelle prime fasi, hanno provato a stabilire rapporti tra la vita privata di Volodine e il post-esotismo, cercando ogni volta di smascherare, all'interno dei testi, presunti richiami alla letteratura tradizionale. Dalla fantascienza al *nouveau roman*, dal post-modernismo alle avanguardie, per anni si è cercato di assimilare la sua opera a quella degli autori più disparati, come se l'unico modo di giustificarne l'esistenza fosse ricondurla al canone letterario occidentale. A chi cerca di classificarlo, Volodine non dà soddisfazioni: porsi in continuità con qualsiasi tipo di tradizione non gli interessa, quella che propone è una letteratura dell'altrove, del parallelo e del possibile.

Filiazioni e genealogie a parte, è evidente la grande indipendenza dal canone di cui gode il post-esotismo, letteratura sfaccettata e composita, formata da più livelli interpretativi che funzionano solo all'unisono ma pur sembrando impossibili da afferrare contemporaneamente. In dialogo diretto con l'inconscio del lettore, il post-esotismo ha la prima e principale caratteristica di non essere descrivibile attraverso le categorie letterarie tradizionali. Come ogni autore – Volodine e Bassmann, ma anche Elli Kronauer e Manuela Draeger – ogni testo gode di un certo livello di individualità che ne permette l'esistenza in quanto singola unità, ma è solo in un'ottica corale che se ne realizzano a pieno le potenzialità. Il post-esotismo è un cantiere aperto, un edificio in costruzione che sarà completo solo quando l'ultima pietra, quella della quarantanovesima opera, sarà stata posata.

Oltre alle opere pubblicate con le diverse case editrici (all'attivo abbiamo Denoël, Minuit, Gallimard, Seuil, École des Loisirs, Verdier, L'Olivier) secondo uno schema non casuale che garantisce a ogni eteronimo un margine di risonanza individuale da mettere poi al servizio del collettivo post-esotico, esiste un numero incalcolabile di interventi, articoli, racconti, testi teatrali, adattamenti radiofonici, ecc. L'ampiezza di portata del post-esotismo lo rende mutevole, puntiforme, difficilmente rappresentabile nella sua totalità: non si può sperare di coglierne l'essenza se non si è disposti a considerarlo al tempo stesso come un unicum indivisibile e un mosaico che riunisce al suo interno gli elementi più disparati.

Nel corso degli anni, interrogato da critici e giornalisti desiderosi di capire dove collocare il post-esotismo, Antoine Volodine ha elaborato una serie di risposte brevi e concise, variabili ma sempre mirate a ribadire l'alterità rispetto alla tradizione:

Qu'est-ce donc que le post-exotisme ?

Une littérature de l'ailleurs, venue de l'ailleurs, allant vers l'ailleurs.

Une littérature internationaliste, cosmopolite, dont la mémoire plonge ses racines dans les tragédies du XX<sup>e</sup> siècle, les guerres, les révolutions, les génocides et les défaites du XX<sup>e</sup> siècle.

Une littérature étrangère écrite en français.

Une littérature qui lie indissolublement l'onirique et le politique.

Une littérature des poubelles, en rupture avec la littérature officielle.

Une littérature carcérale de la rumination, de la déviance mentale et de l'échec.

Un édifice romanesque qui a surtout à voir avec le chamanisme, avec une variante bolchevique du chamanisme (Volodine 2006).

Ecco quindi che il post-esotismo diventa una letteratura straniera, nazionalmente indeterminata e geograficamente indistinta, che ambisce a liberarsi dai tratti culturali insiti in ogni lingua. Il francese post-esotico è quindi

una lingua «straniera per natura» (Volodine 2001), svuotata da ogni elemento culturalmente caratterizzante e poi di nuovo riempita di riferimenti indecifrabili e sonorità aliene. Per riuscire a trasportare il lettore in questa dimensione apolide, i post-esotici si servono di una serie di espedienti che provocano nel lettore l'insorgere di una sensazione di inquietudine e straniamento. L'onomastica è l'esempio più evidente di questa strategia: gli antroponomi sono tutti rigorosamente ibridi e mirano a confondere il lettore, rendendo impossibile risalire a origini definite. A parte alcune rare eccezioni, anche le coordinate spaziotemporali sono oscure e inintelligibili, quando non deliberatamente contraddittorie. L'unica condizione posta al lettore è la sospensione dell'incredulità; una volta accettato il vincolo che impone di non cercare di ricondurre il post-esotismo alla realtà, i meccanismi difensivi insiti in esso saltano uno dopo l'altro, e lo straniamento cede il passo a una nuova complicità tra scrittori, personaggi e lettori, che potranno allora scorgere nella penombra sagome dai contorni vagamente familiari. È proprio in questo che risiede una delle più spettacolari abilità post-esotiche: i narratori ricreano un ambiente noto ma estraneo al tempo stesso, la cui comprensione è affidata a una sorta di memoria arcaica e collettiva, che funziona per immagini e archetipi e fa leva sui sensi più inconsci e primitivi.

L'onirismo e lo sciamanismo, influenze molto importanti a livello stilistico e contenutistico, aprono le porte al fantastico e permettono di spostarsi e viaggiare tra mondi paralleli: questo è ciò che distingue il post-esotismo dal resto della letteratura ufficiale, troppo spesso incagliata nella sua stessa univocità. Così, l'impasto romanzesco che lo alimenta trova sempre il modo di rinnovarsi, continuando a nutrire gli ideali di collettività, fratellanza e comunione su cui si basa la militanza politica post-esotica. Queste scrittrici e questi scrittori sono idealisti disillusi, combattenti sconfitti, profeti della rivoluzione mondiale ormai sfiniti, capaci solo di aspettare il sopraggiungere della fine. Il contatto con la realtà è sempre più intermittente, ma non rinunciano agli ideali rivoluzionari che da sempre guidano la loro lotta alla cultura dominante. L'ormai irreversibile vittoria del capitalismo li ha privati del futuro e costretti a un presente di reclusione, e non resta loro altra scelta che rivangare il passato in maniera ossessiva, rivivendo in loop i momenti più tragici. A differenza del nemico, terribile entità senza volto, non temono il fallimento e non esitano a dichiararsi sconfitti. Si schierano dalla parte delle vittime, degli umiliati, delle moltitudini di fantasmi e mendicanti che lottano per sopravvivere nelle zone più periferiche e inospitali del mondo, con l'ostinata irriducibilità di chi non ha più niente da perdere.

Il ricorso agli eteronimi, meccanismo di difesa fondamentale per preservare la clandestinità dei membri del gruppo, comporta il necessario rifiuto della paternità dell'opera e della conseguente notorietà tanto bramata dagli scrittori ufficiali. Al contrario, nella più totale rinuncia di sé, gli autori post-esotici scelgono di dissimulare la propria voce, unendola a quella dei compagni e delle compagne, usando le proprie opere per ricordare chi non c'è più, scambiando personalità e mescolando firme, finendo per spaccare la narrazione su molteplici livelli, in un gioco di specchi già di per sé sufficiente a minare le certezze più basilari della letteratura tradizionale. L'attivismo politico non è un semplice substrato del post-esotismo ma una vera e propria matrice che contribuisce al fine ultimo: il rifiuto di una società imperialista e di consumo, fondata su valori disumanizzanti e quindi inaccettabili.

## Voci all'interno del coro: Lutz Bassmann e *Les aigles puent*

Ultimo evaso dal carcere diegetico del post-esotismo, Lutz Bassmann è uno degli esponenti più eloquenti di questa corrente. Lo incontriamo in *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998, Éditions de Minuit) dove viene presentato come l'ultimo combattente post-esotico rimasto, ormai prossimo a spegnersi insieme all'ultimo barlume di resistenza. A lui si deve il meticoloso lavoro terminologico pensato per sopperire alle mancanze della critica tradizionale e permettere ai prigionieri e alle prigioniere di emanciparsi definitivamente dalla letteratura ufficiale. Una volta raggiunta questa indipendenza, per il post-esotismo si apre una seconda stagione in cui

Bassmann (evaso o redivivo?) vede aumentare il proprio spessore fino a varcare la soglia della dimensione diegetica, arrivando a noi come uno scrittore se non proprio in carne e ossa di certo tangibile e indipendente.

I primi tratti distintivi della poetica bassmanniana sono la durezza della voce e la crudezza dei contenuti. Non a caso, è possibile riscontrare un uso particolarmente marcato di ciò che Volodine definisce *humour du désastre*, un effetto di distacco paradossale, grottesco e semicomico che si basa sulla normalizzazione di eventi tragici e sul contrasto tra gli orrori narrati e il modo in cui questi vengono presentati. Facendo ricorso a forme narrative brevi, Bassmann ritrae una collettività di individui composta per la maggior parte da *Untermenschen*, superstiti subumani alle prese con un mondo ormai invivibile in cui ognuno è diventato la priorità di sé stesso, persone che vivono separate le une dalle altre, proprio perché ormai schiacciate dalle urgenze della mera sopravvivenza. Tra i superstiti si trovano anche gli emissari di una fantomatica Organizzazione che non risponde più a nessun ideale e che incarna una delle più importanti tematiche post-esotiche: il fallimento di ogni ideale e della rivoluzione stessa, resa impossibile dalle divisioni interne ai movimenti.

Dal punto di vista della forma, nella poetica di Bassmann si possono individuare alcuni meccanismi che mirano a immergere i lettori in una sorta di realtà aumentata. Tra questi c'è il principio che regola il funzionamento delle cosiddette *entrevoûtes*, sottogenere post-esotico che consiste nel riproporre lo stesso racconto in due versioni, uguali tra loro non per parola ma avvenimento per avvenimento, secondo lo stile più tipico di Bassmann, che fa della ripetizione un vero e proprio espediente narrativo pensato per far emergere nel lettore un profondo senso di déjà-vu. Un'altra invenzione attribuibile a questo eteronimo consiste nel partire da una frase-costola molto breve, a cui si aggiungono via via sempre nuovi elementi fino ad ottenere un testo breve ma completo. In una certa misura, questo espediente richiama il processo creativo post-esotico *tout court*: si parte da un'immagine cardine intorno a cui si sviluppa tutta la narrazione, fino al compimento dell'opera. Le immagini sono centrali nel post-esotismo, un vero e proprio motore che spinge gli scrittori e le scrittrici a crearne sempre di nuove, siano esse evocate tramite la scrittura o ispirate da pittura, cinema e teatro. La risposta post-esotica al bisogno di trovare uno strumento comunicativo espressivo e capace di trasmettere immagini eloquenti è il *narrat*, un altro sottogenere di cui tutti i post-esotici si servono ampiamente:

Les narrats, on le sait, peuvent être définis comme des instantanées de prose. Ils fixent sur le papier quelques éléments d'une situation ou d'une parole, ils impressionnent le papier avec une ou deux images fortes, ils immobilisent un geste et, à partir de cela, le lecteur peut développer sa rêverie, exactement comme il le ferait en face d'une photographie traitant un sujet insituable ou bizarre (Volodine 1999-2000: 142).

L'importanza delle immagini spiega la frequenza e la forza delle descrizioni nei testi post-esotici, curate nel minimo dettaglio, onnipresenti e pervasive. Nessuna parola è lasciata al caso e la ripetizione di aggettivi e frasi intere contribuisce a creare un sottofondo ritmato che accompagna la lettura del *narrat* dall'inizio alla fine. Attirare lettori e lettrici dentro alle immagini è la vera magia sciamanica messa in atto dai post-esotici.

*Les aigles puent* è il terzo libro di Bassmann, uscito nel 2010 presso le Éditions Verdier in occasione di una triplice pubblicazione che ha tutto l'aspetto di un'azione di guerriglia letteraria (in parallelo anche *Écrivains* di Volodine, con Seuil, e *Herbes et Golems* di Manuela Draeger, con L'Olivier). Classificato nel frontespizio come *roman*, questo libro è in realtà una raccolta di *narrat* chiusi in una cornice narrativa che fa da sfondo e garantisce la coesione. Un narratore onnisciente ma in qualche modo implicato nelle vicende racconta la storia di un personaggio in punto di morte, Gordon Koum, che si trova a sua volta a raccontare le storie dei compagni e delle compagne di lotta. Strutturalmente ibrido, questo libro riunisce al suo interno diversi sottogeneri tipicamente post-esotici, un' *entrevoûte* e numerosi *narrat*, a cui si aggiungono capitoli di inedita fattura. Uno sguardo all'indice è sufficiente a inquadrare le diverse tipologie di capitolo:

Cendres (1)  
 Cendres (2)  
 À la mémoire de Benny Magadane  
 À la mémoire d'Antar Gudarbak  
 Cendres (3)  
 Ici a brûlé Maryama Koum  
 À la mémoire de Golkar Omonenko  
 Pour faire rire Ayïsch Omonenko  
 Pour faire rire encore Ayïsch Omonenko  
 À la mémoire de Bahamdji Bariozine  
 Cendres (4)  
 Pour faire rire Sariyia Koum  
 À la mémoire de Mario Gregorian  
 À la mémoire du groupe Avenir Radieux  
 Pour faire rire Maryama Koum  
 Cendres (5)  
 Cendres (6)  
 À la mémoire de Leonal Baltimore  
 Cendres (7)  
 Pour faire rire Ivo Koum  
 Pour faire rire Gurbal Koum  
 Pour faire rire Maroussia Vassiliani  
 Ici a brûlé Rita Yongfellow  
 À la mémoire de Gordon Koum  
 Pour faire rire tout le monde (Bassmann 2010: 153)

I capitoli intitolati *Cendres* seguono le vicende di Gordon Koum che torna da una missione per conto del Partito. Sulla strada di casa ha un brutto presentimento e in effetti al suo arrivo scopre che nella notte sono state sganciate bombe di nuova generazione che hanno distrutto tutto. La città non esiste più, al suo posto c'è una distesa di catrame nero e bitorzoluto, sotto cui si trovano sua moglie, i suoi tre figli e tutte le persone che ha conosciuto e amato. Ignorando gli avvertimenti sulla tossicità delle rovine, Koum si addentra tra le macerie, illudendosi di poter fare ancora qualcosa. Quando le radiazioni iniziano a fare effetto, Gordon Koum sfrutta le sue doti da ventriloquo e le ultime energie che gli restano per dare voce a un pettirosso e a un pupazzo *golliwog* misteriosamente scampati alla distruzione. Insieme a loro, Gordon Koum racconta le storie dei compagni uccisi, disgregati e trasformati nell'orrendo catrame che ricopre quella che un tempo era la città. Proprio a queste storie sono dedicati i capitoli *À la mémoire de* e *Pour faire rire*, pensati per ricordare i morti e distrarli, intrattenendoli sul cammino verso la rinascita. I due capitoli *Ici a brûlé* – ma anche *Cendres (7)* – hanno una funzione memoriale e sono costruiti a partire dall'espedito della frase-costola. Un'altra particolarità da segnalare è la corrispondenza di contenuti tra il primo e il penultimo capitolo. Entrambi narrano il ritorno di Gordon Koum e la scoperta della città disintegrata, la sua disperazione e gli ultimi istanti di vita, in pieno accordo con la strategia della ripetizione di Bassmann. I due capitoli si richiamano e si completano l'un l'altro, riprendendo i medesimi contenuti e conferendo al romanzo la struttura circolare tipica delle *entrevoûtes*. L'ultimo capitolo, *Pour faire rire tout le monde*, esula da questa circolarità e appare come un epilogo, un'aggiunta a una storia già completa e soprattutto un elogio all'umor del disastro: non importa quanto la situazione possa essere tragica, gli *Untermenschen* vivranno la propria drammatica quotidianità fino alla fine, a testa alta e con orgoglio, rivendicando sempre con fierezza la non-appartenenza alla specie umana dominante.

## La traduzione

Le istanze sovranazionali di cui questa letteratura si fa portavoce fanno sì che la classica distinzione tra approcci traduttivi stranianti e adattanti appaia superflua. In questo caso la cultura di partenza è un prodotto letterario, quindi lo straniamento sarà presente in modo molto più ampio e pervasivo: si parte dallo straniero, dall'estraneo e dall'altro per fare ritorno, seguendo il percorso circolare che ormai conosciamo, allo straniero, all'estraneo, all'altro. Ecco allora emergere la necessità di adottare un approccio traduttivo fluido, che permetta di produrre un testo di arrivo efficace e fruibile ma anche capace di accogliere e integrare gli elementi che esulano dalle categorie classiche della letteratura. In linea generale, si è scelto un approccio adattante per quanto riguarda gli effetti destinati a sorprendere il pubblico francofono, per preservarne le particolarità soprattutto nei passaggi in cui forma e contenuto si fondono. Al tempo stesso si è accordata grande attenzione alla conservazione degli elementi stranianti rispetto alla cultura francese – parole straniere, culturemi e riferimenti insoliti – che sono stati mantenuti tali e quali, salvo piccoli accorgimenti mirati a non compromettere la leggibilità del testo.

Bassmann soppesa con grande attenzione gli elementi marcati da inserire in una prosa sobria ma pur sempre molto ricercata. La trasmissione di immagini resta un obiettivo primario, motivo per cui ogni elemento occupa una posizione predefinita all'interno di un disegno più ampio. Facendo caso alle scelte lessicali operate nella descrizione dei vari scenari, si notano diversi cambiamenti di atmosfera; le ambientazioni dei *narrat* raccontati da Koum, dal *golliwoge* dal pettirosso mutano continuamente, e per quanto le situazioni descritte possano essere problematiche, è quasi sempre possibile astrarsi dalla drammaticità del momento grazie all'humor del disastro. Lo scenario in cui si muove Gordon Koum, invece, è avvolto da una pesante cappa di oscurità che rende vana ogni speranza. Gli aggettivi più ricorrenti descrivono un paesaggio nero, buio, tenebroso, in cui ogni cosa è carbonizzata e sepolta sotto strati di catrame e bitume, ridotta ad ammassi di macerie, rovine, rottami. Tutt'intorno regnano il silenzio, il vuoto, la disperazione, l'orrore. Se altrove ancora persiste una qualche forma di resilienza, per Gordon Koum non c'è più via d'uscita.

Dopo l'immagine, nel processo creativo post-esotico subentra la voce. I personaggi borbottano, sospirano, singhiozzano, urlano, berciano, sbraitano e rantolano, ma data la loro non-umanità fanno propri anche diversi atteggiamenti animaleschi, aggiungendo ruggiti, muggiti e ruminazioni alla gamma già vasta delle loro modalità espressive. In tutti questi casi, si è cercato di preservare e riprodurre la grande varietà lessicale attraverso una scelta di equivalenti altrettanto variabile, in accordo con le immagini veicolate dal testo. Chiaramente, l'uso che Bassmann fa del lessico non si limita alle sfumature sensoriali; la variazione linguistica viene sfruttata in tutti i suoi livelli, passando dai tecnicismi ai riferimenti al francese medievale, fino a espressioni basse e colloquiali. L'effetto che ne deriva è sempre sorprendente, di grande contrasto e costantemente marcato dalla volontà di rifiutare e sovvertire la neutralità. Anche in questi casi, si è cercato di salvaguardare le particolarità, mantenendo il più possibile invariate le accezioni, le connotazioni e l'effetto di estraneità rispetto al cotesto.

Le stesse priorità hanno dettato l'approccio alla traduzione dei neologismi (di cui Bassmann fa un uso più discreto rispetto a Draeger e Volodine) e del lessico tecnico e settoriale, che attinge ai campi più disparati e si pone in ulteriore contrasto con l'ambiente devastato e gli straccioni che lo abitano. Un tipo di terminologia a cui si è prestata particolare attenzione in fase di analisi traduttologica è quella strettamente post-esotica, che andrebbe trattata tenendo sempre in considerazione l'importanza della componente intertestuale. Se in francese, per ovvie ragioni, i termini che descrivono le strutture interne e i concetti fondamentali del post-esotismo ricorrono sempre uguali, l'inevitabile ma sostanziale eterogeneità che caratterizza le traduzioni italiane rappresenta una grossa perdita in termini di coesione interna dell'edificio.

## Traduttori, gli ultimi post-esotici?

Come la buona letteratura, anche le buone pratiche traduttive hanno una funzione comunitaria, dove per buono si intende attivo e attento alle istanze sociali. Parlando della teoria dei polisistemi e in particolare del ruolo della traduzione nel polisistema letterario, Itamar Even-Zohar (1990) sottolinea che un sistema può aver bisogno di ricorrere alla traduzione quando si trova a un punto di svolta, spesso generato dalla crisi dei modelli preesistenti. La traduzione gioca un ruolo attivo nelle forze innovative che influiscono sui mutamenti socio-culturali in corso e dimostra come le interferenze tra sistemi siano una condizione necessaria del processo. In genere, i testi da inserire nel sistema sono scelti in base alla compatibilità con i modelli attivi in quel momento, ma un intervento che miri a indirizzare la tendenza verso obiettivi specifici è senza dubbio possibile. Tra le figure capaci di influenzare i sistemi troviamo i traduttori, il cui ruolo non dovrebbe limitarsi alla ricerca dei modelli più adatti a riprodurre strutture estranee, ma provocare una rottura rispetto a quegli stessi modelli. Anche Lawrence Venuti (1999: 201) sostiene una posizione simile quando scrive che un traduttore può optare per un approccio straniente «anche scegliendo di tradurre un testo che rappresenti una sfida per il canone contemporaneo della letteratura straniera nella lingua d'arrivo».

