

n. 4, 2023-2024



inerba
Primi passi nei testi

inerba primi passi nei testi

Undergraduate Research Journal

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. Questo e i seguenti numeri possono essere trovati all'indirizzo: inerba.fileli.unipi.it/rivista/numeri/.

La Redazione desidera ringraziare Leonardo Zeppi (Corso di laurea magistrale in Linguistica e Traduzione) per il contributo alla realizzazione di questo numero.

Inerba n. 4, 2023-2024 (marzo 2024).

© Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica
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

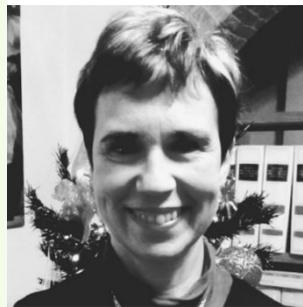
I suoi interessi di ricerca riguardano la letteratura del Cinquecento e del Novecento, la poesia e la metrica.



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 postmoderna.



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.



Francesco Rossi

LETTERATURA TEDESCA

I suoi studi riguardano la letteratura tedesca dal XVIII sec. a oggi, il transfer italo-tedesco, i generi letterari e saggistici.



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 4, 2023-2024

Marzo 2024

- I legami sotterranei. Nessi impliciti e nessi espliciti tra episodi e narrazione principale: la storia del Palumbo
Matilde Piu p. 5
- I Frammenti lirici* di Clemente Rebora: dalla crisi al realismo cosmico
Costanza De Luca p. 13
- In omaggio al centenario della nascita di Mário Cesariny: la traduzione di *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*
Alessia De Crea p. 22
- «Vent'anni di idiomi e di oceani diversi»: l'America nell'opera poetica di Cesare Pavese
Claudia Lunghini p. 31
- «Sorvegliare e punire» i corpi nel convento delle Micaelas
Paola Porpora p. 41
- L'Irlanda al femminile. Intervista a Éilis Ní Dhuibhne e traduzione di *Midwife to the Fairies*
Caterina Fontani p. 50
- Das Rollenspiel als didaktisches Mittel in der Vermittlung des Deutschen als Zielsprache
Rita Mandriani p. 63
- Carmen de Burgos: «A la mayor honra y gloria de Giacomo Leopardi»
Alessia Sorrenti p. 72
- La dialettica del tempo nello *Zauberberg* di Thomas Mann
Isabella Vasen p. 80

I legami sotterranei

Nessi impliciti e nessi espliciti tra episodi e narrazione principale: la storia del Palumbo

Matilde Piu

matilde.piu@hotmail.it

ABSTRACT: The aim of this essay is to analyze *La cognizione del dolore* by Carlo Emilio Gadda with a focus on the relationship between the main events and an episode concerning a particular character, Gaetano Palumbo. It will be shown how these links appear to be of three different classes and how the interpolation of Gaetano Palumbo's story is functional to Gadda's argumentative approach. Therefore, this analysis will also throw light on Gadda's exemplary "fragmented" style.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Federica Pedriali, docente di *Metateoria letteraria e Letteratura italiana moderna* all'Università di Edimburgo.

PAROLE-CHIAVE: Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Gaetano Palumbo, Nessi, Digressioni.

Introduzione

Il presente lavoro si pone l'obiettivo di analizzare *La cognizione del dolore*¹ di Carlo Emilio Gadda e, in particolare, i nessi impliciti ed espliciti che intercorrono tra la vicenda principale, ovvero quella vissuta dal protagonista Gonzalo, e la storia di un personaggio di nome Gaetano Palumbo. Il testo si presenta diviso in due parti: nella prima, dopo una breve introduzione dell'opera, saranno sinteticamente prese in considerazione le tecniche narrative di Gadda, con un accenno ad alcune delle possibili motivazioni circa le scelte operate dall'autore; mentre nella seconda parte sarà presentata e valutata la figura di Palumbo nei tre movimenti che potenzialmente descrivono e spiegano l'interpolazione della sua vicenda nell'economia generale del romanzo. Nelle conclusioni saranno poi considerate le tre tipologie di nessi tra l'episodio di Palumbo e la vicenda principale in collegamento con gli elementi analizzati nella prima parte.

La cognizione del dolore e la prosa gaddiana

La cognizione del dolore venne pubblicato incompleto tra il 1938 e il 1941 sulla rivista «Letteratura», poi edito in volume da Einaudi nel 1963, arricchito di una sezione contenente alcune indicazioni dello stesso Gadda sull'opera – *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*. Il romanzo fu successivamente pubblicato con l'aggiunta di due capitoli inediti, ma la conclusione non venne mai scritta lasciando il racconto formalmente incompiuto.

L'opera consta di due parti scandite da una netta cesura narrativa; queste sono a loro volta suddivise in nove capitoli i quali «coincidono a volte, separati da cesure più o meno forti, con unità di contenuto» (Manzotti 1996: 46). La tecnica narrativa dell'autore, che rende il testo diviso in stralci in una certa misura autonomi, può condurre anche a sovrapposizioni parziali tra la fine di un capitolo e l'inizio del successivo, oppure a nette cesure

¹ L'edizione di riferimento da cui saranno tratte le citazioni è quella Adelphi (2019).

entro uno stesso capitolo²; un esempio di questo secondo caso lo si può vedere nel quarto capitolo della prima sezione, quando la storia del Palumbo viene annunciata con una semplice frase, «la storia della guarigione era andata così» (Gadda 2019: 111), a cui segue una spaziatura e il racconto del fatto senza la presenza di particolari marche enunciatrici che ne segnalino lo statuto di metanarrazione. Questi quadri apparentemente indipendenti, e solo apparentemente accostati in modo analogico, sono affidati a una dominante voce narrativa che non si esime dall'esprimere giudizi o dal commentare, e che delinea una linea tematica centrale: il frammento di una vita posta sotto il segno del dolore.

La cognizione del dolore è ambientato in una immaginaria repubblica latino-americana, il *Maradagàl*, appena uscita da una guerra con il vicino stato del *Parapagàl*. La società descritta, tuttavia, si presenta come una replica dell'Italia fascista e della Brianza, dunque dell'Italia del primo dopoguerra – con tutti i mali che la affliggono e che Gadda sapientemente denuncia in queste pagine³. Il testo si presenta inoltre come un racconto dal contenuto autobiografico, seppur i riferimenti alla vita dell'autore vengano presentati in modo trasfigurato. Un esempio di biografismo è rintracciabile nell'episodio che vede il protagonista Gonzalo parlare con il dottore fuori dalla villa e, perso in un flusso di pensieri, infervorarsi contro la donazione fatta dal padre per le campane della vicina chiesa:

Intanto, dopo dodici enormi tocchi, le campane del mezzogiorno avevano messo nei colli, di là dai tegoli e dal fumare dei camini, il pieno frastuono della gloria. Dodici gocce, come di bronzo immane, celeste, eran seguitate a cadere una via l'altra, indeprecabili, sul lustro fogliame del banzavóis: anche se inavvertite al groviglio dell'aspide, molle, terrore maculato di tabacco. Vincendo robinie e cicale, e carpini, e tutto, le matrici del suono si buttarono alla propaganda di sé, tutt'a un tratto: che dirompeva nella cecità infinita della luce. Lo stridere delle bestie di luce venne sommerso in una propagazione di onde di bronzo: irraggiarono la campagna del sole, il disperato andare delle strade, le grandi, verdi foglie, laboratorî infiniti della clorofilla: cinquecento lire di onde, di onde! cinquecento, cinquecento! (Gadda 2019: 74)

Il cenno autobiografico rintracciabile in questo passo rimanda alla donazione di una quota consistente a beneficio della Chiesa effettuata dal padre di Gadda, per la fabbricazione di nuove campane; gesto contro cui si scaglia la politica di Gadda, nel romanzo così come in altri documenti epistolari⁴.

La prosa elaborata di Gadda che rende il testo ricco di molteplici livelli di significazione è stata lungamente studiata, ammirata, e criticata. Alberto Moravia a questo riguardo affermava in un'intervista del 1990 che in Gadda fosse presente «un difetto di specie narrativa» (Moravia 1990: 198-99), che consisteva nelle lunghe, frequenti e dispersive digressioni. Pier Paolo Pasolini, d'altro canto, sosteneva che l'attesa che Gadda crea nella trama attraverso queste digressioni sia in realtà un punto di forza della sua scrittura. In *Un passo di Gadda* (Pasolini 1999) Pasolini infatti – dopo aver elencato le caratteristiche che rendono la prosa di Gadda una costruzione apparentemente artificiosa, sempre mediata, mai esente da bruschi scarti di tono – sottolinea come sia proprio l'attesa che questa prosa crea, e il finale culminante in quella che definisce una «clausola ad acme», a dare grandezza alla pagina gaddiana, configurando il periodo, e in particolare la sua fine, come una rivelazione, una parola in grado di scuotere l'animo dei lettori tramite un riconoscimento che avviene grazie allo stato di dissociazione che qui si provoca.