Analizzando l'uso mirato e strumentale che Volodine e i post-esotici fanno del francese, è impossibile non prenderne in considerazione le implicazioni politiche. La lingua è oggetto e veicolo di dinamiche di potere, come dimostrato storicamente dalle innumerevoli occasioni in cui una lingua dominante è stata imposta a scapito delle minoranze – e con essa un pensiero, delle istituzioni. Gli esempi non mancano anche a livello intralinguistico, se si pensa alle modalità espressive tipiche dei sistemi totalitari, riprese e scimmiettate dagli autori post-esotici: attraverso l'uso di slogan statici, svuotati e basati su stereotipi, gli estremismi limitano la circolazione delle idee e la capacità di comprendere concetti estranei, riducendo il mondo a un insieme di categorie monolitiche. Riappropriarsi di tutti i registri possibili, inclusi quelli del nemico, e proporre visioni fantastiche e spudoratamente surreali è l'ultima arma che questi scrittori-guerrieri hanno a disposizione per forzare i modelli troppo stretti che li imprigionano. Per portare avanti la lotta è fondamentale l'intervento del lettore, chiamato a prendere posizione ed esortato a riempire con la memoria e l'esperienza personale gli spazi lasciati vuoti e volutamente nebulosi da autori e autrici, consentendo alle narrazioni post-esotiche di espandersi su livelli esperienziali potenzialmente infiniti.

Se la partecipazione del lettore è necessaria al post-esotismo (e alla letteratura tutta), è lecito pensare che la complicità tra gli autori e chi ne traduce i testi sia ancora maggiore. Per natura, il traduttore è chiamato a mettere la propria voce al servizio di quella altrui, a eclissarsi per lasciare che sia il testo a parlare, rinunciando a priori alla paternità dell'opera. Quando anche la voce dell'ultimo post-esotico si sarà spenta, i traduttori e le traduttrici rimarranno gli unici a poter riprendere in mano i testi, riconoscere le singole voci e rendere giustizia a ognuna. Volenti o nolenti, i traduttori post-esotici diventano parte di una grande polifonia e partecipano alla creazione di una rete letteraria sovranazionale, rendendo possibile la trasmissione e la rielaborazione dei testi al di là della lingua francese, che ricordiamo non essere altro che la lingua zero di traduzione, affrancandosi così dalla lingua dei padroni e diffondendo l'idea che smettere di parlare di diversità e iniziare a ragionare in termini di *alterità*, quindi di reciprocità e uguaglianza nella differenza, sia possibile.

## Bibliografia primaria

- BASSMANN Lutz (2017), *Black Village*, Lagrasse, Éditions Verdier.
- (2016), *Nuit noire*, « La Femelle du Requin », 46, p. 62-65.
- (2010), *Les aigles puent*, Lagrasse, Éditions Verdier.
- (2008a), *Avec les moines-soldats*, Lagrasse, Éditions Verdier.
- (2008b), *Haïkus de prison*, Lagrasse, Éditions Verdier.
- (2008c), Mil neuf cent soixante-dix-sept années après la révolution mondiale, « Revue Tina. Littératures », 1, p. 12-17.
- VOLODINE Antoine (2017), Il post-esotismo in dieci lezioni, lezione undicesima, Roma, 66thand2nd.
- (2013), *Scrittori*, Firenze, Edizioni Clichy.
- (2007), *Un souvenir d'usine de Battal Obieglu*, « Contre-jour. Cahiers littéraires », 13, p. 193-201.
- (1999-2000), *Un étrange soupir de John Unter-mensch*, « Formules. Revue littéraire à contraintes », 3, p. 141-148.

## Bibliografia secondaria

- ASTRUC Rémi (2016), « Poésie de Lutz Bassmann », In : Soullès D., Traisnel F. (dir.), *Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 157-166.
- CASANOVA Pascal (2003), *A fragmentary history of trashcan literature*, «SubStance», 2, 32, p. 44-51.
- EVEN-ZOHAR Itamar (1990), The position of translated Literature Within the Literary Polysystem, «Poetics Today», 1, 11, p. 45-51.
- HUGLO Marie-Pascale (2003), *The Post-Exotic Connection: Passage to Utopia*, «SubStance», 2, 32, p. 95-108.
- SOULES Dominique (2017), *Antoine Volodine, l'affolement des langues*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- VENUTI Lawrence (1999), L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione, Roma, Armando Editore.

## Sitografia

- BASSMANN Lutz, LEMENAGER Grégoire (2010), « L'extinction de l'humanité est plausible », *BibliObs*, consultato il 04/05/2020, URL: <<https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100824.BIB5532/lutz-bassmann-l-extinction-de-l-humanite-est-plausible.html>>.
- DRAEGER Manuela, LEMENAGER Grégoire (2010), « Ceci n'est pas une gag », *BibliObs*, consultato il 04/05/2020, URL: <<https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100824.BIB5533/manuela-draeger-cest-n-est-pas-un-gag.html>>.

- VOLODINE Antoine (2019), Festival ChiassoLetteraria 2019, Zaccari A., Astrologo M. (dir.), consultato il 19/03/2020, URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=EGVlaFRIJUY>>.
- (2017), Presentazione di *Black Village* alla libreria Charybde di Parigi, consultato il 15/04/2020, URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=z9s5G9Hurrk>>.
- (2006), « À la frange du réel », consultato il 31/03/2020, URL: <<https://editions-verdier.fr/2014/06/04/lecon-prononcee-a-la-bnf-11-juin-2006-par-antoine-volodine/>>.
- (2001), « Écrire en français une littérature étrangère », consultato il 31/03/2020, URL: <<https://editions-verdier.fr/2014/06/04/revue-chaoïd-n-6-automne-hiver-2002-par-antoine-volodine/>>.

VOLODINE Antoine, LEMENAGER Grégoire (2010), « Je ne suis pas un cas psychiatrique ! », *BibliObs*, consultato il 04/05/2020, URL: <<https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100824.BIB5527/antoine-volodine-je-ne-suis-pas-un-cas-psychiatrique.html>>.

VOLODINE Antoine, WAGNEUR Jean-Didier (1998), « Volodine le post-exotique », *Libération*, consultato il 29/03/2020, URL: <[https://next.liberation.fr/livres/1998/03/12/volodine-le-post-exotique\\_232924](https://next.liberation.fr/livres/1998/03/12/volodine-le-post-exotique_232924)>.

## Interviste

VOLODINE Antoine, ARMEL Alette (2010), *Transformer le monde par un peu de murmure*, « Le Nouveau Magazine Littéraire », 500, p. 98.

VOLODINE Antoine, ARTHUYS Joachim, BERTINI Jean-Luc, CASAUBON Christian, COURTAL Fabien, ROUX Laurent (2016), *Héros de l'écrabouillement*, « La Femelle du Requin », 46, p. 18-42.

VOLODINE Antoine, NICOLINO Sylvain, OMONT Sébastien, ROUX Laurent (2002), *L'humour du désastre*, « La Femelle du Requin », 19, p. 38-49.

VOLODINE Antoine, WAGNEUR Jean-Didier (2003), *Let's take that from the beginning again...*, « Substance », 2, 32, p. 12-43.

# *La invención de Morel e Dormir al sol: l'automa e il simulacro in Adolfo Bioy Casares*

Rachele Bellini

[rachelebellini96@gmail.com](mailto:rachelebellini96@gmail.com)

**ABSTRACT** This article intends to investigate the representation of simulacra and automatons in Argentinian writer Adolfo Bioy Casares's narrative. A short commentary on this phenomenology and its connections with Bioy Casares's favourite topics – such as science, technology, and simulacra themselves – is supplemented by an analysis of two female automatons that populate a couple of his novels: *La invención de Morel* (1940) and *Dormir al sol* (1973).

**PAROLE-CHIAVE:** Adolfo Bioy Casares, simulacro, automa, letteratura fantastica

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof. Alessandra Ghezzi, docente di [Lingua e Letterature Ispano-americane](#).

## Il simulacro e l'automa nella letteratura fantastica argentina

Il genere fantastico<sup>1</sup> è da sempre luogo prediletto dai letterati per immaginare ciò che la mente umana potrebbe essere in grado di realizzare. Le meravigliose e pericolose creazioni presentate dagli scrittori hanno spesso a che vedere con il concetto di simulacro, un termine la cui definizione risulta piuttosto complessa, ambigua in quanto «significa “tutto” e “il contrario di tutto”» (Secondulfo 2007: 243). Il termine *simulacro* è un prestito dal latino *simulacrum*, parola composta dal tema *simula-*, che troviamo nel verbo *simulāre*, il cui significato è “rappresentare”, “rendere simile”, ma anche “fingere”, “simulare”. Tuttavia, il termine latino deriva da un'antica radice indeuropea, *sim-*, la quale non indica il doppio, la copia o la riproduzione, bensì l'uno, l'unità. Inoltre, la radice *simul-* presenta anche l'accezione di “al posto di”, che indica la somiglianza qualitativa del simulacro con il modello originale, e nello stesso momento nel quale, che segnala il carattere di simultaneità del presente concetto. Tale ambiguità si è mantenuta anche nel passaggio alle lingue romanze, poiché *simulacro* continua a far riferimento a qualcosa di vero e falso allo stesso tempo: «“vero” nell'accezione di ritratto, immagine, immagine allo specchio, immagine mnemonica; “falso” nell'accezione di visione, fantasma, ombra, apparenza» (Borrelli 2007: 38). Fin dalle origini, il simulacro intrattiene uno stretto rapporto con il mondo religioso e divinatorio, come ricordano gli studi di Daniela Borrelli (2007) e Jean Baudrillard (1978). Quest'ultimo – principale studioso di tale concetto – pone in relazione il simulacro con l'iconoclastia e sostiene che gli iconoclasti avevano compreso il vero valore delle immagini, in quanto credevano che le icone e le immagini sacre avrebbero potuto sostituire l'idea di Dio e la sua presenza nelle coscienze degli uomini. Dunque, come sostiene Baudrillard, le immagini, da sempre, sono capaci di distruggere la realtà, sono «asesinas de lo real, asesinas de su propio

<sup>1</sup> Per approfondire l'articolata questione circa il genere fantastico si veda Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica* (trad. Elina Klersy Imberciadori), Milano, Garzanti, 1977; Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Editorial Gredos, 1983; Remo Ceserani, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983; Rosalba Campra, *Territori della finzione: il fantastico in letteratura*, (trad. Barbara Fiorellino), Roma, Carocci, 2000.

modelo, del mismo modo que los iconos de Bizancio podían serlo de la identidad divina» (Baudrillard 1978: 11). Inoltre, lo studioso francese rifiuta il significato che, generalmente, si attribuisce a tale termine – copia, imitazione perfetta di un oggetto o di un corpo – poiché «no se trata ya de imitación ni reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias» (Baudrillard 1978: 7). Infatti, il simulacro – secondo Baudrillard – non rappresenta la simulazione della realtà – in quanto il referente da cui scaturisce la copia è condannato a scomparire –, né tantomeno può essere definito falso, una copia, bensì va oltre il concetto di *realtà*, legandosi, di conseguenza, a quello di *iperrealtà*. Nell'ultima decade del XX secolo, invece, ulteriori studi hanno permesso di mettere in relazione il *simulacro* con la *realtà virtuale* e il *ciberspazio*, due concetti che si sovrappongono e che indicano la presenza di un mondo altro creato mediante la tecnologia, l'informatica – come afferma Marie-Laure Ryan (1999)<sup>2</sup>.

Il simulacro, in quanto imitazione, copia di un oggetto o di un essere umano, sovente viene associato al concetto di *automa*<sup>3</sup>. Anche in questo caso, il termine presenta una certa ambiguità, come non mancano di ricordare studiosi quali Carlo Sini (2009), Massimo del Pizzo e Giorgio Grimaldi (2015). Vi sono, infatti, due possibili accezioni del termine:

Prima definizione: macchina che si muove da sé o macchina semovente che ha in sé i principi del suo movimento; perlopiù macchine che imitano i movimenti dei corpi animati.

Seconda definizione: non ciò che si muove da sé, ma ciò che si muove secondo la volontà di un altro. Macchina dotata pertanto di automatismi. E anche: ciò che si muove avendo perso la sua volontà, quindi secondo un movimento involontario, cieco, passivo, “automatico” appunto [...] (Sini 2009: 10).

Dunque, come si evince dall'affermazione di cui sopra, l'automa può essere una macchina che manca di volontà ed autocoscienza, ma se consideriamo la prima accezione del termine, si arriva a un paradosso, in quanto l'uomo per diventare libero dovrebbe trasformarsi in automa. Tuttavia, «rimanendo nel solco del significato che tradizionalmente si conferisce alla parola “automa”, se questo acquisisse coscienza di sé cesserebbe di essere tale» (Del Pizzo e Grimaldi 2015: 58).

L'interesse per i suddetti concetti non fu appannaggio soltanto di inventori<sup>4</sup>, filosofi o sociologi, bensì anche di scrittori. La letteratura, infatti, è ricca di simulacri: si pensi a Olimpia, l'automa del racconto *L'uomo di sabbia* di E. T. A. Hoffmann, all'androide femminile di *Eva futura* di Villiers de l'Isle-Adam, al mostro di Frankenstein dell'omonimo romanzo di Mary Shelley, al Golem di Gustav Meyrink oppure ai robot dell'opera di Karel Čapek, *R.U.R (Rezon's Universal Robots)*. Tuttavia, l'articolo desidera focalizzare l'attenzione sulla diffusione del simulacro e dell'automa nella letteratura fantastica argentina. Tra i predecessori dell'autore che l'elabora desidera prendere in esame, non possiamo prescindere dal menzionare Eduardo Ladislao Holmberg, medico, naturalista e scrittore di uno dei primi testi argentini di letteratura di fantascienza: *Horacio Kalibang o los autómatas* (1879). Il protagonista del romanzo è Fritz, un uomo che si diletta nella costruzione di automi, che rispecchiano perfettamente le caratteristiche umane e che lo scienziato può manipolare a suo piacimento. Fritz, sul finire della storia,

<sup>2</sup> Per ulteriori studi sul simulacro si veda Pierre Klossowski, *Simulacra: il processo imitativo nell'arte*, (a cura di Aldo Marroni), Milano, Mimesi, 2002; Jesús Montoya Juárez, *Narrativas del simulacro: videocultura, tecnología y literatura en Argentina y Uruguay*, Murcia, Universidad de Murcia, 2013.

<sup>3</sup> La parola *automa* deriva dal greco *αὐτόματος*, il cui significato è “che agisce di proprio impulso, che si muove da sé, automatico [...], spontaneo, naturale” (Montanari 2004: *αὐτόματος*).

<sup>4</sup> Mario Giuseppe Losano (1990) ricorda come fin dalle origini artisti, ingegneri e inventori si dedicarono alla realizzazione di automi. Lo studioso cita, ad esempio, Erone d'Alessandria, Leonardo da Vinci, Bartolomeo Campi e Jacques de Vaucanson.

confesserà di essere da sempre innamorato di Luisa – il personaggio femminile dell’opera –, ma che, non essendo ricambiato, ha deciso di creare il suo simulacro, un automa – appunto – affinché possa vivere con lei e amarla per sempre. L’amore permette la creazione di un automa anche nell’opera maestra di un importante precursore di Adolfo Bioy Casares, Macedonio Fernández. In *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) – precisamente nel prologo intitolato *Deunamor* –, infatti, lo scrittore argentino racconta la trasformazione di Deunamor causata dalla morte della donna amata. L’uomo, da vero essere umano, si trasforma così in una creatura artificiale: «fue perdiendo su sensibilidad, hasta quedar reducido a un cuerpo sin conciencia. [...] un hombre que nada siente, piensa ni ve, en actitud de espera pero sin sentir la espera» (Fernández 1996: 63). Fin da questi primi accenni letterari, è già possibile notare che la creazione di automi, simulacri umani, scaturisce dalla brama di assurgere a poteri divini dando vita a ciò che ne è privo – come nel caso dell’opera di Holmberg –, dalla necessità di colmare un vuoto emotivo o da un evento traumatico, ad esempio la morte della persona amata. Ulteriori scrittori, cronologicamente vicini a Bioy Casares, che trattano il tema del simulacro sono Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. Quest’ultimo pubblica nel 1944 *Bruja*, un racconto nel quale Paula – la protagonista – si serve dei suoi poteri magici per creare un automa, un uomo da amare e che possa amarla. Borges, invece, è autore del racconto *Las ruinas circulares* (1940), che ha come protagonista un mago che decide di creare un simulacro umano mediante il sogno. Tale testo, inoltre, riprende la leggenda del Golem e indaga nell’ambito delle filosofie gnostiche il concetto di illusorietà dell’arte. Infine, il simulacro trova ancora spazio e interesse nella letteratura argentina degli ultimi anni del ‘900, si pensi all’opera *La ciudad ausente* (1992) di Ricardo Piglia e al romanzo breve *El sueño* (1998) di César Aira. Come nei casi precedentemente menzionati, anche Aira e Piglia mostrano come la realizzazione di simulacri, automi si debba principalmente al desiderio di soddisfare un bisogno emotivo, amoroso. Nel romanzo di Piglia, Macedonio Fernández – importante scrittore argentino, amico di Borges e protagonista dell’opera – rende la donna amata immortale trasformandola in una macchina, un simulacro che a sua volta crea simulacri. Invece, le suore, protagoniste dell’opera di Aira, danno vita, mediante la tecnologia, a dei cyborg, i cosiddetti *monjas-bebés*, spinte dalla brama di oltrepassare quel vincolo imposto dai propri abiti e soddisfare così il desiderio di essere madre.

Automa, simulacro, tecnologia, scienza, amore e brama di essere un dio sono tutti ingredienti fondamentali non solo delle opere appena citate, ma soprattutto della narrativa dello scrittore preso in esame nel presente articolo: Adolfo Bioy Casares.

## Il caso di Adolfo Bioy Casares

La produzione letteraria di Adolfo Bioy Casares è ricca di esperimenti scientifici e tecnologici che sovente permettono la realizzazione di un simulacro. Spinto dalla formazione ricevuta e dai propri gusti letterari – studiò le opere di Darwin e amava leggere Wells e Verne – e influenzato dal contesto storico-culturale, ovvero l’Argentina degli anni 20’ e ’30 del XX secolo<sup>5</sup>, Adolfo Bioy Casares riversa il fascino per la scienza e la tecnologia nelle sue opere, dando vita a creazioni che gli permetteranno di essere definito come una sorta di precursore di scoperte scientifiche che si realizzeranno soltanto tra l’ultima decade del XX secolo e gli anni 2000:

<sup>5</sup> Si tratta di un periodo storico caratterizzato dalla diffusione delle ultime scoperte scientifiche e dall’arrivo di ulteriori innovazioni europee, tra cui il cinema e la radio, nel mondo ispano-americano.

In merito al contesto storico-culturale in cui si trova a vivere e scrivere Adolfo Bioy Casares si rimanda a Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.

Bioy imagina algo que es ya una realidad para nosotros: una máquina capaz de producir una realidad virtual. Bioy prefigura lo que la técnica de los medios de comunicación será capaz de crear un par de décadas adelante, con la última revolución tecnológica: mundos virtuales al servicio de la investigación técnico-científica, de la producción industrial y de la destrucción bélica, y también, aunque por supuesto no primordialmente, de la creación artística (Serur 1996: 266).