Una parte di noi, davanti a una simile affermazione, data come patrimonio conoscitivo e morale comune, si lascia investire dalla violenza impreveduta dell'asserto, si lascia illuminare da questa luce d'improvviso accecante. Cosa succede? Un riconoscimento: nello stato di dissociazione che dà ogni *choc*, una parte di noi, *ricosce*, serena, che viene ferita, violentata. Riconosce, lucida, la vecchia fenomenologia del manifestarsi dell'irrazionale, o, come dire, dell'irreparabile. E in questo

² Va ricordato comunque che la forma originaria di pubblicazione, in puntate su rivista, implicò per necessità alcune cesure nel contenuto, che si ritrovano poi nella forma narrativa romanzesca – per maggiori approfondimenti sulla struttura della *Cognizione* si veda Manzotti (1996: 46-50).

³ Per approfondimenti sul «travestimento sudamericano»: Porro (dir.) (2007), *Gadda e la Brianza. Nei luoghi della «Cognizione del dolore»*, Milano, Medusa.

⁴ Sulla sovrapposizione Gadda/Gonzalo e sui riferimenti autobiografici presenti sul testo molto è stato scritto; segnalo qui in particolare Porro (2007).

riconoscimento si attua l'orgasmo estetico, l'improvviso piacere dell'aumento di vitalità (Pasolini 1999: 2401).

Di questa prosa spezzata da digressioni segnalo – oltre al già citato esempio rintracciabile nel quarto capitolo della prima sezione – un passaggio del quinto capitolo della seconda sezione; qui Gadda passa dalla descrizione dei terreni che le guardie del Cavalier Trabatta dovevano sorvegliare, a una lunga descrizione di usi e abitudini di alcune vedove che vivevano nei dintorni, nonché di un falegname che per loro era solito lavorare e dei loro rapporti, per ricollegarsi poi ai territori sopracitati e al lavoro delle guardie solo dopo alcune pagine:

Nessuno vi passava mai la notte, perché la stradaccia, che in definitiva e dopo assai rigiri e sassi e guizzi di lucertoloni dai roveti discende a Lukones, non congiunge in modo diretto dei centri abitati. Disserve solo qualche campicello di banzavois macilento e le ville con mutria di Svizzera, occupate da gentildonne e gentiluomini, per lo più vedove o vedovi [...]. Nessuno dunque passava da quella strada nelle ore mute della notte (Gadda 2019: 201-203).

Come spiega lo stesso Gadda nella sezione intitolata *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, «gli strati e i noccioli dell'impasto» (Gadda 2019: 224) non sono semplicemente frutto di una scelta deliberata dell'autore, ma bensì una lettura consapevole del mondo e dell'inconsistenza sterile della storia, che Gadda afferma «meglio potrebbe chiamarsi una farsa da commedianti nati cretini e diplomati somari»⁵. Il passo prosegue la feroce critica scagliandosi con ironia contro la storiografia, che, infatti, dovrebbe essere «lo specchio, o il ritratto, o il ricupero mentale di codesta "storia"»⁶, ma si configura, invece, come un'arte della menzogna, che omette e distorce, manipolando la storia. Si rintraccia qui una prima possibile spiegazione delle scelte narrative di Gadda, formulata da diversi critici, tra cui Gian Carlo Roscioni e Carla Benedetti: il procedere della trama, così apparentemente caratterizzato da un accostamento di quadri distinti e dispersivi, risponderebbe all'esigenza di allargare quella prospettiva ristretta tipica della storiografia, dilatandone la percezione spazio-temporale della storia umana⁷.

La critica di Gadda si estende anche al romanzo moderno; l'autore ritiene infatti che «la carica idolatrante di molti autori» (Gadda 2019: 224) contribuisca alla menzogna e alla reticenza della storiografia⁸. Si inizia già a intuire da qui come per Gadda anche il romanzo moderno sia uno schema immaginativo deleterio, da correggere: il romanzo moderno, infatti, presenta per l'autore una casualità lineare e piccola per cui i fatti non sono collegati in una consecuzione più profonda, e della realtà viene presentata solo una minima parte⁹. Questa concezione astratta, isolata e parziale della realtà, fornisce ai lettori delle porzioni arbitrarie e limitate di reale, che per Gadda si configurano come il «morto corpo della realtà»¹⁰. Questo atteggiamento si basa su un pregiudizio che porta a concepire la realtà come un dato semplice, e, conseguentemente, a una tendenza alla semplificazione degli scenari, ridotti solo alle relazioni sociali, culturali ed economiche. La costante tensione all'allargamento dell'orizzonte percettivo che attraversa i testi di Gadda è alla base della creazione di organismi romanzeschi bizzarri in cui è intessuta una rete di relazioni che parte dall'oggetto; da qui la dovizia di particolari, la celebrazione della molteplicità, la pluralità dei punti di vista, risultanti in un'«euforica voracità di accumulo» (Benedetti 1995: 74), nell'accostamento di quei quadri solo apparentemente sconnessi e da Moravia, come detto, ritenuti digressioni

⁵ Riporto in nota la citazione per esteso: «Non si tratta perciò di leggere negli strati o nei noccioli grotteschi dell'impasto Cognizione una deliberata elettività ghiandolare-umorale di chi scrive (des Verfassers) ma di leggervi una lettura consapevole (da parte sua) della scemenza del mondo e della bamboccesca inanità della cosiddetta storia, che meglio potrebbe chiamarsi una farsa da commedianti nati cretini e diplomati somari» (Gadda 2019: 224).

⁶ Riporto in nota la citazione per esteso: «La storiografia, poi, che sarebbe lo specchio, o il ritratto, o il ricupero mentale di codesta "storia", adibisce *plerumque* all'opera i due dilette strumenti: il balbettio della reticenza e la franca sintassi della menzogna. Ciò che le fa comodo non riferire, tace o sottace... e quel che meno ancora le garba... eccola che annota e registra e manda a stampa il contrario» (Gadda 2019: 224).

⁷ Segnalo qui per approfondimenti sui temi della consapevolezza della complessità e dell'esigenza di allargamento e moltiplicazione prospettica Roscioni 1975, dove questi elementi vengono collegati alle letture, in particolare filosofiche, di Gadda.

⁸ Per un'analisi della critica di Gadda contro autori suoi contemporanei nella *Cognizione* si veda in particolare Pecoraro (1998), «Il tribunale tragico: "La cognizione del dolore"», In: Pecoraro (1998), *Gadda*, Roma, Laterza, p. 79-132.

⁹ Rimando nuovamente agli studi, tra gli altri, di Roscioni e Benedetti, come anche, in questo caso, di Donnarumma.

¹⁰ Riporto in nota la citazione per esteso: «Il dirmi che una scarica di mitra è una realtà mi va bene, certo; ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto. Il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia» (Gadda 1998: 629-30).

evitabili: per Gadda questa costruzione vorticoso è l'unica possibilità di redenzione per quella limitatezza naturalmente connaturata all'uomo.

Va considerato che il bersaglio della critica di Gadda è anche e principalmente di tipo sociale: l'autore, infatti, si scaglia contro quella razionalità finalizzata, strumentale, che riduce ogni cosa a una catena di eventi regolati da cause ed effetti controllabili e interpretabili, che prende, quindi, in considerazione solo la parzialità.

I mali, tutti i mali sociali contro cui Gadda si scaglia, sono la conseguenza di un fissarsi del punto di vista, di un solo punto di vista come tale sempre misero, e meschino. Così il narcisismo [...] è parzialità innamorata di sé stessa; e l'avidità di possesso, in quanto consustanziazione narcissica dei beni, è un'iperbole erronea del non-essere (Benedetti 1995: 6).