Tuttavia, l'atteggiamento assunto da Bioy Casares nei confronti della scienza e del progresso non si caratterizza soltanto per il fascino e l'interesse che in lui tali discipline suscitano, bensì anche per l'angoscia, il timore. Il suo, quindi, può essere definito un comportamento ambiguo, contraddittorio, un atteggiamento in continua lotta tra la seduzione e la paura che sovente si riversa nella sua narrativa. Tutto ciò si deduce, infatti, dai numerosi finali amari, spesso tragici, delle opere di Adolfo Bioy Casares; i protagonisti che realizzano esperimenti scientifici e tecnologici sono costantemente destinati al fallimento, al sacrificio, se non addirittura alla morte<sup>6</sup>. Lo scrittore sembra, quindi, voler avvertire il lettore in merito alla pericolosità intrinseca alla scienza e alla tecnologia, come mette in evidenza la studiosa Raquel Serur:

Su novela lleva implícita una advertencia. Es como si Bioy Casares nos dijera: “Todo aquello que es verdaderamente fascinante trae consigo un peligro mortal, así también la realidad virtual de los mundos creados por el ser humano. La fascinación que ejerce la agilidad y la reversibilidad que demuestra tener la interacción de los mundos virtuales con el sujeto humano que los crea es tan poderosa, que puede llegar a opacar la interacción poco dócil, lenta e implacable que se encuentra en el mundo de la realidad efectiva del mundo natural y concreto. Esta última, la realidad natural, puede devaluarse ante la realidad virtual; su resistencia al capricho humano puede volverla insostenible, y el sujeto humano, confiado en su poder técnico y económico, puede llegar incluso a ver en ella una entidad *prescindible, eliminable*. No cabe duda que la realidad virtual de los mundos artificiales puede ser fabulosa como potenciadora de las dimensiones de la vida; pero hay que tener en cuenta que ella misma lleva en sí el germen de la muerte. De la muerte de la otra realidad, de la realidad actual o efectiva del mundo de la vida concreta” (Serur 1996: 267).

Attraverso le sue fantasie letterarie, infatti, Adolfo Bioy Casares riesce a far nascere nel lettore dubbi e interrogativi circa la discussa onnipotenza dell'individuo moderno e il rapporto tra l'uomo e la scienza. Il lettore è portato a chiedersi se l'uomo in quanto creatore abbia dei limiti invalicabili, pena il fallimento, se non la sua stessa morte; se sia eticamente giusto sostituire l'anima della persona amata o crearne un clone, solo in parte identico all'originale, semplicemente perché non sopportiamo alcuni tratti del suo carattere; se sia lecito sostituirsi alle leggi naturali e portare indietro le lancette del nostro orologio biologico per permetterci di vivere una storia d'amore che altrimenti avrebbe vita breve. Dunque, lo scrittore argentino si serve della sua fantasia per obbligare il lettore a porsi delle domande alla fine di ogni racconto o romanzo, senza, tuttavia, offrirgli una risposta certa e definitiva. È possibile comunque ipotizzare la sua opinione al riguardo: tenendo in conto i finali lieti a metà, i fallimenti delle macchine innovative e i sacrifici e le morti causate dagli esperimenti scientifici presenti nelle sue opere, non si può non pensare che Adolfo Bioy Casares, per quanto risulti essere un uomo razionale, ottimista, con una grande fede e – soprattutto – speranza nel progresso, ritenesse che la scienza e la tecnologia potessero costituire un pericolo, che i limiti dell'uomo fossero invalicabili e che la natura avesse il diritto di seguire il suo corso, fino ad arrivare all'evento più temuto, la morte.

Come anticipato all'inizio del presente paragrafo, la narrativa di Bioy Casares è ricca di simulacri. Questi ultimi vengono realizzati mediante la tecnologia e la scienza, ma anche attraverso la magia, il pensiero. Quest'ultimo

<sup>6</sup> Si pensi al suo secondo romanzo *Plan de evasión* (1945) o ai racconti *Bajo el agua* – inserito nella raccolta *Una muñeca rusa* (1991) – e *De los reyes futuros* – pubblicato in *La trama celeste* (1948) –, testi dove la scienza si ritorce contro l'uomo dimostrando ancora una volta quanto l'essere umano sia inferiore alla natura.

tipo di creazione si riscontra in racconti quali *El ídolo*, *La trama celeste* e *En memoria de Paulina*<sup>7</sup>. Nel primo caso, una donna riesce a soggiogare il protagonista del racconto e renderlo suo servo, un vero e proprio automa che esegue tutti i suoi ordini. Un simulacro umano è anche al centro del racconto *En memoria de Paulina*, dove la mente malata del personaggio maschile riesce a creare il simulacro della donna amata ormai deceduta; mentre *La trama celeste* si caratterizza per la presenza di mondi paralleli, simulacri della città di Buenos Aires.

Il simulacro come creazione di un esperimento scientifico è, invece, presente nel racconto *Máscaras venecianas*<sup>8</sup>. Daniela, la donna amata dal narratore, crea un proprio simulacro da donare a Massey – rivale in amore della voce narrante – che fisicamente la ritrae alla perfezione, ma che caratterialmente presenta alcune differenze; Daniela, infatti, conferisce al proprio clone le caratteristiche tanto desiderate da Massey. La creazione di simulacri mediante la scienza e la tecnologia è riscontrabile, inoltre, in due romanzi di Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel* *Dormir al sol*, due opere delle quali l'articolo desidera proporre una breve analisi, in particolare ponendo l'attenzione sulla figura dell'automa.

## Faustine: l'automa di *La invención de Morel*

Nel 1940, Adolfo Bioy Casares pubblica il romanzo che lo consacrerà come scrittore: *La invención de Morel*, un'opera che lo stesso Borges definisce perfetta<sup>9</sup>. È la storia di un fuggitivo, che, per sottrarsi alla legge venezuelana, decide di rifugiarsi in una misteriosa isola del Pacifico, dove – come recita l'incipit – «ha ocurrido un milagro. El verano se adelantó» (Bioy Casares 2017: 89). Il miracolo riferito dal narratore e, al contempo, protagonista del romanzo viene realizzato da uno scienziato pazzo che, insieme ai suoi compagni, abita l'isola. Morel, il folle inventore, durante la sua permanenza sull'isola, dà vita ad una macchina che registrerà la settimana che il gruppo trascorrerà nel luogo misterioso e, una volta catturati, li ucciderà. Tuttavia, Morel spiega ai suoi compagni che la macchina non li condannerà ad un sonno eterno, bensì all'immortalità. Le maree, infatti, saranno in grado di attivare la macchina, la quale farà partire la proiezione dei loro corpi che, come automi, ripeteranno per sempre le azioni e le parole della settimana trascorsa sull'isola. I motivi che portano Morel a dare vita a tale invenzione possono essere individuati nella brama di raggiungere l'eternità e, quindi, di sostituirsi a Dio, e nell'amore che l'uomo prova per una delle donne presenti sull'isola. Morel, infatti, è follemente innamorato di Faustine, la quale, tuttavia, non lo ricambia. La delusione amorosa e la volontà di averla sempre con sé, anche solo per osservarla, contemplarla e desiderarla, sono, dunque, i motori che accendono in Morel il desiderio di creare la macchina che condannerà lui stesso e i suoi compagni alla morte, dato che, l'immortalità che Morel crede di aver regalato al gruppo è, in realtà, fittizia, apparente, in quanto la sua invenzione uccide i personaggi della storia per poi crearne dei simulacri, che vivranno per sempre come in un film. Al fallimento legato al tentativo di raggiungere l'immortalità si aggiunge la sconfitta amorosa, in quanto Morel non riuscirà mai ad essere veramente ricambiato dalla donna amata. Difatti, se la macchina rappresenta per Morel il mezzo che gli permette di «[...] dar perpetua relidad a mí [su] fantasía sentimental [...]» (Bioy Casares 2017: 145), di colmare in un certo qual modo un vuoto emotivo, ciò che, in realtà, tale invenzione offre a Morel è un amore frustrato – come

<sup>7</sup> I tre racconti menzionati si trovano nella raccolta *La trama celeste* (1948).

<sup>8</sup> Racconto appartenente alla raccolta *Historias desafortadas* (1986).

<sup>9</sup> Il prologo, infatti, viene redatto dall'amico e maestro di Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, il quale non manca di elogiare l'opera, classificandola come uno dei migliori romanzi di avventura.

afferma Teresa López Pellisa<sup>10</sup> –, poiché, pur realizzando il desiderio di vivere eternamente al fianco di Faustine, l'inventore proverà per sempre gli stessi sentimenti di delusione e frustrazione, la medesima consapevolezza di un amore impossibile, irrealizzabile che solo rimarrà nella sua fantasia. Analogamente a Morel, anche il fuggitivo prova le medesime emozioni; il narratore, infatti, si innamora perdutamente di Faustine, per la quale sentirà un forte sentimento anche dopo aver scoperto che, in realtà, si tratta di un'immagine. Anche in questo caso, l'amore del fuggitivo per Faustine lo porta al sacrificio della sua stessa vita, ma, a differenza dell'inventore, il narratore è pienamente consapevole del fatto che la frustrazione causata dall'impossibilità di non poter parlarle o toccarla sarà eterna fino a che – si augura il fuggitivo sul finire del romanzo – un ipotetico lettore della sua testimonianza non riesca ad unirlo all'amata. Sebbene, quindi, sia cosciente di ciò che lo aspetta, il narratore comprende e giustifica le azioni di Morel e decide di farsi catturare dalla macchina, perché – esattamente come l'inventore – il suo unico desiderio è poter continuare a contemplare e desiderare Faustine: «La hermosura de Faustine merece estas locuras, estos homenajes, estos crímenes. [...] La verdadera ventaja de mi solución es que hace de la muerte el requisito y la garantía de la eterna contemplación de Faustine» (Bioy Casares 2017: 172-173). Il motivo che spinge il fuggitivo al sacrificio è, secondo Giovanni Darconza, l'amore non per Faustine in particolare, bensì per l'idea di donna perfetta che incarna: «Si profila il tema della donna ideale, la donna dei sogni, più vera di ogni donna reale. Il protagonista sembra dunque provare non tanto amore per una donna in particolare, quanto piuttosto per l'idea stessa di donna» (Darconza 2002: 44). Teresa López Pellisa, invece, ipotizza che l'innamoramento del narratore per Faustine possa essere visto come una sostituzione dell'amore vero, concreto, autentico per Elisa, una donna che, tuttavia, si trova in Venezuela e che il fuggitivo non potrà mai più rivedere: «[...] Faustine se convierte en el *revenant* de Elisa y podemos preguntarnos si quiso de verdad a Faustine en algún momento o simplemente representaba, simulaba, aquello que él amaba. [...] lo que realmente le impulsa a actuar es un referente humano y real que no puede alcanzar materialmente y por eso busca su análogo inmaterial, holográfico o virtual» (López Pellisa 2009: 909).

Faustine è colei che muove le fila della storia, viene descritta come una donna perfetta, ideale, simile alle donne angelicate di Dante e Guinizelli, capaci di far innamorare l'uomo con un solo sguardo; al contempo, però, Faustine porta i personaggi maschili a prendere scellerate decisioni e, di conseguenza, alla morte, esattamente come le donne fatali che dominano la scena letteraria tra XIX e XX secolo<sup>11</sup>. Non solo, Faustine è anche e soprattutto un simulacro, un automa. La donna presenta tutti i requisiti necessari in quanto è una copia artificiale della Faustine originale e possiede una coscienza invariabile e imm modificabile. La giovane donna è, in un certo qual modo, programmata per non ricordare altro se non l'esperienza sull'isola, per non provare altre emozioni diverse da quelle vissute durante la settimana trascorsa insieme ai suoi compagni e registrata da Morel. Tutto ciò viene perfettamente esplicitato dallo stesso Morel nel momento in cui spiega la sua invenzione ai compagni. Tuttavia, ben prima della confessione dell'inventore, è possibile ipotizzare la natura artificiale e fantastica di Faustine grazie ad alcuni segnali testuali che indirizzano l'interpretazione del lettore; ad esempio, nel momento in cui il narratore la paragona ad un fantasma: «Después caminó hacia mí, con estirar el brazo, la hubiera tocado. Esta posibilidad me horrorizó (como si hubiera estado en peligro de tocar un fantasma)» (Bioy Casares 2017: 109-110), oppure quando Faustine, di fronte ad un'apparizione improvvisa o a una esplicita dichiarazione d'amore del fuggitivo, non mostra nessuna emozione, nessuna reazione che vada oltre a quelle prefissate nella propria coscienza – esattamente come fosse un automa –; tutt'altro, la donna continua la sua conversazione con Morel, come se insieme a loro non ci fosse nessun altro:

<sup>10</sup> «De hecho, Morel es una imagen eterna en la que podemos percibir su amor frustrado, porque su alma, o conciencia [...] expresaba las tensiones volitivas de su cuerpo: la imposibilidad de poseer a Faustine» (López Pellisa 2009: 98).

<sup>11</sup> Si pensi a Fosca dell'omonimo romanzo (1869) di Ugo Tarchetti, Beatriz della *leyenda El monte de las ánimas* (1861) di Gustavo Adolfo Bécquer o alle donne raffigurate nelle poesie all'interno di *Les fleurs du mal* (1857) di Charles Baudelaire.

Estaba a pocos metros de Faustine. Yo salí muy decidido a cualquier cosa, pero a nada en particular. La espontaneidad es fuente de groserías. Señalé al barbudo, como si estuviera presentándolo a Faustine, y dije a gritos: – *La femme à barbe, madame Faustine!*  
No era una broma feliz; ni siquiera se sabía contra quién iba dirigida. El barbudo siguió caminando hacia Faustine y no tropezó conmigo porque me eché a un lado, bruscamente. La mujer no interrumpió las preguntas; no interrumpió la alegría de su cara. Su tranquilidad todavía me aterra (Bioy Casares 2017: 124).

La seguí... corrí, me tiré de rodillas y le dije, casi gritando:  
– Faustine, la quiero.  
[...]  
Morel le decía que necesitaba hablarle. Faustine contestó:  
– Bueno, vamos al museo (oí esto claramente) (Bioy Casares 2017: 140).

Oltre a ciò, il lettore è portato a dubitare della vera natura del personaggio femminile giacché il narratore usa reiteratamente, riferendosi a Faustine, il verbo *simular* – un termine che, come si è visto precedentemente, rimanda al concetto di imitazione, copia –, come accade nei seguenti esempi: «[...] (por eso la mujer vuelve diariamente, simulando un episodio sentimental)», «Pasó, de ida y de vuelta, al lado de mi jardincito, pero simuló no verlo», «Ella simuló no verlo» (Bioy Casares 2017: 110; 115; 117).

Dunque, la volontà sia di Morel che del fuggitivo consiste nel contemplare eternamente la donna amata, nel «placer de mirar a Faustine como un objeto» (López Pellisa 2007: 100), un desiderio che «llegará a convertirse en la perversión que llevará a Morel al asesinato de sus amigos, y al protagonista de la novela a convertirse en un *voyeur* obsesivo y sádico» (López Pellisa 2007: 100). Il personaggio femminile di *La invención de Morel* viene trasformato in un simulacro, in un automa a causa di un amore morboso, malato, ossessivo, la cui gioia più grande consiste nel poter contemplare l'immagine di Faustine, la quale finisce per essere considerata un semplice oggetto: «estoy acostumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como un simple objeto» (Bioy Casares 2017: 155) – afferma il fuggitivo.

## Diana: l'automa di *Dormir al sol*

*Dormir al sol* è l'opera più amata dallo stesso Bioy Casares, il quale racconta di essersi divertito molto durante la stesura e che «si mis libros fueran casas, la casa en la que me gustaría vivir sería *Dormir al sol*» (Cross e della Paolera 1988: 97). Pubblicato nel 1973, il romanzo narra la storia di Lucio Bordenave, un orologiaio di Buenos Aires, che decide di affidare la moglie Diana alle cure di un folle scienziato, il dottor Samaniego, affinché possa renderla una donna dal carattere perfetto, finalmente in possesso di tutte quelle caratteristiche tanto desiderate dal narratore e protagonista dell'opera. Ancora una volta, dunque, vediamo che la scienza e l'amore rappresentano le colonne portanti dell'opera di Bioy Casares. La decisione del narratore di affidarsi alla scienza è, infatti, dovuta a un desiderio amoroso: Lucio, stanco di sopportare il difficile carattere della moglie, ma allo stesso tempo totalmente innamorato del suo aspetto fisico, non riesce a rinunciarci e sceglie, quindi, di cambiarle il carattere, l'anima affinché possa essere come lui desidera, ossia una donna pacata, amorevole, dolce e obbediente. Ciò che, invece, porta il dottor Samaniego a inventare un esperimento, che permette di isolare l'anima dal corpo umano, riporla nel corpo di un cane e, una volta educata e addomesticata, restituire l'anima al legittimo proprietario, è la brama che ogni scienziato ha: andare oltre i limiti della natura, assurgere a poteri divini, sostituendosi finalmente a Dio. Difatti, in ragione del fatto che l'esperimento del dottor Samaniego punta all'addomesticamento e alla rieducazione delle anime, si potrebbe affermare che il vero scopo di Samaniego non è semplicemente curare le malattie dell'anima, bensì creare una società composta da individui «sin neurosis, una sociedad plenamente

biológica y adormecida» (Vilar 2010: 374). Dunque, in un certo qual modo, si potrebbe parlare di una società di automi che devono rispondere ai requisiti di sanità mentale del dottor Samaniego e ai quali non è concesso avere difetti o un brutto carattere, essere nevrotici o frivoli, esattamente come nel caso di Diana<sup>12</sup>.

Il personaggio femminile – proprio come Faustine – può essere definito automa, poiché l'anima di Diana viene addomesticata, programmata per un determinato fine: essere perfetta per il marito Lucio. Ciò trova conferma nel reiterato utilizzo dei seguenti termini rivolti alla donna: *cambiar*, *curar*, *aleccionar*, e da alcune affermazioni del dottor Samaniego: «[...] ¿me promete que usted no va a extrañar costumbres, o maneras de ser, que la señora haya olvidado?» (Bioy Casares 2019: 112) oppure «La aleccionamos con los elementos que pudimos reunir» (Bioy Casares 2019: 199). La trasformazione in automa di Diana e lo scopo nascosto del dottor Samaniego vengono notati anche da due studiosi Mariano García (2017) e Mariano Vilar, quest'ultimo, infatti afferma: «[...] el Frenopático aísla a los sujetos y los reconstruye como seres sujetos a la domesticación. La ciencia tiene el atributo de convertir la vida humana en vida post-humana [...] entregada exclusivamente a la pacificación» (Vilar 2010: 372).

Inoltre, all'interno del romanzo è possibile individuare numerosi doppi di Diana. Alicia Borinsky (2013) mette in evidenza la presenza di due doppi: la sorella Adriana María, la quale mostra tratti fisici molto simili a Diana – l'unica differenza è, infatti, il colore dei capelli – e la cagna in possesso della sua anima. Vi sono, tuttavia, altri due doppi, ovvero la Diana addomesticata, in possesso di un'anima ben diversa, e il cane che Bordenave acquista dal professor Standle – alleato del dottor Samaniego – e che porta lo stesso nome della moglie. La cagna, precisamente come la donna, non viene accettata né dalla sorella – che si mostra all'interno del romanzo gelosa della Diana-donna – né da Ceferina – la governante che non ha mai nutrito molta simpatia nei confronti della moglie di Lucio – e fa innamorare il protagonista<sup>13</sup>.

Dunque, esattamente come nel caso di *La invención de Morel*, la creazione di un automa si deve al desiderio del protagonista maschile di possedere e amare a pieno la donna in questione, ma anche alla brama di un folle inventore di acquisire poteri divini e travalicare i confini imposti dalla natura.

## Bibliografia primaria

- BIOY CASARES Adolfo (2019), *Dormir al sol*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2017), *La invención de Morel – El gran Serafín*, Barrera T. (dir.), Madrid, Cátedra.
- (2008), *La trama celeste*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1992), «Bajo el agua», In: *Una muñeca rusa*, Barcelona, Tusquets, p. 119-155.

<sup>12</sup> L'esperimento realizzato dal dottor Samaniego e il suo desiderio di creare una società ideale può consentire un parallelismo con l'opera di Evgenij Zamjatin, *Noi* (1924). Analogamente a *Dormir al sol*, anche il leader di *Noi*, il cosiddetto Benefattore, desidera creare una società perfetta, composta da automi, individui la cui mentalità si caratterizza per il totale dominio della razionalità e della logica, mediante un intervento chirurgico volto all'asportazione della fantasia e delle emozioni dal cervello.

<sup>13</sup> Lucio Bordenave instaura un parallelismo tra il cane e la moglie: «A mí me une a la perra una simpatía muy fuerte. Cuando le veo el hocico tan negro y tan fino, los ojos dorados, tan expresivos de inteligencia y devoción, no puedo sin quererla. A lo mejor acertó Ceferina cuando me dijo que soy un enamorado de la belleza. Hay en esto un punto que me preocupa: la belleza que a mí me gusta es la belleza física. Si pienso en la atracción que siento por esta perra, me digo: “Con Diana, mi señora, me pasa lo mismo. ¿No adoraré en ella, sobre todo, esa cara única, esos ojos tan profundos y maravillosos, el color de la piel y del pelo, la forma del cuerpo, de las manos y ese olor en que me perdería para siempre, con los ojos cerrados?” [...] Por la manera de mirarme yo debí entender que esa perra me quería. No creo que nadie tenga ojos así» (Bioy Casares 2019: 95-96).

- (1988), «Máscaras venecianas», In: *Historias desafortadas*, Madrid, Alianza Editorial, p. 19-40.
- (1977), *Plan de evasión*, Barcelona, Edhasa.