Ne *La cognizione del dolore* alcuni temi che vengono investiti dalla rabbia e dallo sdegno di Gonzalo sono proprio l'ipocrisia, l'avarizia, la mania del possesso e il crimine perpetrato contro l'*utile collettivo*. Nella sezione sopraccitata, *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, Gadda spiega che

In Gonzalo vige e opera una continua critica della dissocialità altrui: la quale raggiunge ben più grave fattispecie che non raggiunga la sua. La sua propria dissocialità si limita a chiedere e insieme a prescrivere a se medesimo i due farmaci restauratori della affranta sua lena, dello spento desiderio di vivere: questi farmaci hanno un nome nella farmacologia della realtà, della verità: si chiamano silenzio e solitudine. Il suo male richiede un silenzio tecnico e una solitudine tecnica: Gonzalo è insofferente della imbecillaggine generale del mondo, delle baggianate della ritualistica borghese; e aborre dai crimini del mondo. Non potrebbe in nessun modo, da giudici senzienti, perspicaci ed equanimi venir definito un dissociale, un misantropo. Viene angustiato del comune destino, della comune sofferenza. L'idea patria è chiara, ben circoscritta, ben ferma, in lui: risponde a un fatto: a un sistema di fatti accertati (Gadda 2019: 227-228).

La prosa dalle tinte forti di Gadda fa trapelare un forte coinvolgimento, un atteggiamento di polemica e di indignazione contro i mali della società e la cattiva nazione, nonché una volontà di affermare una visione dell'uomo diversa da quella diffusa nella società moderna. In questo l'autore si rispecchia nel personaggio di Gonzalo, che è tutto teso ad affermare questa visione dell'uomo diversa da quella comune, in un tentativo di svelare la *cognizione vera delle cose*. Come ricorda Roscioni,

I due temi intorno a cui si sviluppa la sua rappresentazione, e confutazione, dell'ordine sociale – la critica della proprietà e la critica della famiglia [...] sono critiche che, nonostante il loro carattere radicale, muovo dall'interno dell'ideologia e della psicologia che denunciano; critiche di chi ha creduto (e forse, insensatamente, vorrebbe ancora credere) nella razionalità e nella fondatezza dei due istituti che reggono la vita borghese. E non vanno confuse con idee rampollate da una oggettiva disamina dei problemi della vita associata; né, tanto meno, con le teorie filosofiche o politiche cui sembrano apparentarsi (Roscioni 1975: 127).

La vicenda del Palumbo e i legami sotterranei

La storia di Gaetano Palumbo occupa quasi per intero la prima parte della *Cognizione*. Veniamo a conoscenza delle vicende che lo riguardano tramite un alternarsi vorticoso di punti di vista, «le meravigliose notizie si diffusero allora nell'albero della collettività per il naturale processo dell'assorbimento, reso possibile da una attività di endòsmosi: l'avidità fresca e mordente degli incorrotti, il lavoro vitale delle cellule che non abbino miglior epos da elaborare» (Gadda 2019: 23).

In particolare, il romanzo si apre con la presentazione di un tema molto specifico, ovvero quello dei *Nistitùos* (istituti di vigilanza), e della «“facoltatività” di aderirvi»; in particolare dei *Nistitùos* vengono esposti, con tono ironico e di critica, i «criteri che regolano l'assunzione delle guardie: ai reduci di guerra, inclusi i militanti in qualche modo ancora idonei all'incarico, viene accordata, come si apprende, la prelazione. L'idoneità ha tuttavia parametri incerti ed essenzialmente arbitrari» (Manzotti 1996: 56). A questo punto viene presentato l'esempio di Gaetano Palumbo, un reduce la cui mutilazione e la cui effettiva identità vengono scoperte nello *scandaletto di Lukones*. Palumbo è appunto un reduce di guerra che, dopo aver simulato un'invalidità per ottenere una

pensione di guerra in modo fraudolento, viene smascherato e finge una miracolosa guarigione; il personaggio muta poi la sua identità originaria ed italica di un Gaetano Palumbo – a «ricordare che l'allegoria è puntata contro la situazione italiana» (Pecoraro 1998: 81) – a quella autoctona, di un Pedro Mahagones o Manganones.