## Bibliografía secundaria

- AIRA César (1998), *El sueño*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- BAUDRILLARD Jean (1978), *Cultura y simulacro*, Pedro Rovira (trad.), Barcelona, Editorial Kairós.
- BORGES Jorge Luis (2004), «Las ruinas circulares», In: Frías C. V. (dir.), *Obras completas: 1923-1949*, I, Buenos Aires, Emecé Editores, p. 451-455.
- BORINSKY Alicia (2013), «Lecturas y Traducción: “Dormir al sol” de Adolfo Bioy Casares», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel, consultato il 14/09/2021, URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccqg0g4>>.
- BORRELLI Daniela (2007), «La natura del simulacro nelle forme religiose del paganesimo», In: Secondulfo D., *I volti del simulacro: realtà della finzione e finzione della realtà*, Verona, QuiEdit, p. 38.
- CORTÁZAR Julio (1995), «Bruja», In: *Cuentos completos*, I, Madrid, Alfaguara, p. 66-72.
- CROSS Esther, DELLA PAOLERA Félix (1988), *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*, Barcelona, Tusquets.
- DARCONZA Giovanni (2002), «Il viaggio nell'oltretomba nella “Invención de Morel” di Adolfo Bioy Casares», *Linguae & rivista di lingue e culture moderne*, 1, 1, p. 37-49.
- DEL PIZZO Massimo, GRIMALDI Giorgio (2015), *L'Automa e i suoi automi*, Pescara, Ianieri Edizioni.
- FERNÁNDEZ Macedonio (1996), *Museo de la Novela de la Eterna*, Ana María Camblong – Adolfo de Obieta (ed.), Madrid, ALLCA XX.
- GARCÍA Mariano (2017), «Bioy y sus precursores: la tradición de la ciencia ficción en la narrativa de Adolfo Bioy Casares», *Revista Iberoamericana*, 259-260, 83, p. 449-464.
- HOLMBERG Eduardo Ladislao (1879), *Horacio Kalibang o los autómatas*, Buenos Aires, El álbum del hogar.
- LÓPEZ PELLISA Teresa (2009), «El digitalismo en “La invención de Morel”», In: López Pellisa T., Moreno Serrano F. A. (dir.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Universidad Carlos III, p. 893-911.
- (2007), «“Antes muerta que sencilla”: el artefacto femenino en Adolfo Bioy Casares», In: César A., Ruíz Martínez J. M. (dir.), *En teoría hablamos de literatura*, Granada, Editorial Dauro, p. 97-103.
- LOSANO Mario Giuseppe (1990), *Storie di automi: dalla Grecia classica alla Belle Époque*, Torino, Einaudi.
- MONTANARI Franco (2004), *Vocabolario della lingua greca*, Torino, Loescher.
- PIGLIA Ricardo (2014), *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Debolsillo.
- SARLO Beatriz (1992), *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- SECONDULFO Domenico (2007), *I volti del simulacro: realidad de la finzione e finzione della realtà*, Verona, QuiEdit.

- SERUR Raquel (1996), *Realidad virtual y literatura. Una nueva lectura de La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares*, «Debate Feminista», 13, p. 261-268.
- SINI Carlo (2009), *L'uomo, la macchina, l'automa: lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Torino, Bollati Boringhieri.
- RYAN Marie-Laure (1999), «Cyberspace, Virtuality, and the Text», In: Ryan M. L. (ed.), *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*, Bloomington, Indiana University Press, p. 78-107.
- VILAR Mariano (2010), *Ciencia, animalidad y domesticación en Dormir al sol de Adolfo Bioy Casares*, «Gamma», 3, 1, p. 369-375.

# La Vara di Messina e gli *autos sacramentales*, punto di unione tra Sicilia e Spagna

Lucia Mancuso

[mancuslu@hotmail.it](mailto:mancuslu@hotmail.it)

**ABSTRACT** This article explores the connections between the Spanish *autos sacramentales* of the seventeenth century and the *Vara di Messina*, a triumphal chariot which is still used nowadays during the namesake procession held in the Sicilian city and dedicated to the Virgin Mary. In the course of my study, quite a large number of similarities has emerged. This paper also analyzes the history of the ‘Vara’, in particular its name and how it came into being, and highlights further links with Spanish culture and language.

**PAROLE-CHIAVE:** Comparazione, *autos sacramentales*, Vara, Spagna, Sicilia

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof. Federica Cappelli, docente di Letteratura spagnola.

## Introduzione

Il folklore dei popoli, nel corso della storia, ha trasformato e reso tradizione ciò che inizialmente era semplice celebrazione. È il caso della Vara, una macchina liturgica tra i simboli principali della città di Messina, le cui caratteristiche sono esempio lampante delle influenze culturali reciproche avvenute tra Sicilia e Spagna durante il periodo di dominio di quest’ultima sull’isola<sup>1</sup>.

Il punto di partenza di questo studio è la forte somiglianza che si può riscontrare tra i *grabados* (i disegni) degli *autos sacramentales* del *Siglo de Oro* e l’aspetto che la *machina* messinese presenta ancora oggi.



Figura 1: Illustrazione di Josef Caudí: *Carro per le feste dell’Immacolata* (Valencia 1663; Cervantes Virtual).

<sup>1</sup> Dal 1516 al 1713.



Figura 2: Sfilata della Vara (*Gazzetta del Sud* 2019).

## Gli *autos sacramentales*

Gli *autos sacramentales* spagnoli, letteralmente, in italiano, *atti sacri*, erano delle brevi rappresentazioni teatrali religiose caratterizzate dalla presenza essenziale dell'Eucaristia, in forma di allegoria, e della sua esaltazione (Arellano 1995). Gli *autos sacramentales* si originano dagli *Autos viejos*, una raccolta cinquecentesca costituita da novantasei composizioni, per lo più anonime, di argomento biblico, agiografico o allegorico. La consuetudine di rappresentare gli *autos* durante le feste del Corpus Domini dette origine al genere dell'*auto sacramental*.

Anche se non esistono documenti che indichino l'effettiva nascita del genere, queste rappresentazioni furono fortemente incrementate per volere della Chiesa a metà Cinquecento, durante il periodo di Controriforma, con il fine di evangelizzare. Anche la Corona contribuiva economicamente alla messa in scena degli *autos*, dato che necessitava di un costante sostegno da parte del proprio popolo, sia a livello ideologico che militare, con nuovi arruolamenti nell'esercito. Per questo, oltre alle dottrine cristiane, nei testi erano spesso presenti anche dei dialoghi che appoggiavano apertamente i reali spagnoli (Ruiz 2013).

Nel XVII secolo gli *autos* conobbero il loro periodo di massimo splendore e diffusione; le rappresentazioni avvenivano su delle macchine mobili che sfilavano tra la gente durante feste liturgiche come quella del *Corpus Domini*, ma in alcuni casi poteva anche staccarsi dal contesto delle celebrazioni del *Corpus* per acquistare carattere autonomo e proprio. Le enormi macchine suscitavano stupore nel pubblico e divennero un elemento essenziale delle feste barocche, se non letteralmente il loro fulcro. Erano trainate da buoi e composte da un palcoscenico su cui recitavano gli attori, al quale erano attaccati due carri sul lato posteriore, che fungevano da scenografia. Queste rappresentazioni giunsero a un alto livello di perfezione formale e sofisticazione scenografica nella seconda metà del Seicento, grazie al drammaturgo Calderón de la Barca, il quale, con le sue opere, seppe coniugare perfettamente testi, allegorie e musiche. L'autore arricchì, inoltre, le scenografie aggiungendo altri due carri ai lati del palcoscenico (Ruano de la Haza 1996).

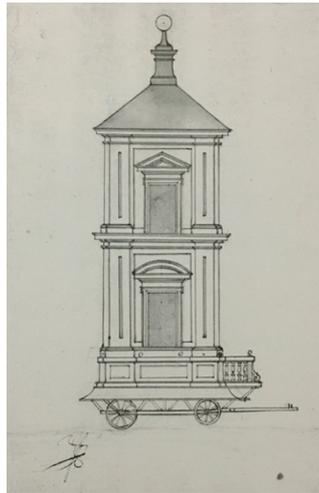


Figura 3: *Carro per la festa del Corpus Domini* (Archivio de Villa, Madrid 1646; in Mínguez 2016).

## La Vara: la “Legenda Aurea” e il suo aspetto attuale

La Vara di Messina è una macchina liturgica di forma piramidale che rappresenta l’Assunzione in cielo di Maria Vergine. Ogni anno, il 15 di agosto, il carro viene trainato per la città da seicento tiratori, tutti fortemente devoti alla Madonna.



Figura 4: Tiratori della Vara (*Gazzetta del Sud* 2019).

È curioso sapere che, per quanto l’Assunzione di Maria sia sempre stata parte della cultura cattolica, nessun testo biblico ne parli esplicitamente e l’evento sia stato definito dogma ecclesiastico solo nel 1950 da Papa Pio XII (Angemi 2009). Difatti, la Vara è una rappresentazione plastica della *Legenda Aurea*, scritta nel XIII secolo dal frate domenicano Jacobo da Voragine, ispirandosi a dei testi apocrifi del III e IV secolo. Secondo la *Legenda*, un angelo si presentò alla Vergine qualche giorno prima della sua morte per annunciargliela. Maria espresse, dunque, il desiderio di rivedere i dodici Apostoli, sparsi per il mondo a predicare, e questi furono condotti da lei avvolti da una nuvola bianca. Sempre secondo il testo, al momento della morte, la sua anima fu condotta in cielo da Gesù, mentre il suo corpo rimase sulla Terra per tre giorni in uno stato di *dormitio*, cioè una morte terrena in attesa di resurrezione.

Sulla Vara è riportata esattamente la scena dell’Assunzione e per questo la Vergine è rappresentata due volte. La sua anima, detta *Alma Maria*, si trova in cima alla *machina*, condotta in cielo dal figlio, mentre il suo corpo dormiente giace nella parte bassa in un’urna di cristallo. Il resto del carro è avvolto da nuvole, su cui si trovano angeli

e Apostoli. Nelle parti anteriore e posteriore, a metà altezza ruotano due dischi che rappresentano il Sole e la Luna. Un altro elemento astronomico presente è la Terra, posta sotto ai piedi di Cristo (Angemi 2009).

## Vara e *Autos*: temi e punti in comune

Considerando che l'evento rappresentato sulla Vara, con tanto di dettagli, non è attestato nelle Sacre Scritture, risulta più che naturale chiedersi perché la Chiesa appoggi una manifestazione di questo genere. La risposta sta nel fatto che per la Chiesa, in questo caso, è più importante la sostanza che la forma. Lo stesso può dirsi degli *autos sacramentales* spagnoli, dato che anch'essi, nel Seicento, non riportavano temi esplicitamente biblici, bensì mitologici, storici o pagani, interpretati in chiave cristologica grazie alla trasfigurazione allegorica. Questa tecnica, di ispirazione gesuita, permetteva alla Chiesa di contrastare i suoi due principali rivali che stavano portando molti ad allontanarsi dal cattolicesimo, ovvero la riforma protestante e la cultura rinascimentale. Quest'ultima, in particolare, stava riavvicinando le persone al paganesimo (Páramo Pomareda 1957). Le classi basse e analfabete non capivano la filosofia, ma erano molto legate al misticismo e ai loro culti tradizionali (Nongués Bruno 2012). Esaltare, quindi, la cristianità con un evento folkloristico e attraverso il mito ebbe, il potere di attirare l'attenzione di tutti e non solo di chi già era credente, soprattutto in quel contesto. Come già accennato, un metodo analogo veniva applicato dai Gesuiti, ai quali, di fatto, la Chiesa si affidò durante la Controriforma. La compagnia, alludendo a San Paolo e a Sant'Agostino, sosteneva che la luce divina fosse stata presente in ogni epoca ancor prima della venuta di Cristo, rivelandosi sotto forma di *altre verità*. Nei miti classici, infatti, erano spesso presenti temi come la lotta fra bene e male, l'esaltazione del bene o la redenzione. L'eroe mitologico Orfeo, per esempio, fu paragonato a un profeta di Cristo dallo stesso Sant'Agostino (Páramo Pomareda 1957).

Così come gli *autos*, anche la Vara fu uno strumento usato dalla Chiesa per contrastare i nuovi studi scientifici. Basti pensare che il carro, ricostruito più volte nel corso della storia, in tutte le sue versioni, compresa quella attuale, riporta una rappresentazione pratica della teoria tolemaica con il Sole e la Luna che ruotano attorno alla Terra, ferma sotto ai piedi di Cristo. Com'è noto, però, questa concezione fu scientificamente superata con l'avvento della teoria copernicana, diffusa nella prima metà del Cinquecento. Ciononostante, la Chiesa si oppose fermamente a Copernico, dato che la sua visione del mondo non combaciava con ciò che presupponeva il culto cristiano. In quel contesto, la Vara ebbe un ruolo cruciale. A seguito della visita a Messina nel 1535 del re di Spagna Carlo V, infatti, la *machina* ottenne un notevole prestigio a livello europeo e, per mezzo del suo aspetto, continuò a supportare e a diffondere le teorie di Tolomeo (Giorgianni 1995).

## La visita di Carlo V e l'antico aspetto della Vara

Per quanto riguarda la visita del sovrano, è opportuno fare qualche approfondimento. La cronaca di questo evento, infatti, risulta essere la prima attestazione della Vara definita come *carro trionfale*, non esistendo documenti precedenti che ne provino la nascita, alcuni studiosi ritengono che sia stata creata per l'occasione. Secondo altri, invece, il carro non fu creato ex novo, ma solo modificato in quella circostanza, ponendo al posto di Gesù e Maria due giovani che impersonassero Carlo V e la vittoria. Di fatto, basandosi sulla storia di Messina, si scopre che già nel XIII secolo, a seguito di alcuni miracoli ricevuti, la città aveva iniziato a celebrare la Vergine con delle macchine votive e, tra queste, ve ne era una che rappresentava un lettino con il corpo di Maria durante la sua *dormitio*, chiamata già allora *vara* (Angemi 2009). In ogni caso, Carlo V fece visita a Messina per legittimare il

suo potere sulla città, da poco parte del suo regno, e scelse la Vara come mezzo per farlo, in quanto simbolo per la città stessa e oggetto di venerazione da parte del popolo.

Come precedentemente accennato, le celebrazioni in occasione della visita del re e la cronaca che ne venne redatta diedero alla Vara grande fama a livello internazionale, attirando turisti da tutta Europa. Non avendo illustrazioni di come dovesse essere la Vara nel 1535, è possibile basarsi solo su quel resoconto per provare a farne delle ricostruzioni. La prima rappresentazione grafica, infatti, è del 1644 e fu eseguita dal gesuita Placido Samperi in un testo in cui illustrava la *machina*, i suoi movimenti e la celebrazione in generale. Nel suo resoconto descrisse la Vara come un'opera di grande ingegno, che ingannava l'occhio di chi guardava, facendogli credere che i corpi dei centocinquanta figuranti<sup>2</sup>, per la maggior parte bambini, fossero sospesi in aria. I personaggi che agivano su di essa, divisi per ruoli tra profeti, patriarchi e angeli di varie gerarchie, cantavano e inneggiavano a Dio e alla Vergine, rendendo la Vara un vero e proprio teatro mobile (Todesco 1991). Sulla cima, già al tempo, si trovavano il globo terrestre con sopra Gesù e Maria, i quali recitavano delle preghiere durante le soste, invocando la protezione divina sulla città di Messina. Alla ragazza che interpretava l'*Alma Maria* era, inoltre, data la facoltà di benedire la popolazione (Angemi 2009).

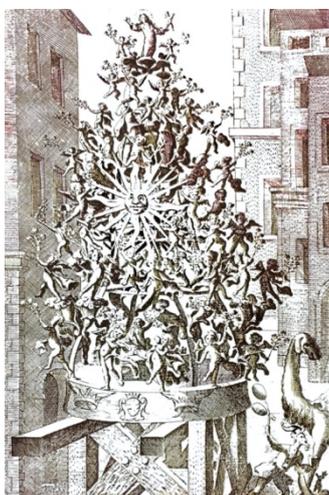


Figura 5: Illustrazione di Samperi (Archivio storico comunale 1644; in Angemi 2009).

Alla descrizione e illustrazione di Samperi ne seguirono molte altre, come quella del francese Houel della fine del XVIII secolo. Come è possibile notare dall'immagine in Figura 6, al tempo l'aspetto della Vara era molto simile a una piramide umana e si avvicinava a quello dei *castells* in Catalogna, una tradizione ancora vigente che nacque proprio in quel periodo. Questa corrispondenza è una delle tante riprove del fatto che ci fossero delle contaminazioni reciproche tra le due culture.

<sup>2</sup> È interessante ricordare che i movimenti rotatori del carro causavano malessere ai figuranti, che non riuscivano a interpretare il loro ruolo in modo ottimale, così, nell'Ottocento, i personaggi reali vennero sostituiti con delle statue di resina.



Figura 6: Illustrazione di Houel (Parigi 1781-1786; in Angemi 2009).

## Vara o Bara?

Lo studio della Vara si presta, infine, ad affrontare un'ulteriore correlazione tra Sicilia e Spagna, questa volta sul piano linguistico. In molti documenti storici riguardanti la *machina*, infatti, è possibile ritrovare sia la dicitura *vara* che *bara*.

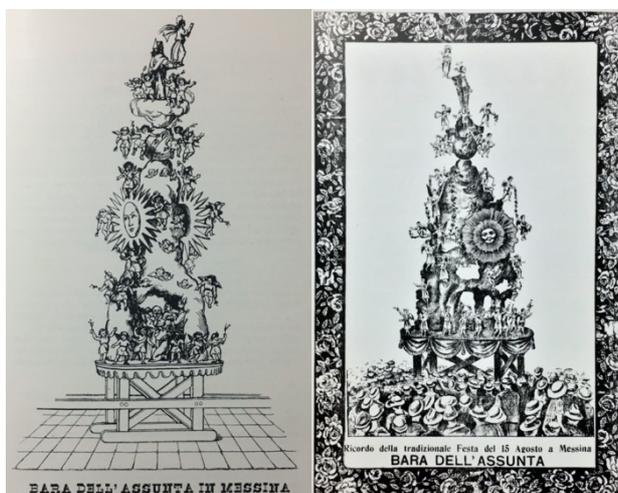


Figure 7 e 8: Litografie con dicitura "Bara" (Palermo 1836, Messina 1933; in Todesco 1991).

L'uso di una duplice grafia è rimasto per molti secoli per due ragioni principali, una etimologica e l'altra fonetica. Dal punto di vista etimologico, è utile sapere che la parola *bara* ha assunto l'accezione di cassa da morto solo a partire dall'Ottocento, mentre, prima, indicava un lettino portato a spalla<sup>3</sup>, così come attestato già nel *Declarus*, dizionario di siciliano del 1348. È curioso sapere che, nello stesso periodo, anche il termine *vara* aveva lo stesso significato, ma con un'ulteriore accezione di protezione, data la sua radice etimologica diversa. In latino, infatti, una vara era un carro d'assedio in legno, all'interno del quale i soldati che lo guidavano erano nascosti e protetti da eventuali attacchi esterni. Nel corso della storia, poi, il termine arrivò in siciliano antico a indicare un lettino

<sup>3</sup> Dal verbo *baiulare*, ovvero portare a spalla.

portato a spalla circondato da cortine che proteggevano, al suo interno, il corpo di una persona nobile, inferma o defunta. Proprio per questa ragione, tornando a quanto detto precedentemente, il primo carro dedicato alla *dormitio* della Vergine era chiamato *vara* (Giorgianni 1995).

Dal punto di vista fonetico, invece, due secoli di dominazione spagnola in Sicilia hanno provocato dei cambiamenti sia lessicali<sup>4</sup> che fonetici, nella pronuncia di alcuni suoni. Così come avviene in spagnolo, infatti, in siciliano i suoni /v/ e /b/ vengono ancora oggi pronunciati unicamente come /β/, soprattutto se a inizio parola (Angemi 2009).

In sostanza, data la somiglianza di significato tra i termini *vara* e *bara* e l'intercambiabilità tra i suoni /v/ e /b/, è facilmente comprensibile che questi siano stati assimilati come un termine unico e che la Vara venisse chiamata /βara/. Tale suono, però, essendo privo di un corrispettivo grafico in italiano, causò a lungo molti problemi nel capire quale fosse il vero nome della *machina* e la grafia corretta da utilizzare su giornali e documenti di vario tipo. La questione fu risolta nel Novecento, quando ormai il termine *bara* aveva assunto un'accezione esplicitamente legata alla morte e non poteva più essere associato a un carro che parlava di vita eterna. Così, *bara* divenne il sostantivo con cui identificare l'urna nella parte bassa della struttura che contiene il corpo della Vergine defunta, mentre la *machina* prese definitivamente il nome di *Vara*. In questo caso, l'accezione originaria legata alla protezione si adattava alla struttura, che aveva lo scopo di proteggere corpo e anima della Vergine e gli angioletti che si trovavano intorno a lei (Giorgianni 1995).