Il personaggio di Palumbo, come le altre guardie dei *Nistitùos*, mostra tuttavia sempre un'ambiguità intrinseca. Oltre a quanto di lui si sa tramite i racconti dello *scandaletto di Lukones*, infatti, aleggia nel testo il sospetto che i membri dell'istituto di vigilanza siano responsabili dei furti commessi in quelle case che ancora non beneficiano della loro protezione. Questo elemento enigmatico risulta centrale per l'analisi sui nessi che collegano la vicenda del Palumbo a quella di Gonzalo, considerando soprattutto quanto è stato ipotizzato sul vigilante come possibile colpevole del delitto della madre. Tuttavia, è importante ricordare quanto precisa Maria Antonietta Terzoli circa la pretesa ascrizione del testo al genere del giallo,

Che la *Cognizione* sia un giallo [...] è ormai un luogo comune tanto tenace quanto insidioso, che sempre più spesso torna negli studi sull'autore. Mi pare invece che del giallo la *Cognizione* abbia davvero ben poco, se si eccettua l'aggressione notturna alla madre, che però non è esclusiva del genere: in altre parole il delitto è necessario ma non sufficiente a definire il giallo. Tra l'altro proprio la collocazione del delitto – alla fine e non all'inizio del racconto – esclude, o almeno indebolisce molto, questa definizione di genere. Manca poi ogni minimo spunto di indagine e manca del tutto una figura di investigatore, o commissario o altro personaggio interessato alla ricostruzione e al chiarimento del delitto (Porro 2007: 27-28).

Rimane comunque indiscutibile il fatto che molti sono i sospetti – e gli studi – secondo cui Palumbo potrebbe essere il colpevole del delitto; tuttavia, secondo la chiave interpretativa qui proposta, questi sono da ascrivere ad altre motivazioni, così come ad altre motivazioni sono stati collegati da diversi critici. A questo riguardo c'è chi, come Donnarumma, presuppone la colpevolezza di Palumbo per affermare che, «l'omicidio della Signora ad opera di uno di quegli agenti allegorizza la morte della madre patria e della sua tradizione per mano della volgarità massificata del fascismo» (Donnarumma 2001: 179); mentre altri, focalizzando l'attenzione sul dubbio della Signora circa il suo aggressore – sorto per via della somiglianza fisica tra Palumbo e Gonzalo – sviluppano la componente del sospetto per elaborare il tema del rapporto madre-figlio, del matricidio e della colpa di Gonzalo (Bertone et Dombroski 1997: 111-131).

Il personaggio di Palumbo è inoltre funzionale alla critica operata nel testo sul versante sociale e di costume; costituisce infatti un emblema della pratica fascista, grande male che affligge una società già malata. Va ricordato che Gadda, anche e soprattutto per la sua esperienza come partecipante attivo nel primo conflitto mondiale, ben conosce i mali dell'Italia del dopoguerra, la *cattiva nazione* dal cui comportamento il suo Io si sente oltraggiato¹¹. Palumbo rappresenta una sorta di contro canto del protagonista: egli incarna infatti tutto ciò che Gonzalo – e con lui Gadda – disprezza e rifugge in un'elaborazione dolorosa del lutto che, dalla perdita, porta al distacco dalle cose: a una presa di coscienza¹². Temi della polemica, rappresentati tramite il personaggio di Palumbo, sono l'ipocrisia e l'avarizia celate dietro al tentativo di ottenere in modo fraudolento un benessere economico che si accompagna a un privilegio sociale; questo atteggiamento ha come conseguenza il crimine perpetrato contro l'*utile collettivo*, e come base il *demone della proprietà privata e la mania del possesso*. Come spiega Gadda analizzando il punto di vista di Gonzalo:

La ossessione stessa di Gonzalo, che giudica "gli altri", anche gli umili e gli sprovveduti, dalla sua esasperata consapevolezza, dalla bestiaggine comune. In questa sorta di scoppi d'odio verso i deficienti, gli ebeti, gli opinati cretini, i calcolatori beccuzzanti sullo strame un lor miserrimo e già rinsecchito vantaggio, tutte persone fisiche e giuridiche aventi voto pari al suo, potrebbesi discernere, oltreché la sicurezza mentale del reazionario e dello *hijo-de-algo* in buona fede, un calcolo economico e sociologico non privo di certa lucidità-razionalità, e un'ira esplosa e per dir così rampollata dalla fonte stessa del raziocinio: in definitiva un giudizio che potrebbe dar luogo a motivata e probante consecuzione di ulteriori giudizi economico-sociali (Gadda 2019: 226).

¹¹ Il dibattito circa la posizione di Gadda nei confronti del fascismo è ampio e complesso, e nel tempo si è polarizzato tra le posizioni di chi lo reputava un fascista e chi un antifascista. Trovo tuttavia particolarmente convincente la dicitura di «reazionario» (Roscioni 1975: 125) e l'interpretazione del fascismo in chiave metastorica di Carla Benedetti (Benedetti 1980).

¹² Per un'analisi dell'opera gaddiana alla luce della categoria freudiana dell'elaborazione del lutto, si veda il riferimento in: Benedetti (1995), *La storia naturale in Gadda*, «Italies Narrative», 7, p. 71-89.

Ancora dalle stesse pagine,

Si celebra nella follemente burocratizzata e bisantizzata storia della società umana un paradosso o meglio un rito ossedente, per che il buono e magari il migliore non perverrà mai, non che a carpire, ma nemmeno ad annusare quella scartoffiescamente matura pera, quella sovvenzione, quella borsa di studio, quel prestipendio, quel premio [...] che vengono largiti sotto forma di munifica assistenza in giudizio, di ricorsi e riricorsi in appello e in corte di cassazione, a' più snaturati delinquenti (Gadda 2019: 226).

Queste parole offrono una possibile esegesi della pungente critica alla società, sapientemente veicolata tramite l'episodio del Palumbo e dei *Nistitùos*: la polemica qui si scaglia contro le dinamiche del consesso civile umano che si fondano su "riti" ben lontani dal raggiungimento di un utile comune – che potrebbe invece avvenire tramite la valorizzazione dei più meritevoli; contro l'*utile collettivo* è invece perpetrato costantemente un crimine e una violenza.

La critica di Gadda nei confronti del carattere di Palumbo¹³ – e di tutto quello che come detto implicitamente rappresenta – è rafforzata dalla presenza di un personaggio, l'ufficiale medico, che nell'episodio del Palumbo spicca per contrasto; il colonnello, infatti, assume come le visti di un eroe, in una tensione dialettica che vede invece Palumbo come l'antieroe. Questo personaggio si ostina a perseguire il suo compito in sintonia con l'*utile collettivo*, riuscendo infine a smascherare l'inganno.

Ma il colonnello medico Di Pascuale [...] aveva però avuto qualche sospetto. «Chillo m'a vo' a fa' fesso», si era detto il valoroso e zelante ufficiale nel dialetto de' padri. [...] Lo rimirò a lungo, il colonnello Di Pascuale, dalla sua cadregaccia giù in fondo alla tavola: poi, chiesta la parola, si levò: e parlò brevemente, proponendo una sospensiva: che *dopo qualche battibecco* fu rogata dallo stesso Procuratore Erariale. [...] si trattava proprio di un'occasione e sarebbe stato un peccato vedersela scappare, così, per la pignoleria del colonnello Di Pascuale. Ma il Di Pascuale non volle sentir di nulla: e due giorni dopo la seduta del Collegio gli firmò la bassa di passaggioal' «osservazione speciale medica». «Che Dio lo stramaledica!», mugolò il Palumbo tra i denti. Due mesi di osservazione! [...] Fermo nella sua resistenza dietro montagne di scartoffie, dopo quelle altre, di montagne: ligio al dovere: che è tutto, tutto (Gadda 2019: 111-113, 121).

Conclusioni

L'episodio di Palumbo sembra quindi collegato con la storia narrata secondo tre tipologie di nessi: espliciti, impliciti, e profondi – che sono però relazionati tra loro. Il rimando esplicito dipenderebbe semplicemente dal fatto che Palumbo è un vigilante dei *Nistitùos*, con funzione di rappresentante "esemplare" della categoria delle guardie. Il nesso implicito sarebbe costituito, invece, dai sospetti e dalle sottintese accuse di una possibile partecipazione del personaggio ai furti, che costituiscono la trama superficiale della narrazione. A livello più profondo, invece, l'episodio di Palumbo si collega poi con la vicenda principale in quanto funzionale a veicolare la critica di Gonzalo/Gadda contro la cattiva nazione, di cui Palumbo condensa in sé tutte le cause e i sintomi.