Figura 9: L'urna è posta nella camera della dormizione prima della sfilata (Messina in diretta 2019).

## Conclusioni

Le somiglianze che si riscontrano ancora oggi tra le culture di Spagna e Sicilia, che hanno avuto modo per molto tempo di influenzarsi a vicenda, possono essere riscoperte partendo da elementi semplici, come la lingua o le tradizioni. Ogni tipo di usanza è, infatti, figlia del proprio tempo e, così come l'arte, può essere capita a fondo se esaminata come un tassello di un determinato contesto storico-culturale e non come una realtà a sé stante. Un culto nato nel passato e mantenuto vivo nei secoli è certamente stato vissuto con approcci diversi in ogni epoca, portandolo a cambiare, come accaduto per la Vara, o a cessare di essere praticato, come nel caso degli *autos sacramentales*.

<sup>4</sup> Si pensi anche solo al personaggio all'apice della Vara, il cui nome *Alma Maria*, in uso tuttora, deriva dallo spagnolo.

Guardare al passato partendo da ciò che ci ha lasciato può essere un modo per capirlo meglio e immaginarsi come poteva apparire. Da questo punto di vista, il fenomeno della Vara può essere considerato come un ponte tra il presente e il passato, tra la realtà attuale e ciò che rimane di una tradizione barocca comune ai due regni al tempo in cui erano uniti.

## Bibliografia

- ANGEMI Antonello (2009), *La "Vara" di Messina: elemento essenziale della cultura messinese*, Messina, Litografia A. Trischitta.
- ARELLANO Ignacio (1995), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- GIORGIANNI Giuseppe (1995), *Archivio storico messinese - La festa della Madonna Assunta a Messina*, Messina, 68.
- MÍNGUEZ Víctor (2016), *La fiesta barroca: la corte del rey (1555-1808)*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume.
- NONGUÉS BRUNO Maria (2012), *L'auto sacramental come strumento di contro-riforma cattolica nella Spagna del Siglo de Oro*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- PÁRAMO POMAREDA Jorge (1957), *Consideraciones sobre los 'Autos Mitológicos' de Calderón de la Barca*, «Thesaurus», 1, 1, p. 51-80.
- RUANO DE LA HAZA José María (1996), *Escenografía calderoniana*, «RILCE. Revista de Filología Hispánica», 2, 12, p. 301-336.
- RUIZ Julio Juan (2013), *Persuasión política y adoctrinamiento religioso en el teatro de Pedro Calderón de la Barca*, «Lingüística y Literatura», 63, p. 35-47.
- TODESCO Sergio, MOLONIA Giovanni (dir.) (1991), *Teatro Mobile. Feste di mezz'agosto a Messina*, Messina, Edizioni G.B.M.

## Sitografia

- Anonimo (2019), «Messina, fede e devozione dietro alla Vara: i volti dei fedeli», *Gazzetta del Sud online Messina*, consultato il 23/09/2020, URL: <<https://messina.gazzettadelsud.it/foto/societa/2019/08/15/messina-fede-e-devozione-dietro-alla-vara-i-volti-dei-fedeli-foto-ab4d567c-04e6-41bf-8525-69966af38bfb/31/>>.
- Anonimo (2019), «Messina, in migliaia nelle strade per la Vara», *Messina in Diretta*, consultato il 23/09/2020, URL: <<http://www.messinaindiretta.it/messina-in-migliaia-nelle-strade-per-la-vara-2019-fotogallery/>>.
- CAUDÍ Josef (1663), «Fiesta, Corpus y autos sacramentales», *Cervantes Virtual*, consultato il 25/09/2020, URL: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon de la barca/imagenes corpus/imagen/imagenes corpus 05 grabado josef caudi/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon%20de%20la%20barca/imagenes-corpus/imagen/imagenes-corpus-05-grabado-josef-caudi/)>.

# Die Textsorte »Lexikonartikel« im Übergang von der traditionell-gedruckten zur online-Form: ein Vergleich nach textlinguistischen Kriterien

Monia Lunardi

[monialunardi@gmail.com](mailto:monialunardi@gmail.com)

**ABSTRACT** The aim of this paper is to explore the differences and similarities between print and online encyclopedias. More specifically, some linguistic aspects of two encyclopedias, the German *Brockhaus Enzyklopädie* (a printed source) and *Wikipedia*, will be analyzed and compared. In the last section of this study, some critical issues will also be taken into consideration.

**PAROLE-CHIAVE:** Enzyklopädie, online, gedruckt, Text, Lexikonartikel, Lemma, Links, Autorschaft, Brockhaus, Wikipedia, Vergleich

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof. Marianne Hepp, docente di **Lingua e Traduzione – Lingua tedesca**.

## Einleitende Bemerkungen

Das Wort „Enzyklopädie“<sup>1</sup> kommt aus den griechischen Wörtern *enkyklios* (kreisförmig, regelmäßig, wiederkehrend, üblich) und *paideía* (Erziehung, Lehre, Bildung). Schon im 15. Jahrhundert bedeutete Enzyklopädie „Gesamtheit aller Wissenschaften und Künste“ und im 18. Jahrhundert, während der Zeit der Aufklärung, erzielte dieser Texttyp<sup>2</sup> großen Erfolg dank des Werks von Diderot und D’Alambert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Heute, im 21. Jahrhundert, kann man Enzyklopädien sowohl in den herkömmlichen gedruckten Fassungen als auch online finden. Es gibt unterschiedlich starke Spezialisierungsgrade bei Enzyklopädiën (Fandrych, Thurmair 2011: 89): Einige sind für die sogenannten Laien geschrieben, und dadurch eher populärwissenschaftlich gestaltet und einfach zugänglich, aus inhaltlicher wie auch aus sprachlicher Sicht. Andere sind für Fachleute/Spezialisten (z.B. Psychologen, Ärzte, Anwälte usw.) geschrieben und deshalb mit zahlreichen Fachwörtern (*termini tecnici*) durchsetzt, die den Nichtfachleuten die Rezeption erschweren können. Der Grad der Spezialisierung der einzelnen Enzyklopädie beeinflusst somit auch den Grad der Schwierigkeit der Sprache. Die Unterscheidungen liegen dabei vor allem auf der Ebene der Lexik, weniger auf derjenigen der Syntax.

<sup>1</sup> *Enzyklopädie*, bereitgestellt durch das *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*.

<sup>2</sup> Nach Heinemann/Viehweger (1991: 144) gilt: «Textsorte und Textklasse werden auf empirisch vorfindliche Klassifizierungen von Texten und Gesprächen bezogen, wie sie von einer bestimmten menschlichen Gemeinschaft vorgenommen wurden. Textsorten bzw. Textklassen stellen ein Potential, ein bestimmtes Reservoir an Kenntnissen dar, auf die die Mitglieder einer menschlichen Gemeinschaft in ihrer sprachlichen Tätigkeit zurückgreifen. Texttyp hingegen wird als eine theoriebezogene Kategorie zur wissenschaftlichen Klassifikation von Texten verstanden, die auf eine Erscheinungsform von Texten bezogen wird, die im Rahmen einer Text- bzw. Gesprächstypologie beschrieben und definiert ist».

Enzyklopädien als Texttyp bestehen aus einer Ansammlung von Lexikonartikeln. Lexikonartikel wiederum bilden eine bestimmte Textsorte<sup>3</sup>, die jeweils Informationen über ein bestimmtes Stichwort (*lemma*), bzw. eine Gruppe von Wörtern gibt.

Textsorten sind konkrete sprachliche Erscheinungen der schriftlichen Art, wie z.B. Wetterberichte, Verträge, Reiseführer, Gesetze, Lexikonartikel usw. Ein Text gehört zu einer bestimmten Textsorte, wenn er deren Textmuster folgt. Mit dem Begriff des Textmusters, eine abstrakte Repräsentation, wird die prototypische Form der Textsorte bezeichnet. Textmuster sind eine kognitive Vorstellung im Wissen einer Sprachgemeinschaft und können «im Sinne der Psychologie Handlungsanleitungen, die sowohl prototypisches Wissen über die jeweilige Gruppe von Texten als auch Handlungsfreiräume» beinhalten (Fix 2001: 499). Das Textmuster ist ein wichtiger Begriff für die menschliche Kommunikation; die Personen einer Sprachgemeinschaft teilen dieselben Muster der Texte. Ihr Vorhandensein im Welt- und Textwissen hilft den Produzenten und Rezipienten, miteinander zu kommunizieren. Alle realen Textexemplare einer bestimmten Textsorte teilen daher charakteristische Gemeinsamkeiten, die mit verschiedenen Aspekten zu tun haben: z.B. mit der Textgestalt, den Struktur- und Formulierungsbesonderheiten, inhaltlich-thematischen Aspekten, auch mit den situativen Bedingungen und den kommunikativen Funktionen, bzw. textuellen Grundfunktionen (Hepp, Malloggi 2020: 49).

Spätestens mit dem Beginn des kommunikativ-pragmatischen Ansatzes in der Textlinguistik, der den Text nicht mehr nur als Satzfolge sieht, sondern ihn als Ganzheit mit bestimmten kommunikativen Funktionen betrachtet (Adamzik 2004: 1) wird die Textfunktion in den Vordergrund gestellt. Der Linguist Klaus Brinker (2014<sup>8</sup>: 106-121) unterscheidet die folgenden fünf textuellen Grundfunktionen und stellt diese mit dem jeweils für sie charakteristischen Textsorten (TS) zusammen: Informationsfunktion (TS Nachrichten, Sachbücher, Berichte, Lexikonartikel usw.), Appellfunktion (TS vor allem in den Textsorten Werbeanzeige, Gebrauchsanweisung, Rezept, Gesetzestexte usw.), Obligationsfunktion (typisch z.B. für Verträge), Kontaktfunktion (z.B. für Liebesbriefe, Gratulationsbriefe usw.) und Deklarationsfunktion (z.B. für Schuldsprüche und Testamente). Obwohl ein Text verschiedene Textfunktionen enthalten kann, hat normalerweise jede Textsorte auch eine dominierende Funktion: ein Wetterbericht informiert in erster Linie die Leser/Hörer über das Wetter, das Kochrezept weist sie an, wie man eine Speise nachkocht. Eine Enzyklopädie, genauer ein Eintrag oder Lemma darin, unser Hauptthema, wird immer die Leser über zahlreiche Personen, Gegenstände und Abstrakta informieren. Die typische Funktion der Lexikonartikel ist also die Informationsfunktion: der Inhalt der Einträge wird sowohl in der online-, als auch in der gedruckten Fassung einen sehr hohen Informationsgehalt aufweisen.

Im vorliegenden Beitrag wird das Augenmerk auf ausgewählte Lexikonartikel in Enzyklopädien für Nichtfachleute gerichtet. Dabei wird ein Vergleich zwischen den beiden enzyklopädischen Erscheinungsformen, online und gedruckt, angestellt. Gibt es online neue Möglichkeiten, die man in den gedruckten Fassungen noch nicht umsetzen konnte? Um dieser Frage näher nachzugehen, werden zwei Enzyklopädien für Nichtfachleute in Betracht gezogen: eine erscheint in gedruckter Form, und zwar die Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden, und die andere, Wikipedia, online<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Nach Brinker (2010<sup>7</sup>: 120) gilt: «Textsorten ([...] auch Textklassen oder Texttypen) sollen zunächst ganz allgemein als komplexe Muster sprachlicher Kommunikation verstanden werden, die innerhalb der Sprachgemeinschaft im Laufe der historisch-gesellschaftlichen Entwicklung aufgrund kommunikativer Bedürfnisse entstanden sind. Der konkrete Text erscheint immer als Exemplar einer bestimmten Textsorte. [...] Sowohl unsere Textproduktion als auch unsere Textrezeption erfolgt im Rahmen von Textsorten».

<sup>4</sup> Die Brockhaus Enzyklopädie ist eine gedruckte Enzyklopädie und existiert seit 1808, dem Jahr, in dem die erste Auflage erschien. Dieses Lexikon erscheint bis heute in Wiesbaden und wird weiterhin auf Deutsch geschrieben. Wikipedia wurde von Jimmy Wales 2001 gegründet und ist eine freie online Enzyklopädie, die in etwa 200 Sprachen verfügbar ist.

## Vergleich zwischen den beiden enzyklopädischen Erscheinungsformen

Die gesamte Zusammenstellung einer Enzyklopädie, wie sie heute noch besteht und vor der allgemeinen Nutzung des Internets in jedem Haushalt vorhanden war, besteht aus einem oder mehreren (sichtbar wuchtigen) Bänden mit hunderten oder gar tausenden von Seiten, die zahlreiche Lexikonartikel enthalten, normalerweise gut sichtbar auf Regalen ausgestellt und, nicht zu vergessen, auch sehr teuer im Erwerb sind. Die innere Struktur ist allgemein bekannt: ein Inhaltsverzeichnis am Anfang und viele fettgedruckte Lemmata, um die der jeweilige Lexikonartikel kreist, in alphabetischer Reihenfolge. Das darin enthaltene Wissen für Nichtfachleute betrifft vielfältige Bereiche<sup>5</sup>, z.B. Geschichte, Musik, berühmte Persönlichkeiten, usw.

Mit dem massenhaften Einsatz von Internet änderte sich die Situation. Im Jahr 2001 gründete Jimmy Wales Wikipedia, die heute weltweit verbreitete online Enzyklopädie. Jimmy Wales wollte «die Information unabhängig von kommerziellen Verlagen machen» (Eroms 2010: 301). Man kann einige Eigenschaften Wikipedias schon im Namen der Enzyklopädie selbst finden: „Wiki“ kommt aus „wikiwiki“, Hawaiianisch für „schnell“, und bedeutet hier „elektronisch bereit gestellte Texte“, und der zweite Teil des Namens kommt aus dem griech. *enkyklios* (*ἐγκύκλιος*) „kreisförmig, regelmäßig wiederkehrend, üblich“ und *paidēia* (*παιδεία*) „Erziehung, Lehre, Bildung“<sup>6</sup>. Dank dem Web konnte die ganze Welt plötzlich und allgemein Anspruch auf freies Wissen erheben, und Wikipedia bildete einen Teil davon.

Die erste neue Eigenart von Wikipedia war und ist also die Möglichkeit, diese Enzyklopädie umsonst zu benutzen<sup>7</sup>. Aus dem Gesichtspunkt der Zugänglichkeit findet man einen weiteren interessanten Aspekt: man kann diese online-Enzyklopädie jederzeit mit Hilfe eines Smartphones, Tablets oder Computers konsultieren. Im Wesentlichen ist eine Internetverbindung alles, was man braucht. Eine logische Folge der Verbindung mit dem unendlichen Raum des World Wide Web ist wiederum die potenziell uneingeschränkte Anzahl der Lemmata dieser Enzyklopädie. Was die Autorschaft der einzelnen Lexikonartikel betrifft, bietet Wikipedia den Nutzern die Möglichkeit an, diese direkt zu schreiben: jedermann kann sich jederzeit entscheiden, ein „Wikipedianer“<sup>8</sup> zu werden<sup>9</sup>. Wikipedia hat dafür Verlinkungen wie „Mitmachen“ oder „bearbeiten“ eingebaut. Sie gehören zu der großen Gruppe der Links, die von grundlegender Bedeutung in online-Texten dieser Art sind. Wikipedia ersetzte von Anfang an die traditionellen Verweispfeile der gedruckten Enzyklopädie (Fandrych, Thurmair 2011: 93) durch Links, die auf weitere Lemmata-Seiten innerhalb Wikipedia selbst führen. Daraus ergibt sich eine intensive und systematische Verlinkung zwischen den unzähligen Seiten der online-Enzyklopädie. Diese Links kann man schon auf den ersten Blick erkennen, denn sie sind durch die Farbe Blau markiert und werden farblich erhellt, wenn man mit dem Pfeilzeiger darauf klickt. Sie geben den Nutzern die Möglichkeit, sofort eine neue Seite zu erreichen, ein paar Zeilen oder Absätze zu überlesen, die Seite zu schließen und wieder auf sie zurückzugehen. Diese Schnelligkeit war und ist bei gedruckten Enzyklopädiën wie dem Brockhaus undenkbar: die Pfeile darin zeigen den Lesern die mit dem Lemma verbundenen Wörter und Begriffe, aber um diese neuen Lemmata aufzufinden, muss man den entsprechenden Band und die richtige Seite suchen, braucht also viel mehr Zeit. Ein paar Beispiele können diese Vorgehensweise besser erklären. Als erstes Vergleichs-Lemma wird der

<sup>5</sup> S. Brockhaus in zwanzig Bänden für einen Vergleich.

<sup>6</sup> *Enzyklopädie, bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache.*

<sup>7</sup> Man kann Spenden geben, aber das ist auf keinen Fall obligatorisch.

<sup>8</sup> Wikipedianer nennen sich die aktiven Mitarbeiter am Wikipedia-Projekt.

<sup>9</sup> Vgl. *Wikipedia*, <<https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Wikipediani>>.

Eintrag „Orientalistik<sup>10</sup>“ genommen, aus dem Brockhaus und aus Wikipedia, mit Augenmerk auf die Verweise, bzw. Verweismarkierungen:

**Orientalistik**, die Wissenschaft von den oriental. Sprachen und Kulturen. Unter diesem Begriff, der sich allgemein erst zu Beginn des 20. Jahrh. im dt. Sprachgebiet einbürgerte (statt >Kunde vom Morgenlande< u. ä.), werden heute folgende Einzeldisziplinen zusammengefasst: -□Ägyptologie, Altorientalistik (□Assyriologie, □Babylonische Kultur, □Hethitologie); Semitistik (mit Hebraistik und Verwandtem), Arabistik (□Semitistik), □Islamkunde; □Iranistik, □Indologie und Tibetologie (□Indogermanistik, □Buddhismus, □Hinduismus), □Turkologie, □Mongolistik und □uralaltaische Sprachen, Sinologie, □Japanologie, □Südostasienwissenschaft (einschließlich Austronesien), □Afrikanistik; außerdem kleinere Gebiete.

Abb. 1. Lemma „Orientalistik“ aus der Brockhaus Enzyklopädie

Dasselbe Lemma, diesmal aus Wikipedia<sup>11</sup>, zeigt die Verweise in Form von Links:

## Orientalistik

Die **Orientalistik** (auch **Orientwissenschaft(en)**) ist eine [wissenschaftliche Disziplin](#), die sich mit dem Studium der Sprachen sowie der geistigen und materiellen Kultur des [Orient](#)s in seiner ursprünglichen, das gesamte Asien und angrenzende Gebiete umfassenden, Bedeutung beschäftigt.

### Inhaltsverzeichnis

- 1 [Geschichte](#)
- 2 [Siehe auch](#)
- 3 [Literatur](#)
- 4 [Weblinks](#)

Geschichte[[Bearbeiten](#) | [Quelltext bearbeiten](#)]

Als akademische Disziplin wurde die Orientalistik 1795 mit der Errichtung der *École spéciale des langues orientales* in Paris begründet. Hier lehrte [Silvestre de Sacy](#) (1758–1838), der die Entwicklung der Orientalistik maßgeblich beeinflusste. 1845 wurde in [Deutschland](#) die [Deutsche Morgenländische Gesellschaft](#) gegründet, die sich bis heute dem Studium [Asiens](#), [Afrikas](#) und [Ozeaniens](#) widmet. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden neben der [textkritischen Forschung](#) zunehmend [eurozentrische](#) Konzepte wie die "Rätselhaftigkeit des Orient" (z. B. durch Übersetzungen von [Antoine Gallands](#) Übersetzung von *1001 Nacht*) oder die "Rückständigkeit des Islams" aus dem europäischen [Kolonialismus](#) übernommen, siehe dazu auch [Orientalismus](#).

<sup>10</sup> Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden. Siebzehnte völlig neuarbeitete Auflage des grossen Brockhaus*, dreizehnter Band MOT-OSS, F.A. Brockhaus Wiesbaden (1971: S. 806).

<sup>11</sup> Vgl. URL: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Orientalistik>>.

Das Institut für Orientalistik in Wien besteht seit dem Jahr 1886. Zurzeit werden an diesem Institut ein grundständiger und vier weiterführende Studienrichtungen angeboten. Diese sind Orientalistik (Bachelor of Arts), [Altorientalische Philologie](#) und Orientalische Archäologie (MA), [Arabistik](#) (MA), [Islamwissenschaft](#) (MA) sowie [Turkologie / Osmanistik](#) (MA). Alle drei Studienrichtungen gehören innerhalb der [Geistes- und Kulturwissenschaften](#) zu den Fächern der [Philologie](#) und [Kulturhistorik](#).

Disziplinen der Orientalistik, die teilweise über sie hinausreichen, sind beispielsweise die [Assyriologie](#), die [Iranistik](#), die [Turkologie](#), die [Osmanistik](#), die [Semitistik](#) und die [Arabistik](#), aber auch die [Islamwissenschaft](#). Im weiteren Sinne werden auch die [Ägyptologie](#), die [Koptologie](#) sowie die [Afrikanistik](#) dazu gerechnet.

Ein [japanisches](#) Gegenstück hatte die Orientalistik mit [Rangaku](#).

*Siehe auch: [Deutsche Orientalistik in der Zeit des Nationalsozialismus](#)*

Siehe auch[[Bearbeiten](#) | [Quelltext bearbeiten](#)]

- [Altorientalistik](#)
- [Der Neue Orient](#), Fachzeitschrift
- [Orientalist](#)
- [Japanologie, Sinologie](#)

Abb. 2. Lemma „Orientalistik“ aus Wikipedia

Diese zwei Beispiele zeigen, dass die Verweissymbole sich verändert haben: Die Pfeile der traditionellen Enzyklopädien wurden durch die Links in den Online-Enzyklopädien ersetzt. Diese Links sind direkte Verbindungen in die entsprechenden Textstellen. Sie bieten, im Vergleich zu den Pfeilen, aber auch weitere, neue Möglichkeiten; und zwar als interaktive Verweise, die nicht nur auf ein einzelnes Wort oder Lemma führen, sondern den Zugang zu einer viel größeren Fülle an Informationen ermöglichen. Gleichzeitig lassen sie eine hohe Beschleunigung der Recherche zu und geben den Lesern konkret die Möglichkeit, schneller zu surfen und dabei mehr Information zu erhalten. Jede Probe, sich über Links durch Wikipedia zu bewegen, lässt rasch erkennen, dass die Links die Leser nicht über Wikipedia hinausführen, sondern sie stets in derselben Enzyklopädie belassen. Es ist wie ein Kreis, den man aber auch bei den Pfeilen von Brockhaus usw., also in beiden Erscheinungsformen der Enzyklopädie, finden kann<sup>12</sup>.

Der Zugang zu einer größeren Fülle von Informationen bei schnellerem Recherchetempo ist die wichtigste neue Eigenschaft der Online-Enzyklopädien. Zu dieser gesellt sich noch eine weitere Besonderheit, die aber mit dem Inhalt zu tun hat: im Wesentlichen kann der Inhalt der Lemmata bei Wikipedia-Texten ständig aktualisiert

<sup>12</sup> Die einzige Ausnahme, die die Leser aus Wikipedia hinausführen, sind Links, die zu Quellen führen. Manchmal geben sie den Nutzern die Möglichkeit, Dokumente herunterzuladen oder sie online zu lesen. Nimmt man z.B. das Lemma *Die Verwandlung* von Franz Kafka, so findet man am Ende der Seite die Möglichkeit, das ganze Buch online zu lesen oder andere damit verbundene Dokumente als PDF herunterzuladen.

werden. Dadurch wird berücksichtigt, dass die enthaltenen Informationen laufend veränderbar sind. Als dritte Besonderheit kommt hinzu, dass die Zahl der Einträge nicht begrenzt ist. Nach Fandrych/Thurmair (2011: 106) ist «Wikipedia eine kooperativ und nicht unbedingt von Fachleuten [...] permanent aktualisierte Form eines Online-Lexikons». Man kann natürlich auch die Einträge einer gedruckten Enzyklopädie aktualisieren, aber das braucht viel mehr Zeit und neuen Auflagen.

Gerade diese Offenheit und kooperative Form der Autorschaft von Wikipedia stellt in Wahrheit aber auch das größte Problem dieser Online-Enzyklopädie dar. Auf diese Problematik wird im abschließenden Abschnitt 6 eingegangen. Zuvor sollen weitere Charakteristiken der beiden Enzyklopädie-Formen im Vergleich dargestellt werden.

## Zu den wichtigsten strukturellen Elementen bei Wikipedia im Vergleich zum Brockhaus

Die Struktur eines Lexikon-Eintrags in der gedruckten Enzyklopädie ist am obigen Beispiel „Orientalistik“ auf den ersten Blick ersichtlich: stark normiert, ohne Unterteilung in weitere Teiltex-te, in manchen Fällen kommt zum Text selber ein Bild mit Bildtext hinzu. Die Struktur des selben Beispiels in Wikipedia zeigt sich auf den ersten Blick als viel komplexer: das Stichwort am Anfang der Seite wird, wie in der gedruckten Variante, typographisch durch Fettdruck hervorgehoben, dabei aber in viel größerer Schrift gesetzt. Vor der eigentlichen Beschreibung des Stichworts steht ein Inhaltsverzeichnis mit Links, das die Struktur der Seite wiedergibt. Ein weiteres Kästchen enthält die wichtigsten Informationen des Lemmas und meist auch einige Bilder. Danach folgen weiteren Paragraphen mit kurzen Titeln, die auch vorab im Inhaltsverzeichnis aufgelistet sind. Am Ende der Seite findet man die Quellen, die der Absicherung des Informationsgehalts dienen sollen (s. dazu auch Abschnitt 6. zum Thema Problematiken bei Wikipedia). Eine wichtige Neuigkeit, die Wikipedia anbietet, ist die Möglichkeit, über sogenannte Reiter, d.h. Orientierungslinks, nicht nur die einzelnen Teiltex-te anzuklicken, sondern auch die Sprache der Seite auszuwählen.

## In direkter Verbindung mit der Textstruktur: die zugrundeliegende Textdefinition

Für die Textlinguistik stehen zahlreiche Textdefinitionen parallel zur Verfügung, ohne dass bisher eine bestimmte davon ausschließliche Gültigkeit erlangt hätte. Die deutschsprachige Textlinguistik sieht weiterhin die Textdefinition des Sprachforschers Klaus Brinker als grundlegend an (Hepp, Malloggi 2020: 19). Nach diesem Linguisten bezeichnet der Terminus Text «eine von einem Emittenten hervorgebrachte begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen, die in sich kohärent ist und die als Ganzes eine erkennbare kommunikative Funktion signalisiert» (Brinker 2014: 17)<sup>13</sup>. Die online-Wiedergabe von Texten und insbesondere die Verlinkungsmöglichkeiten darin verursachen aber Fragen in Bezug auf diese Definition. Kann eine Wikipedia-Seite als „begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen“ angesehen werden? Oder sind die Lemmata bei Wikipedia durch die

---

<sup>13</sup> Hier wurde die 8. Ausgabe des Standardwerkes von Brinker zitiert, die von seinen Nachfolgern H.Cölfen und S.Pappert neu bearbeitet und erweitert wurde. Der Einfachheit halber wird diese Ausgabe mit «Brinker 2014» angegeben.

Verlinkung ganz anders zu beschreiben als ihre gedruckten Pendants? Zu den Links kommen weitere Besonderheiten hinzu: Tonmaterialien und Bildmaterialien, die nicht nur in viel höherer Anzahl vorliegen, sondern sich auch bewegen, d.h. Videos. Ein typisches Beispiel für den Einbezug des Tons ist die Angabe für die Aussprache des Stichworts durch ein Mikrophon-Logo. Auch manche der gedruckten Enzyklopädie-Formen bieten Audio- und Video-Realisierungen, müssen dafür aber eine CD mitliefern oder Links zu einer zusätzlichen Website angeben. Ein Beispiel dafür bildet bis heute etwa *Der große Brockhaus in einem Band*<sup>14</sup>. Bilder waren schon bei gedruckten Auflagen ein wichtiger Teil des Textes: «Im Bereich der schriftlichen Texte, sowohl in Printmedien als auch in elektronischen Medien, hat nach Ansicht der einschlägigen Forschung der Anteil der Bilder in den letzten Jahrzehnten deutlich zugenommen» (Hepp 2012: 110). Die Benutzung beider Sprachsysteme, Sprache und Bild, ist an sich kein neues Phänomen: man kann hier z.B. an Persönlichkeiten wie Leonardo da Vinci denken. Sprache und Bilder waren in seinen Forschungen immer nah beieinander. Was in unserem Zeitalter augenfällig ist, ist die Häufigkeit dieses Phänomens: die Anzahl der Bilder erhöht sich seit Jahren zunehmend, in den Druckmedien, vor allem aber online und in Verbindung mit den neuen technischen Möglichkeiten. Die Wichtigkeit des Verhältnisses der beiden Zeichensysteme (Text und Bild) ist das Ergebnis der Feststellung, dass die Leistung eines einzigen Codes für Texte anscheinend zu schwach ist. Die Kooperation beider Systeme gewährleistet eine holistische Information (vgl. Stöckl 2010). Insgesamt gilt, dass Bilder merkmalsreiche Objekte vor Augen führen und Sprache konkrete Aspekte der Seherfahrung benennt. Schon mit diesem erhöhten Verhältnis von Text und Bilder zugunsten der letzteren könnte man die Text-Definition von Brinker überdenken und folgendermaßen erweitern: «Der Terminus „Text“ bezeichnet eine begrenzte Folge von Sprachlichen und *bildhaften* Zeichen, die in sich kohärent ist und als Ganzes eine erkennbare kommunikative Funktion signalisiert» (Brinker 2010: 17; Hepp 2012).

Auf jedem Fall erscheinen online-Texte als weniger begrenzt als gedruckte Texte. Gleichzeitig kann man sich entscheiden die Wikipedia-Seite genau wie eine gedruckte Seite zu lesen, und zwar ohne die Möglichkeit wahrzunehmen, Links zu aktivieren oder Videos und Töne abzurufen. In diesem Fall ist die online-Seite genau wie eine gedruckte Seite. Kann man die Definition von Brinker noch heute als gültig betrachten? Der komplexe Begriff „Text“ ändert sich tatsächlich mit dem Wandel der Kultur, der Gesellschaft und der technischen Erneuerung. Schon auf den ersten Blick lässt sich erkennen, dass Texte bei Wikipedia eine besondere Art von Texten sind, die in sich begrenzt sind, aber nicht so begrenzt wie gedruckte Texte. Ursache dieser Unterschiedlichkeit sind alle die neuen (oben erwähnten) Eigenschaften, vor allem die starke Verlinkung mit weiteren Texten. An dieser Stelle kann man feststellen, dass die Definition von Brinker sicherlich einen guten Ausgangspunkt der Überlegungen zu neuen konzeptuellen Auffassungen von Textualität bildet.

## Weitere Ebene für den Vergleich: Kohäsion und Syntax. Gemeinsamkeiten

Kohäsion gehört zu den sieben Textualitätskriterien, die die Sprachwissenschaftler De Beaugrande und Dressler 1981 zusammengestellt haben. Unter diesen sieben Kriterien (Kohäsion, Kohärenz, Intentionalität, Akzeptabilität, Informativität, Situationalität, Intertextualität) sind für die Textlinguistik die Kriterien Kohäsion und Kohärenz am wichtigsten. Die beiden Begriffe sind eng miteinander verbunden, da Kohäsion die Oberflächenstruktur betrifft und Kohärenz mit der Tiefenstruktur des Textes zu tun hat. Für Brinker gibt es keinen essenziellen Unterschied. Er bezeichnet die Oberflächenstruktur der Texte nicht als Kohäsion, sondern als „grammatische Kohärenz“. Unter dem Aspekt des Zusammenhangs mit der Kohärenz als dem (sinnenthaltenden) Textganzen

<sup>14</sup> Vgl. *Der große Brockhaus in einem Band (mit CD-ROM)*, 4. Auflage, Wissen Media Verlag (2009).

werden die wichtigsten Mittel der Kohäsion im Folgenden zusammengefasst. Die Kohäsion kann syntaktisch, lexikalisch-semantic und auch phonologisch realisiert werden. Bei der Analyse von Lemmata sind die syntaktische und lexikalisch-semantic Kohäsion am wichtigsten, während die phonologische bei solchen Texten nicht sehr häufig eingesetzt wird. Bei der syntaktischen Kohäsion stehen vor allem die Möglichkeiten der Pronominalisierung im Fokus. Vor allem durch Pronomina (ich, du, sie...), allgemeine Proformen (damals, danach...) und Konnektoren (und, wenn, womit...) werden satzübergreifende Zusammenhänge geschaffen. Die lexikalisch-semantic Kohäsion kann auf sehr vielfältige Weise realisiert werden. Hier sollen nur die wichtigsten davon aufgelistet werden. Diese Kohäsionsebene wird vor allem durch einfache Wiederholung mit gleicher Referenz, durch Synonyme, Hyponyme, Hyperonyme und durch partielle Wiederholungen, die durch Wortbildungsverfahren realisiert werden, zum Ausdruck gebracht. Das in der deutschen Sprache besonders gut ausgebaute Wortbildungsverfahren Komposition bietet auch die Möglichkeit, partielle Wiederaufnahmen zu realisieren (ein Bsp. aus dem obigen Lemma: *Sprachen* → *Sprachgebiet*).

Bei deskriptiven Texten wie dem Lexikonartikel erwartet man eine niedrige Anzahl von Proformen, die zwar ein bedeutendes Kohäsionsmittel, aber nie so präzise wie Vollformen sind. Bei informativen, deskriptiven Textsorten steht Genauigkeit an erste Stelle. Um das stilistische Problem der Wiederholung zu lösen, werden die Vollformen deswegen weniger durch Proformen, dafür häufiger durch partielle Wiederaufnahmen und Synonyme ersetzt. Auf diese Weise bleiben die Begriffe eindeutig und die Stilanforderungen werden erfüllt.

Auf der syntaktischen Ebene findet man bei deskriptiven Texten überwiegend einfache Sätze, d.h. vor allem Hauptsätze und Aussagesätze. Lexikonartikel für Nichtfachleute sollten schnell und einfach rezipierbar sein, ohne komplexe Nebensätze, die den Text schwer lesbar machen. Auch die Satzlänge ist entsprechend im Durchschnitt wenig umfangreich.

Ein weiterer syntaktischer Aspekt sind die Nominalklammern: sie bestehen aus einem klammeröffnenden Element (einem Artikelwort oder auch einem Nullartikel) und aus einem Kopfsubstantiv. Dazwischen, im Mittelfeld, können Attribute, normalerweise Adjektive und adjektivisch verwendete Partizipien, vorkommen. Das Mittelfeld zwischen dem Artikelwort und dem Kopf kann mehr oder weniger komplex sein: es hängt davon ab, wie viele Elemente es enthält (Fandrych, Thurmair: 2018). Komplexe Nominalklammern erschweren das Lesen: Aus diesem Grund findet man normalerweise bei deskriptiven Texten Nominalklammern, die nicht zu kompliziert sind, bzw. aus wenigen Elementen bestehen. Komplexe Nominalklammern sind nicht völlig abwesend, aber sie kommen selten vor.

## Wikipedia: Kritische Gesichtspunkte

In den vorgehenden Abschnitten wurden ausgewählte mediale und sprachliche Eigenschaften von Wikipedia vorgestellt. Nun soll ein abschließender Blick auf diese immer noch neue Art von Enzyklopädie geworfen werden. Die Wikipedia-Enzyklopädie hat wegen ihrer Besonderheiten immer wieder heftige Kritik verursacht. Es lohnt sich, den unterschiedlichen Wikipedia-Kritiken Beachtung zu schenken. Die wesentliche Frage bei der Konsultation der Wikipedia-Lexikonartikel lautet: Kann man den darin enthaltenen Inhalten vertrauen? Um diese Frage beantworten zu können, muss man einen Blick auf die „Grundprinzipien<sup>15</sup>“ von Wikipedia werfen.

<sup>15</sup> Vgl. *Wikipedia*, <[https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Cinque\\_pilastri](https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Cinque_pilastri)>, und *Wikipedia*, <<https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Grundprinzipien>>.

Die drei wichtigsten lauten (zusammengefasst): 1) Wikipedia ist eine Enzyklopädie, die man nicht als Primärquelle, sondern als Sekundär- oder Tertiärquelle definieren kann, 2) sie ist neutral, d.h. die Lexikonartikel wollen nicht nur eine Meinung darstellen, sondern die verschiedenen Standpunkte zum Thema mit entsprechender Unterstützung von Quellen wiedergeben, 3) sie ist frei, d.h. jedermann kann sich entscheiden, Lexikonartikel zu schreiben und zu bearbeiten. Vor allem Punkt 3), die freie Autorschaft, führt zu dem größten Unterschied, den wir im Vergleich zu anderen Enzyklopädien finden können. Hinzu kommt, dass Wikipedia keine zentrale Redaktion<sup>16</sup> hat, d.h., dass das Schreiben und die Kontrolle der Inhalte der Gemeinschaft der Wikipedia-Benutzer anvertraut wird<sup>17</sup>. Wenn man, sowohl als Lesender wie auch als Autor oder Autorin, Probleme oder Unsicherheiten vorfindet, kann man sie eigenständig durch das Bearbeiten der Seiten lösen, oder sich bei der Wikipedia-Gemeinschaft melden, um auf das Problem hinzuweisen. Die Nutzer können sich in den Redaktionen, die nur aus den Autorinnen und Autoren selber bestehen, treffen oder „WikiProjekte<sup>18</sup>“ realisieren, und zwar Initiativen zur Verfassung oder Verbesserung von Lexikonartikeln ergreifen. Neben den „Redaktionen“ spielen die „WikiProjekte“ eine zentrale Rolle in Bezug auf den Inhalt und die Quellensammlung. Zum Quellen-Thema ist auch anzumerken, dass es eine „Belegpflicht<sup>19</sup>“ für die Textverfassenden gibt. Im Wesentlichen sollten Belege den Nutzern die Möglichkeit zusichern, den Inhalt einer Seite nachzuprüfen. Ein Lexikonartikel bei Wikipedia sollte also von zuverlässigen Quellen unterstützt werden.

Diese Unterschiede zu den herkömmlichen Enzyklopädien haben manchmal zu Diskussionen und Debatten geführt, darunter vor allem um die Zuverlässigkeit der Inhalt besorgen Wissenschaftlern und Pädagogen. Viele sind diejenigen, die z.B. den Schülern von Wikipedia abgeraten haben (s. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. «Wikipedia». *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Wikipedia>). Im Bereich der Universität konsultieren Studierende durchaus Wikipedia, aber die meisten Professoren sind dagegen. Der Gründer von Wikipedia selbst hat vor der Anwendung von Wikipedia für akademische Zwecke gewarnt. Nach einem Artikel aus der Website der britischen Tageszeitung «The Guardian»: «[...] Academics discredit the website for several reasons: articles can be written by anyone, not necessarily a world expert; editing and regulation are imperfect and a reliance on Wikipedia can discourage students from engaging with genuine academic writing. Vandalism is also common[...]

» (Coomer 2013).

Wikipedia ist also nicht nur eine online-Enzyklopädie, sondern eine bestimmte, neue Art von Enzyklopädie. Das führt zu der Konsequenz, dass man deren Eigenschaften gut kennen sollte, damit man weiß, wie man sie am besten konsultiert. Schließlich können Wikipedia und herkömmliche (online und gedruckte) Enzyklopädien nicht völlig gleichgestellt werden, wegen der verschiedenen Grundprinzipien, auf denen sie beruhen.

Tatsache ist, dass man nicht mehr an der Wikipedia-Realität vorbeigehen kann, weil Wikipedia heute zu den meist konsultierten online-Seiten gehört. Nach Alexa Internet<sup>20</sup> ist Wikipedia auf dem 13. Platz der am häufigsten aufgerufenen Webseiten. Unter diesen ersten dreizehn Seiten, die vor allem aus Suchmaschinen und E-Commerce bestehen, ist Wikipedia die einzige Enzyklopädie – und damit die meistkonsultierte online Enzyklopädie weltweit.

<sup>16</sup> «Plattformen zu einem bestimmten Themengebiet für Fragen, Anregungen und Diskussionen werden wikipediaintern manchmal Redaktionen genannt. [...] da es in Wikipedia keine verantwortlichen Redakteure gibt, ist die Bezeichnung Redaktion eigentlich unzutreffend. In diesen Redaktionen treffen sich Benutzer, die ansonsten über ihre persönlichen Benutzerseiten, die Diskussionsseiten, diverse Projektseiten und interne Foren miteinander kommunizieren» (Wikipedia).

<sup>17</sup> Die Wikipedia-Rechtlinien bieten Regeln für das Verhalten der Benutzer und den freiwilligen Charakter des Projekts an.

<sup>18</sup> Vgl. *Wikipedia*, <<https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:WikiProjekte>>.

<sup>19</sup> Vgl. *Wikipedia*, <<https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Belege>>.

<sup>20</sup> Alexa Internet ist ein amerikanischer Web -Verkehrsanalyse Onlinedienst, wo man die gesammelten Daten über die Seitenabrufe von Websites finden kann, s. <https://www.alexa.com/topsites>.

## Bibliografia

- ADAMZIK Kirsten (2004), *Textlinguistik. Eine einführende Darstellung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- BEAUGRANDE Robert-Alain de, DRESSLER Wolfgang Ulrich (1981), *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer.
- BLÜHDORN Hardarik, FOSCHI ALBERT Marina (2014), *Leggere e Comprendere il Tedesco. Manuale per studenti e docenti in formazione*, Pisa, Pisa University Press.
- BRINKER Klaus (2010), *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- BRINKER Klaus, AUSBORN-BRINKER Sandra (2010), *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- BRINKER Klaus, CÖLFEN Hermann, PAPPERT Steffen (2014), *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden. Siebzehnte völlig neuarbeitete Auflage des grossen Brockhaus* (1971), 13, Wiesbaden, F.A. Brockhaus Verlag, p. 806.
- BUßMANN Hadumod (Hrsg.) (2008), *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart, Kröner.
- Der grosse Brockhaus in einem Band (mit CD-ROM) 4. Auflage*, Wissen Media Verlag (2009).
- DRYER Hilke, SCHMITT Richard (2009), *Lehr- und Übungsbuch der deutschen Grammatik. Die Gelbe Aktuell*, Ismaning, Hueber Verlag.
- EROMS Hans-Werner (2010), *Stil in offenen Thesaurustexten*, In: Foschi Albert M., Hepp M., Neuland E., Dalmas M. (Hrsg.), *Text und Stil im Kulturvergleich. Pisaner Fachtagung 2009 zu interkulturellen Wegen Germanistischer Kooperation*, München, IUDICIUM Verlag GmbH.
- FANDRYCH Christian, THURMAIR Maria (2018), *Grammatik im Fach Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Grundlagen und Vermittlung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- FANDRYCH Christian, THURMAIR Maria (2011), *Textsorten im Deutschen. Linguistische Analysen aus Sprachdidaktischer Sicht*, Tübingen, Stauffenburg.
- FIX Ulla (2001), *Grundzüge der Textlinguistik*, In: Fleischer W., Helbig G., Gotthard L. (Hrsg.), *Kleine Enzyklopädie. Deutsche Sprache*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- FOSCHI ALBERT Marina (2018), *Le Frasi Complesse del Tedesco*, Pisa, Arnus University Books.
- FOSCHI ALBERT Marina, HEPP Marianne, NEULAND Eva, DALMAS Martine (2010), *Text und Stil im Kulturvergleich: Pisaner Fachtagung 2009 zu interkulturellen Wegen Germanistischer Kooperation*, München, IUDICIUM Verlag GmbH.
- HARWEG Roland (1968), *Pronomina und Textkonstitution*, München, Wilhelm Fink.
- HEINEMANN Wolfgang, VIEHWEGER Dieter (1991), *Textlinguistik. Eine Einführung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- HEPP Marianne, MALLOGGI Patrizio (2020), *Linguistische Textanalyse. Theorie und Anwendungsbeispiele*, Pisa, Arnus-Edizioni il Campano.
- HEPP Marianne (2012), *Sprache und Bild im Text am Beispiel moderner Werbeanzeigen. Bausteine zur Entwicklung multimodaler Kompetenz im DaF-Unterricht*, In: Adamczak-Krysztofowicz S., Stork A. (Hrsg.), *Multikompetent- multimedial- multikulturell? Aktuelle Tendenzen in der DaF-Lehrerbildung*, Frankfurt am Main, Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften.

HEPP Marianne (2004), *Textsortenkonventionen und didaktische Strategien*, In: Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) (Hrsg.), *Germanistentreffen Deutschland-Italien. 8.-12. 10. 2003. Dokumentation der Tagungsbeiträge*, Bonn, DAAD, p. 383-390.

STÖCKL Harmut (2010), *Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz*, In: Diekmannshenke H., Klemm M., Stöckl H. (Hrsg.), *Bildlinguistik*, Berlin, Erich-Schmidt, p. 43-70.

## Sitografia

*Alexa Internet*, The top 500 sites on the web, abgerufen am 18/05/2021, URL: <<https://www.alexa.com/topsites>>.

*Dwds, der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute*, Enzyklopädie, abgerufen am 17/04/2021, URL: <<https://www.dwds.de/wb/Enzyklop%C3%A4die>>.

*Enciclopedia Britannica*, Wikipedia, abgerufen am 18/05/2021, URL: <<https://www.britannica.com/topic/Wikipedia>>.

*Enciclopedia Treccani*, Wikipedia, abgerufen am 18/05/2021, URL: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/wikipedia>>.

COOMER Adam (2013), « Should university students use Wikipedia? », *The Guardian*, abgerufen am 18/05/2021, URL: <<https://www.theguardian.com/education/2013/may/13/should-university-students-use-wikipedia>>.

*Wikipedia*, Belege, abgerufen am 18/05/2021, URL: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Belege>>.

*Wikipedia*, Nicht erreichbare Links auf Quellen und Belege, abgerufen am 18/05/2021, URL: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Belege#Nichterreichbare\\_Links\\_auf\\_Quellen\\_und\\_Belege](https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Belege#Nichterreichbare_Links_auf_Quellen_und_Belege)>.

*Wikipedia*, Wikipedia:Cinque pilastri, abgerufen am 18/05/2021, URL: <[https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Cinque\\_pilastri](https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Cinque_pilastri)>.

*Wikipedia*, Wikipedia:Grundprinzipien, abgerufen am 18/05/2021, URL: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Grundprinzipien>>.

*Wikipedia*, Wikipedia:Impressum, abgerufen am 18/05/2021, URL: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Impressum>>.

*Wikipedia*, Wikipedia:Non esiste una redazione, abgerufen am 18/05/2021, URL:

<[https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Non\\_esiste\\_una\\_redazione#:~:text=Wikipedia%20C3%A8%20un%20progetto%20nato,%20accessibile%20ridistribuibile%20e%20modificabile.&text=Non%20esiste%20una%20redazione%3A%20tutti,fatte%20salve%20alcune%20limitate%20eccezioni](https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Non_esiste_una_redazione#:~:text=Wikipedia%20C3%A8%20un%20progetto%20nato,%20accessibile%20ridistribuibile%20e%20modificabile.&text=Non%20esiste%20una%20redazione%3A%20tutti,fatte%20salve%20alcune%20limitate%20eccezioni)>.

*Wikipedia*, Orientalistik, abgerufen am 18/05/2021, URL: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Orientalistik>>.

*Wikipedia*, Wikipedia:Redaktionen, abgerufen am 18/05/2021, URL: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Redaktionen>>.

*Wikipedia*, Wikipedia:Wikipedianer. Die Autoren, abgerufen am 18/05/2021, URL: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Wikipedianer#Die\\_Autoren](https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Wikipedianer#Die_Autoren)>.

*Wikipedia*, Wikipedia:Wikipediani, abgerufen am 18/05/2021, URL: <<https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Wikipediani>>.

*Wikipedia*, Wikipedia, abgerufen am 18/05/2021, URL: <<https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia>>.

*Wikipedia*, Wikipedia:WikiProjekte, abgerufen am 18/05/2021, URL: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:WikiProjekte>>.

# Le rime amorose dell'Etrusco. Una riflessione sul manoscritto inedito *V.C. 183*<sup>1</sup>

Valeria Orsini

[vale.orsini93@gmail.com](mailto:vale.orsini93@gmail.com)

**ABSTRACT** This article is a condensed adaptation of my Master's thesis *Le rime dell'autografo Vincenzo Capponi 183 di Alfonso de' Pazzi. Edizione critica e commentata*, which focuses on the analysis of an unpublished sixteenth-century manuscript by Alfonso de' Pazzi, currently preserved in the National Central Library of Florence. In particular, this paper deals with the structure and content of the book of poems allegedly assembled by the Florentine author, and it shows how his collection of love poems was inspired by the Petrarchist sentiment typical of that era.

**PAROLE-CHIAVE:** Alfonso de' Pazzi, l'Etrusco, petrarchismo, Accademia Fiorentina

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione del prof. Giorgio Masi, docente di Letteratura Italiana.

Alfonso de' Pazzi detto l'Etrusco, poeta del XVI secolo, è conosciuto principalmente per le sue composizioni a carattere carnevalesco (Castellani 2006) e viene menzionato nelle opere dei contemporanei in virtù della sua stramberia caratteriale, ma niente di tutto ciò gli ha valso un qualche riconoscimento letterario. Il soprannome attribuitogli è sintomatico dell'indecifrabilità e della confusione insite nella sua scrittura: così come la lingua dell'antico popolo etrusco la grafia del Pazzi è ai limiti della comprensibilità, riflesso di un animo inquieto e di posizioni letterarie atipiche e distorte. Questo disordine ha scongiurato fino a tempi recenti ogni tentativo di approccio al suo materiale poetico, rimasto infatti quasi del tutto inedito nonostante l'estensione.

Sulla base dei pochi studi fin qui portati avanti, ciò che non ci aspetteremo mai da un personaggio come l'Etrusco è sicuramente l'avvicinamento a una trattazione poetica seria, a tematica amorosa, contaminata soprattutto dell'esperienza petrarchista del periodo, ma proprio uno dei tanti manoscritti autografi del Pazzi tradisce la nostra supposizione. Il manoscritto *Vincenzo Capponi 183* infatti, conservato presso la BNCF, conserva una serie di rime amorose dell'Etrusco che sembrano configurarsi come raccolta organica. Il manoscritto, in buono stato di conservazione, contiene un gruppo di poesie molto esteso composto di 56 sonetti, 67 madrigali, 3 epigrammi, 3 inni e 1 componimento solo abbozzato, di natura prevalentemente amorosa. Il dato interessante è la presenza cospicua di correzioni e cancellature nonché di componimenti doppi che testimoniano un intenso lavoro sul testo e sull'intera raccolta: probabilmente ci troviamo di fronte proprio alla copia di lavoro dell'autore, destinata a diventare il testo da dare alle stampe.

<sup>1</sup> Il presente lavoro nasce come rielaborazione della mia tesi magistrale *Le rime dell'autografo Vincenzo Capponi 183 di Alfonso de' Pazzi. Edizione critica e commentata* discussa nell'ottobre del 2020; pertanto tutti i riferimenti ai singoli componimenti rimandano alla numerazione datagli all'interno dell'elaborato.

A differenza degli altri manoscritti autografi fino ad oggi esaminati, il manoscritto capponiano ci rilascia una compattezza e un ordine insoliti per il Pazzi, una leggibilità che si riflette anche nella grafia e nell'impaginazione delle liriche. Insomma il Pazzi sembra aver avuto davvero l'intenzione di confezionare un prodotto da divulgare, di restituire al pubblico un libretto di rime secondo il gusto petrarchista del tempo, di esibire infine, magari di fronte al duca Cosimo, la volontà di inserirsi in un contesto letterario ruotante attorno l'Accademia Fiorentina.

D'altronde come ci suggerisce Aldo Castellani il «presunto petrarchismo» del Pazzi non si configura proprio come una «necessaria concessione alle tendenze letterarie dell'epoca»? (Castellani 2006: 101 e seguenti).

La forma del manoscritto *V.C. 183* (abbiamo già accennato a cancellature, varianti e componimenti in doppia versione) ci spinge inoltre a credere che il Pazzi avesse intenzione di realizzare un canzoniere, di dare sistematicità alle poesie scritte sull'esempio forse del modello per eccellenza, ossia Petrarca.

## Il *delfino innamorato*: una considerazione sulla raccolta

Il Pazzi, in apertura alla raccolta, offre al lettore del suo manoscritto un suggerimento di lettura, una sorta di autopresentazione: «Il Delfino innamorato della diva virtù»: il delfino, simbolo araldico della famiglia Pazzi, altro non è che Alfonso stesso, celato dietro all'immagine dello stemma familiare. Il procedimento può assumere in questo contesto una duplice valenza andando a rappresentare da un lato una volontà autobiografica, dall'altro il desiderio di anonimato, di distinzione rispetto alle opere precedenti in cui compariva il nome di battesimo: Alfonso de' Pazzi autore di canti satirico-burleschi e il Delfino Innamorato poeta serio; due io distinti che però dialogano, come vedremo, all'interno della raccolta, senza mai separarsi o distinguersi davvero.

Questa postilla sembra inoltre sortire l'effetto di una *captatio benevolentiae*, un tentativo di giustificazione davanti ai propri lettori di quel *giovenile errore* che aveva caratterizzato anche l'esperienza petrarchesca, divenendo così il documento della confessione di un uomo.

La parola *diva* invece, e il concetto che vi è legato, percorre i componimenti come una sorta di filo rosso, alternandosi tra il riferimento alla donna amata e l'allusione alla scrittura poetica a cui sembra legarsi il sintagma *diva virtù*: una donna e una virtù inseguite con pari tenacia e sofferenza. Che il Pazzi abbia tentato per tutta la vita di distinguersi all'interno del panorama non solo politico ma anche letterario risulta chiaro dalla sua biografia, ma come abbiamo già detto nessuna delle sue opere giunse alle stampe.

Il secondo componimento assolve il compito di presentare ai lettori il soggetto della raccolta poetica: una donna con qualità straordinarie, una creatura quasi divina, celeste e terrena allo stesso tempo, un'entità capace di far 'traboccare' le carte del cantore. In linea col petrarchismo imperante del primo Cinquecento, il richiamo immediato è ovviamente alla Laura petrarchesca, del resto non esiste componimento in cui il soggetto poetico del Pazzi non si nutra della linfa del Canzoniere: la donna amata è allo stesso tempo gioia e dolore per il poeta, emblema di salvezza ma anche causa di perdizione e smarrimento. Attraverso una fitta rete di legami intertestuali ci accorgiamo che la musa del Pazzi possiede tutte le caratteristiche appartenute un tempo a Laura (le trecce bionde sparse al vento, la voce soave, i modi gentili), ma non solo: la poetica amorosa del Nostro sembra inserirsi perfettamente nel solco di una tradizione lirica ormai consolidata che include non solo l'autorevole Petrarca, ma anche la poesia amorosa fiorentina del Due e del Trecento. Da un lato quindi l'archetipo petrarchesco che ancora madonna Laura al qui ed ora, all'itinerario di vita di un uomo peccatore, rendendola anche per la prima volta finalmente definibile da parole terrene; dall'altro l'impalpabilità, la figura eterea e forse non reale delle dame della tradizione precedente. Anche per questo motivo la donna virtuosa del Pazzi sembra molte volte avvicinarsi di più

alla Beatrice dantesca, incorniciata da quella dimensione onirica e ‘moralizzante’ tipica della Vita Nova (e in parte della Commedia).

Nel Canzoniere Laura, essendo prima di tutto donna terrena e figura concreta del viaggio di vita del poeta, viene citata attraverso un sistema di nominazione che, anche se ricorre alla tecnica provenzale del *senhal*, non lascia spazio a dubbi: Laura, l’aura, l’auro o lauro sono sicuramente spie della presenza della donna, presenza che può anche manifestarsi sotto forma di alone sacro, di ispirazione poetica e di fama letteraria. Medesima sorte sembra essere capitata all’amata di Alfonso, anche se il nome reale della donna non compare mai nella raccolta: attraverso un’inversione di significato già presente nel modello *l’immortal diva, la diva donna, la donna altera* e il *Sole* possono essere considerati parimenti *senhal* della fama agognata e della fanciulla amata. A tal proposito un fatto non trascurabile è l’interesse del Pazzi nei confronti di controversie letterarie come ad esempio quella riguardante la reale esistenza della Laura petrarchesca, fu proprio Alfonso infatti a proporre la questione all’interno dell’Accademia Fiorentina e a ricevere risposta.

Purtroppo però, disponiamo di davvero poche informazioni biografiche per poter avanzare un’ipotesi sull’identità della donna cantata dal Pazzi: le fonti ci informano soltanto del matrimonio con Camilla di Piero del Giocondo (parente della celebre Monna Lisa) citata in un sonetto presente nel ms. *Magl. VII 534* e trascritto dal Pedrotti nella sua monografia (Pedrotti 1902):

Antica graziosa alma Camilla,  
Non pensi tu che io per ogni etate  
T’abbi a far viver lieta, alma e gioconda?  
(Masi 2006: 308 nota 34).

Nelle rime del ms. VC 183 però, il nome Camilla non compare mai e del resto dobbiamo considerare l’eccezionalità che avrebbe rappresentato una raccolta dedicata alla moglie: a parte il caso di Vittoria Colonna, che dedica tutti i sonetti amorosi al compianto del marito morto, solitamente le figure amoroze sono personaggi ideali, a metà tra il sogno e la veglia, allegorie finissime oppure protagoniste di amori non corrisposti o illeciti; è il caso di Laura, di Beatrice e di molte altre donne e uomini.

## Amore e poesia sulla barca della vita

Se tentare di svelare l’identità della donna protagonista del canzoniere pazziano, ammesso che essa sia esistita, è ad oggi impossibile, si può invece sicuramente fare una riflessione sul concetto di amore al quale Alfonso fa riferimento e sulle tematiche che vi ruotano attorno. In questo senso, la lirica amorosa del Pazzi si alimenta di una doppia linfa vitale: il dialogo intertestuale, fitto e puntuale, con le rime di Petrarca e l’interpretazione umanistico-rinascimentale che era stata fornita della sua opera. Per questo motivo la raccolta si inserisce perfettamente nel solco di una tradizione petrarchista ben consolidata (e potremmo dire abusata) che vede Firenze e in particolare l’Accademia Fiorentina quali centri importanti di sperimentazione. Saturi dell’esperienza umanistica, nell’Accademia Fiorentina le lezioni sul Canzoniere diedero vita a una vera e propria ‘scienza amorosa’ nutrita del platonismo ficiniano, tendente alla definizione della vera natura d’Amore: gli amanti, accumulati dalla medesima esperienza dolorosa, possiedono gli stessi sintomi del mal d’amore (Baldacci 1974).

L’amante Alfonso è così, come tutti gli altri amanti, in balia di quel sentimento che allo stesso tempo lo tiene in vita: morte e vita, fuoco e ghiaccio, giorno e notte sono segni simultanei nel corpo e nell’anima del poeta-amante. Colui che ama si trova sempre in una condizione di semi-morte, *Hond’ ei vicino alle penultim’ ore* (9), *però ciascun che vien in tua presenza / semi vivo divien’ tropp’ ivi stando* (10), *i’ per ciò veder renasch’ e mmoro /*

*qual picciol fiamma suol tra vari venti* (104); amare è l'unica vita possibile, ma se amare equivale a morire allora la vita diviene esperienza di morte. Il legame amoroso da liberazione dei sensi diviene, talvolta, schiavitù insopportabile, nodo avvolgente: *così nudo mi tiene in nodo avvolto*, (la donna amata) / *oh nodo quando fia ch'io ti disciogli?* L'uomo è servo della donna e del dio Amore che, nella sua raffigurazione classica, lancia dardi infiammati: *m'ha il cor trafitto con acute frecce* (14); *Perché s'è ferì dardi / inusitati e nnuovi / per voi convien' ch'io provi?* (44).

Nonostante questo, il poeta innamorato non può fare a meno di tendere verso questa donna divina fonte di luce salvifica e garante di un'esperienza che eleva e separa dal resto degli uomini incapaci di un sentimento tanto nobile.

Attorno alla definizione e alla descrizione dell'esperienza amorosa si sviluppa una tematica ricorrente all'interno della raccolta del Pazzi: la scrittura poetica e la relativa fama. Quella vana ricerca dell'alloro poetico (e non solo) che tanto lo ossessionò in vita sembra riproporsi, spesso adombrata da figure retoriche, nella vicenda amorosa e di vita che Alfonso cerca di raccontare: è un'ispirazione poetica che nasce dalla donna amata e nella donna amata trova il massimo punto di estensione. La vista della diva fa sì che il poeta concepisca ed esprima concetti nobili che una volta giunti sulla carta divengono inadeguati al soggetto cantato: il Pazzi definisce sempre il suo stile come umile, rozzo e basso non solo riutilizzando il classico *topos modestiae* ma soprattutto in virtù di un giudizio lucido sulla propria abilità poetica che attinge dalla propria biografia. La penna diviene allora il mezzo per espiare il proprio dolore ma anche per elevare il proprio status:

e poscia ch'io pensai ricco tornarme  
in ver lo borgo mio povero e basso  
subito ch'io pensai in piuma alzarme,  
[...] (Orsini 2019-2020: 74)

Il sentiero che conduce alla fama (che spesso si confonde con quello verso la salvezza) è però irto e difficile, e questo Alfonso ha potuto tristemente constatarlo nella sua vita paragonata come Petrarca (e tanti altri) a una barca in balia delle onde:

honde sospesa ssta la barca mia,  
qual pres' ardir per farli largh'onore  
di solcar lito qual mai vist'avea  
e ddispersa si trova in alto mare;  
[...] (Orsini 2019-2020: 133)

## Echi danteschi tra passato e presente

Le caratteristiche della poesia amorosa del Pazzi se da un lato rientrano perfettamente nella 'monotonia petrarchesca', dall'altro respirano quell'aria di cambiamento avviatasi negli anni tridentini: il secondo intertesto prediletto da Alfonso è infatti il poema dantesco: l'urgenza di *mimesis* si rivolge proprio alla Commedia e grazie ad essa riesce a descrivere con più profondità non solo la nuova dimensione penitenziale ma anche l'esperienza d'amore vissuta. Dante rivive nella raccolta del Pazzi e lo fa attraverso la ripresa di sintagmi propri soprattutto dell'universo infernale: *concavo globo*, *machina mondiale*, *profondo abisso*, *mondo tetto*. L'inferno personale di Alfonso prende avvio proprio a partire da quello smarrimento interiore che causò all'uomo Dante la perdita della retta via, quel turbamento dell'anima che genera la spinta verso l'alto:

L'infiamato sentier nel cui mi trovo  
 mi sforz'ognior' al ciel gridar «omei »  
 sperando nel posser degli alti iddei  
 che m'abbin' a gustar far gioco nuovo,  
 [...] (Orsini 2019-2020: 65).

In assenza di un Virgilio però, il poeta può contare soltanto sulla propria donna, eletta a guida nel mare tempestoso della vita. La donna straordinaria descritta da Alfonso è infatti molto vicina alla figura santa ed eletta di Beatrice, scorta nell'ultimo mondo ultraterreno, approssimandosi quasi alla perfezione della Vergine: nel sonetto dodicesimo l'apostrofe rivolta all'amata, per l'elevazione del tono, ha delle somiglianze con la preghiera che San Bernardo rivolge alla Madonna:

Anche il tema della poesia si alimenta talvolta di allusioni dantesche e la scrittura del poeta necessita, come il Dante imbrattato dalla fuliggine infernale, di purificarsi:

[...]  
 allor la mente mia volendo dire  
 la loda sua divien pront' e ssottile  
 e scacciando da sé ogni atto vile  
 move l'orghen che fa il tuo sentire;  
 ma il corpo che già quasi semi morto  
 si trova nelli raggi onde la voce  
 non vien tal che la piuma si paventa, [...]  
 (Orsini 2019-2020: 52).

La difettosa navicella dell'ingegno del Pazzi insieme a quella barca-vita in alto mare tenta continuamente di elevarsi e di redimersi: la ricerca della via maestra infatti, iniziata come per Dante nel tetro fondo, prosegue in direzione ascensionale in un movimento che tende sempre verso il paradiso. Alfonso riesce ad assorbire tutto quel timor di Dio che tanto agitava il Dante peccatore e questo è ampiamente visibile attraverso il recupero di espressioni che alludono soprattutto al concetto di Dio nella Commedia: *quel ch'el tutto regge; il sommo ben; sacro monte; fattura*. La poesia e la donna amata partecipano del desiderio del poeta di elevarsi fino al Paradiso in una geografia cosmologica assolutamente dantesca: *ond'io ne fui rapit' al terzo cielo; che mi ghuida poggiant' in l'alto seggio; a chi desia poggiar' nell'alta chiostra; empiro ciel*.

## La presenza di Luigi Alamanni

I riferimenti intertestuali, rintracciati e analizzati nella raccolta, si spiegano perfettamente tenendo conto della formazione culturale dell'autore e delle influenze artistiche e letterarie che agirono sulla lirica cinquecentesca. Le rime del Pazzi però, quantitativamente e qualitativamente, instaurano un legame particolare con un autore ben preciso, ossia Luigi Alamanni, i cui riferimenti sono così precisi e puntuali da non poter essere ignorati.

L'Alamanni, esiliato da Firenze a causa dei Medici, trascorse buona parte della sua vita in Francia, presso Francesco I, condizione che gli permise di dedicarsi anche all'attività letteraria: l'edizione delle Opere Toscane fu pubblicata proprio a Lione nel 1532-1533 e dedicata al sovrano francese. Nel 1539 ebbe l'occasione di tornare in Italia e incontrò alcuni letterati come il Varchi, il Bembo e Vittoria Colonna. Nella sua opera è presente una sezione di rime amorose dedicata all'amore per una donna genovese, la *Ligura Pianta* dei suoi versi: è proprio a partire da questa sezione che sembra prendere avvio la relazione intertestuale creata dal Pazzi. Dalle fonti in nostro possesso è impossibile scorgere punti di congiunzione tra le due esistenze anche tenendo in

considerazione la prolungata lontananza dell'Alamanni da Firenze, dove invece il Pazzi restò per quasi tutta la sua vita. Non è però improbabile la conoscenza da parte di Alfonso delle sue poesie anche da un punto di vista cronologico: quando le Opere Toscane furono pubblicate il Pazzi aveva ventitré anni e poteva ben conoscere, per formazione letteraria, la fama dell'autore.

In molteplici occasioni i riferimenti all'opera dell'Alamanni sono poco più che allusioni, altre volte invece il legame si fa più puntuale coinvolgendo l'incipit e il corpo centrale (il corsivo è mio):

Morte come potesti  
menar tua falce amara  
ver lei, dal mondo via più cosa cara?  
Aimè, lasso, in quella  
che nn'ha portat ogni mio dolce seco,  
rigida fosti e fera,  
e pperò più non spera  
mia vita in questa, con quella  
cosa ch'al mondo cieco  
amai, or dunche fa' girni insieme seco  
(Orsini 2019-2020: 71).

Come potesti, o Morte,  
aver così l'altr'ier di sasso il  
core,  
che guastasti all'April sì vago  
fiore?  
Credo, benché piangendo, il  
colpo fèro  
menasti (ahi lasso) in quella  
che n'ha portato ogni mio  
dolce seco.  
Oh doppia crudeltà, ché la mia  
bella  
donna, il mio lume intero

Entrambi i poeti rivolgono un'apostrofe addolorata alla Morte che ha falciato le vite delle donne amate: la donna misteriosa di Alfonso e la *Ligura Pianta* dell'Alamanni.

Il legame intertestuale risulta fertile in molteplici altre occasioni: «Più veloc' animal non pasce l'erba / di quel che dai primi anni / tolsi a sseghuir per questa selva acierba» (Orsini 2019-2020: 195) - «Più veloce animal non pasce l'erba / Di quell'onde seguir la traccia intendo» (Orsini 2019-2020: 195) e «Quanta dolcezza mai unqua repose» (Orsini 2019-2020: 195) - «Quanta dolcezza il mondo unque ne diede» (Orsini 2019-2020: 195); «Già sette volte revoltando il sole» (Orsini 2019-2020: 195) - «Già nove volte rivolgendo il sole» e molti altri (Orsini 2019-2020: 195).

Un'ulteriore relazione, che lega ancora una volta il Pazzi e l'Alamanni tra loro e con lo stesso Petrarca collocandoli inoltre anche all'interno del filone del petrarchismo è quella tra il madrigale *Valle chius', alti colli* e il sonetto *Valle chiusa, alti colli e piagge apriche*. In entrambi i casi viene rievocata la vicenda del Canzoniere con toponimi propri della geografia petrarchesca: la valle citata è ovviamente quella di Valchiusa nei pressi di Avignone, teatro dell'amore tra Petrarca e Laura che ha ispirato il celebre *Chiare, fresche et dolci acque*. L'Alamanni decide di rievocare quella vicenda amorosa inserendo nel suo sonetto il riferimento esplicito a entrambi gli amanti e al luogo: «Che del Tosco maggior fido ricetto / Fuste gran tempo, quando viva il petto / Gli scaldò Laura in queste rive amiche» (Orsini 2019-2020: 196); lo stesso fa il Pazzi, anche se in maniera molto più soggettiva: «Valle chius', alti colli / che siet' al mio bel sol fido ricietto, / or dit'a llui ch'a sé rescald' il petto» (Orsini 2019-2020: 196).

L'Opere Toscane hanno agito sul canzoniere del Pazzi anche a livello metrico ed è interessante notare che questo è avvenuto nei riguardi di uno schema metrico assolutamente innovativo: l'*hymno*. Luigi Alamanni si dimostra in questo senso molto incline alla sperimentazione recuperando la struttura delle odi o canzoni pindariche suddivise in tre sezioni (chiamate da lui ballata / contraballata/ stanza) e costruendo una forma molto originale di inno composta da una monoversificazione di settenari con verso conclusivo in endecasillabi.

I componimenti *Unica diva e ssole*, *Dolze mia fiamma e foco*, *Stella più ch'el sol bella* presenti nella raccolta del Pazzi possono essere considerati degli inni proprio alla maniera di Luigi Alamanni.

La scarsità di fonti e studi su Alfonso de' Pazzi ci impedisce di stabilire, in questa sede, l'entità e il motivo dei legami evidenti tra le rime amorose del Pazzi e le Opere Toscane dell'Alamanni, dei quali l'unica certezza è solo a livello cronologico. L'opera dell'Alamanni, di quasi venti anni più anziano del Pazzi, fu pubblicata e circolò quando Alfonso era molto giovane, e la fama dell'Alamanni era già diffusa. Un elemento ricorrente e di straordinario interesse ai fini del nostro studio è di nuovo il legame strettissimo di Alfonso con la tradizione autoctona fiorentina: l'Alamanni visse per molti anni lontano dalla patria proprio a causa delle sue opinioni politiche fortemente antimediccee, in virtù quindi di un attaccamento fortissimo con la tradizione repubblicana fiorentina. Questo potrebbe aiutare a chiarire, in futuro, la posizione politica del Pazzi sempre rimasta ambigua o nascosta, forse per semplice opportunismo politico. Alfonso si dimostra ancora una volta fortemente municipale, legato a una visione del mondo limitata alla sola Firenze, soprattutto in campo letterario: così come per il filone burlesco si rifà a un Burchiello, nella lirica è influenzato da un 'fiorentinissimo' Alamanni.

## La struttura della raccolta: canzoniere o silloge?

Questi studi preliminari non ci permettono di stabilire con certezza se il Pazzi avesse intenzione di dar vita ad un vero e proprio canzoniere o se ci troviamo semplicemente di fronte ad una silloge slegata.

Dal punto di vista quantitativo la raccolta del Pazzi (129 componimenti in totale) non sembra deludere le aspettative rientrando nella media delle raccolte coeve: Bembo (165), Della Casa (89), Cellini (142), Gambara (67), Poliziano (128); niente però in confronto con il Canzoniere petrarchesco.

Le scelte lessicali del Pazzi, quasi sempre nella direzione di un tono tragico ed elegiaco, riescono a mantenere stabile l'intonazione generale dell'opera: il lettore viene guidato nella lettura dal filo rosso della tematica amorosa e non percepisce cesure nette tra un componimento e l'altro. Inoltre, l'utilizzo di un repertorio piuttosto limitato di termini che si ripetono molte volte nel corso della raccolta riesce a garantire una sorta di stabilità stilistica dell'autore: basti pensare alla monotonia con cui ci si riferisce alla donna amata (donna, diva e sole con l'aggiunta di aggettivi qualificativi) o mediante cui si allude alla condizione dolorosa del poeta. La relazione e il parallelismo tra testi anche distanti nella raccolta si attiva quasi sempre proprio in relazione alla componente lessicale: viene adottata spesso la stessa terminologia per descrivere situazioni diverse e molte immagini vengono ripetute.

Da un punto di vista strutturale i 55 sonetti si alternano ai 67 madrigali senza una logica apparente e senza un'alternanza degna di nota: da questa prospettiva la cura per l'insieme del Pazzi sembra veramente scarsa e poco ragionata. Il madrigale, anche quando cerca di mantenere l'ambientazione agreste e pastorale, finisce in realtà per essere utilizzato anche per la trattazione di argomenti più 'alti' che necessiterebbero dell'estensione di un sonetto, ad esempio, o meglio ancora di una canzone (metro assente peraltro nella raccolta). Alfonso sembra quasi abusare numericamente della forma madrigale (presente nell'archetipo petrarchesco solo quattro volte) forse preferita per la sua brevità e libertà di schema, nella sua versione cinquecentesca: spia sia della trasandata organizzazione tematico-stilistica della raccolta sia probabilmente di una mediocre capacità poetica che non riesce a dilungarsi oltre.

Abbiamo più volte detto che il ms. VC 183 è, tra le altre cose, anche il tentativo del Pazzi di cimentarsi nella lirica petrarchesca dell'epoca, pertanto la tematica amorosa rappresenta una costante fissa che funge da grande motivo unificante. Attorno al tema centrale si snodano varie sezioni, per tutta la lunghezza della raccolta, che specificano la relazione amorosa: la schiavitù del poeta, i sintomi del mal d'amore, la crudeltà e l'incostanza della donna. Queste sezioni non riescono però a creare dei raggruppamenti tematici ben definiti, non essendo intervallate da componimenti che affrontano temi differenti e non avendo appigli cronologici; inoltre è quasi del tutto assente il

carattere di occasionalità che caratterizza, ad esempio, molti componimenti petrarcheschi e riuscirebbe nel nostro caso a scandire più regolarmente l'andamento delle liriche. Uniche eccezioni a livello di originalità tematica sono i componimenti che ruotano attorno all'evento della morte della donna e quelli che hanno un sottofondo spirituale, ma anche in questo caso, per il numero ridotto e la collocazione sparsa, non riescono a creare un raggruppamento degno di nota.

La caratteristica che più contraddistingue un canzoniere è sicuramente lo sviluppo narrativo, l'andamento progressivo (nel tempo e nello spazio) di una vicenda vissuta in prima persona dall'io narrante che coincide con la mano che scrive: persona e personaggio si fondono all'interno di un viaggio poetico che è anche itinerario di vita. Le rime di Alfonso sembrano tentare talvolta, nel loro disordine, la costruzione del racconto di un'esperienza di vita: un uomo che, attraverso il documento di una storia d'amore dolorosa, descrive la propria ricerca di fama nella poesia. Il tentativo è però zoppicante e manca di armonia sia a livello strutturale che contenutistico, dimostrando una volontà di architettura narrativa ancora acerba. La parte iniziale della raccolta sembra partire con le migliori intenzioni e dopo il sonetto proemiale l'autore inizia la descrizione di quella donna straordinaria e di quella relazione che tanto lo tiene schiavo; dopodiché si procede a zig zag giungendo fino al 'blocco della morte'. La sezione di componimenti che inizia con il diciannovesimo e procede fino al ventiduesimo sembra generare un cambio progressivo di intonazione, l'atmosfera sembra intristirsi: si viene così a sapere, a soli venti componimenti dall'inizio, che la Morte ha strappato al poeta la donna amata. Questa sospensione tematica non genera però, in realtà, nessuno stacco narrativo e i componimenti successivi ci presentano la lode di una donna ancora in vita e sempre più crudele verso i sentimenti del poeta. Nonostante questo è possibile che il Pazzi avesse nella propria mente l'intenzione di strutturare la propria raccolta sull'esempio del Canzoniere, ossia bipartendo l'itinerario di vita del protagonista tra la sezione in vita della donna e quella in morte: l'evento della morte, infatti, anche se disordinato a livello posizionale, è per il poeta uno snodo fondamentale nella propria vicenda intima.

Osservando invece la raccolta da un punto di vista diverso, possiamo scorgere talvolta la presenza di un'angoscia interiore di tipo religioso-morale: l'io poetico sembra più volte tendere a Dio e al cielo, all'interno di un tentativo di espiazione dal peccato. L'uomo Alfonso che, smarritosi nell'amore, ricerca la retta via attraverso la scrittura poetica.

Infine, il componimento che chiude la raccolta, anch'esso di massima importanza nella composizione di un canzoniere, vede Alfonso congedarsi dal proprio scritto attraverso una preghiera (forma da molti autori per l'epilogo) rivolta al proprio libretto di poesie, così personale e intimo da essere stato composto dal basso ingegno dell'autore, che adesso se ne discosta.

In conclusione, il manoscritto del Pazzi non ha le caratteristiche di un vero canzoniere: la raccolta è pressoché monotematica, non vengono sviluppati argomenti diversi da quello amoroso; non vi sono riferimenti o dediche a personaggi illustri; non vi è una sperimentazione stilistica. Le rime consegnate al ms. VC 183, pur non restituendoci un canzoniere finito, documentano però l'intenzione futura del Pazzi di dar vita a un progetto organico ed unitario, nella quale la volontà si è però arrestata alla semplice bozza e questo è ampiamente dimostrato anche a livello filologico. I cosiddetti 'componimenti doppi', ossia quelli che presentano una doppia stesura con sensibili differenze, hanno caratteristiche simili a quelli presenti nella silloge di Michelangelo: l'artista infatti non sceglie la veste definitiva perché rimanda quella scelta a lettori ed amici, il Pazzi non ha ancora scelto quella che sarà la versione finale del componimento. Le varianti autoriali presenti sul manoscritto testimoniano proprio questo percorso di scrittura e riscrittura del Pazzi nella direzione di una perfezione, formale e contenutistica, di alcuni componimenti. Alfonso sarebbe quindi tornato in un secondo momento sul proprio lavoro, avrebbe ordinato i componimenti e scelto la stesura definitiva di ognuno di loro per confezionare un vero e proprio canzoniere. Un canzoniere che, sull'esempio del maestro, voleva forse prefigurarsi come confessione di un'esperienza amorosa alienante per il poeta, in cui la donna, come una Laura salvifica, è il punto di inizio e di fine di ogni volontà.

## Bibliografia

- ALBONICO Simone (2006), *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- BALDACCI Luigi (1974), *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana Editrice.
- BALDACCI Luigi (1975), *Lirici del cinquecento*, Milano, Longanesi.
- BUIATTI Anna (1960), «Amelongo, Girolamo, detto il Gobbo», In: A.A. V.V., *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Roma, Treccani.
- CASADEI Alberto, SANTAGATA Marco (2007), *Manuale di letteratura italiana medievale e moderna*, Bari, Laterza.
- CASTELLANI Aldo (2006), *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze, Le "canzone" e mascherate di Alfonso de' Pazzi*, Città di Castello, Olschki.
- CIPRIANI Giovanni (1980), *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Firenze, Olschki.
- DE ANGELIS Alberto (2011-2012), *I sonetti delle Opere Toscane di Luigi Alamanni*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Trento, prof. Andrea Comboni.
- DIONISOTTI Carlo (1967), *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- FLAMINI Francesco (1941), *Storia della letteratura italiana: il Cinquecento*, Livorno, Raffaello Giusti.
- GUGLIELMINETTI Marziano (1994), *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- LITTA BIUMI Pompeo (1819), *Famiglie celebri d'Italia*, XXII, disp. 128, tav. IV, Milano, Giulio Ferrario.
- LONGHI Silvia (1979), *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)*, «Strumenti critici», 39-40, p. 265-300.
- LO RE Salvatore (2008), *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana, Vecchiarelli Editore.
- MASI Giorgio (2015), «Pazzi, Alfonso de', detto l'Etrusco», In: A.A. V.V., *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Roma, Treccani.
- (2013), «Alfonso de' Pazzi (l'Etrusco) (Firenze 1509-1555)», In: Montolese M., Procaccioli P., Russo E. (dir.), *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, 2, Roma, Salerno editrice, pp. 271-280.
- (2007), «Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco (A. de' P.)», In: Corsaro A., Hendrix H., Procaccioli P. (dir.), *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma. Atti del seminario internazionale di studi, Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006*, Manziana, Vecchiarelli, p. 301-358.
- NOSOW Robert (2002), *The debate on song in the Accademia Fiorentina*, «Early Music History», 21, p. 175-221.
- ORSINI Valeria (2019-2020), *Le rime dell'autografo Vincenzo Capponi 183 di Alfonso de' Pazzi. Edizione critica e commentata*, Tesi di laurea magistrale, Università di Pisa, prof. Giorgio Masi.
- PALERMO Francesco (1853), *I manoscritti Palatini di Firenze ordinati ed esposti da Francesco Palermo*, Firenze, R. Biblioteca Palatina.
- PEDROTTI Giorgio (1902), *Alfonso de' Pazzi, accademico e poeta*, Pescia, E. Cipriani.
- PLAISANCE Michel (2004), *L'Accademia e il suo Principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana, Vecchiarelli.
- ROSSI Carla (2020), *Musica senza note, Alfonso de' Pazzi e il giovane con liuto del Bronzino*, «Letteratura italiana antica : rivista annuale di testi e studi», 21, p. 383-396.

SECCHI Giuseppe (1903), *Recensione a Pedrotti*, «Giornale storico della letteratura italiana», 41, p. 394-401.

SIMONCELLI Paolo (1984), *La lingua di Adamo. Guillaume Postel tra accademici e fuoriusciti fiorentini*, Città di Castello, Olschki.

WEISS Robert (1960), «Alamanni Luigi», In: A.A. V.V., *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, Roma, Treccani.

ZANRÈ Domenico (2004), *Cultural Non-Conformity in Early Modern Florence*, Aldershot, Ashgate.