Pertanto, le motivazioni dell'interpolazione della vicenda di questo personaggio con la linea tematica centrale del dolore di Gonzalo, e la conseguente costruzione di una forma romanzo apparentemente *bizzarra* – fatta di «blocchi o frammenti» i cui collegamenti si perdono nella molteplicità delle cause – sarebbero da ricollegarsi a un tentativo dell'autore di correggere alcuni schemi immaginativi deleteri, che vengono criticati e denunciati in

¹³ Riporto qui una descrizione di Palumbo fornitaci dalla voce narrante in occasione del suo primo incontro con Gonzalo: «L'uomo in divisa entrò, con gambe leggermente arcuate ne' gambali; si sarebbe detto un cavallerizzo; il cinturone, la lista a bandoliera e la foderina della rivoltella, di cuoio lucido, avevano fibbie di ottone che parevano lustrate col «Sidol». / I due piccoli occhi scintillarono, da parere una lama. / [...] Ebbe negli occhi una luce ferma, arrogante, sotto un primo velo di deferenza, quasi di bonomia.... [...] L'uomo dalle bardature di cuoio girò gli occhi alle finestre e poi, disotto, alla porta e allo svolto della terrazza, come a sincerarsi. Era davvero un cane. [...] risalì due gradini, (aveva sostato sul terzo), si rimise il berretto, lo accomodò in capo in capo con tutt'e due le mani, disse: «Va bene.... ripasserò quando c'è la sua mamma», in un tono, però, che al signor don Gonzalo gli parve come fosse di sfida, o addirittura di scherno» (Gadda 2019: 108-109).

quest'opera. Come spiega Raffaele Donnarumma, smentendo l'ascrizione della *Cognizione* al genere giallo, Gadda

individua nel giallo la forma più deterministica e rigida di realismo romanzesco, per smentirla ironicamente. [...] I singoli temi (più che fatti o personaggi) si impongono all'attenzione, si dilatano, offuscano i legami consequenziali e si accampano da soli, dirottando la continuità romanzesca verso una composizione per blocchi o frammenti, che recalcitra all'unità. [...] L'illusione realistica, che recupera nella linearità del racconto la profondità del tempo, cede il passo a una struttura a più dimensioni, tutte conguagliate nella densità della pagina scritta (Donnarumma 2006: 24).

Bibliografia

- BENEDETTI Carla (1980), «La rappresentazione del fascismo in chiave metastorica», In: Benedetti C., *Una trappola di parole. Lettura del «Pasticciaccio»*, Pisa, Edizioni ETS, p. 81-99.
- (1995), *La storia naturale in Gadda*, «Italies Narrative», 7, p. 71-89.
- (2011), «Gadda e l'astrazione narrativa», In: Benedetti C., *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma, Laterza, p. 23-35.
- BERTONE Manuela e DOMBROSKI Robert S. (1997), *Carlo Emilio Gadda. Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press.
- DONNARUMMA Raffaele (2001), *Gadda. Romanzo e pastiche*, Palermo, Palumbo.
- (2006), *Gadda modernista*, Pisa, Edizioni ETS.
- FLORES Enrico (1973), *Accessioni gaddiane. Strutture, lingua e società in C.E. Gadda*, Napoli, Loffredo Editore.
- GADDA Carlo Emilio (1970), *La cognizione del dolore. Edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di Emilio Manzotti*, Torino, Einaudi.
- (1974), *Meditazione Milanese*, Torino, Einaudi.
- (1998), *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, vol. I, a cura di Isella D., Milano, Garzanti.
- (2019), *La cognizione del dolore*, a cura di Italia P. e Vela C., Milano, Adelphi.
- MANZOTTI Enrico (1995), «“La cognizione del dolore” di Carlo Emilio Gadda», In: Asor Rosa A. (dir.), *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. IV.II, Torino, Einaudi, p. 201-337.
- MORAVIA Alberto e ALAIN Elkann (1990), *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani.
- PASOLINI Pier Paolo (1999), «Un passo di Gadda», In: Pasolini P.P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, Milano, Mondadori, p. 2395-2403.
- PECORARO Aldo (1998), «Il tribunale tragico: “La cognizione del dolore”», In: Pecoraro A., *Gadda*, Roma, Laterza, p. 79-132.
- PORRO Mario (dir.) (2007), *Gadda e la Brianza. Nei luoghi della «Cognizione del dolore»*, Milano, Medusa.
- ROSCIONI Gian Carlo (1975), *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi.

I Frammenti lirici di Clemente Rebora: dalla crisi al realismo cosmico

Costanza De Luca

costade29@gmail.com

ABSTRACT: This article intends to analyze the first poetic collection of Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, published in 1913 and testifying to the inner torment of his youth and of his search for the Absolute. In the wake of the crisis concerning his relationship with the world and pivoting on the city-nature contrast, Rebora would increasingly cultivate a desire for an immersion in reality: following the example of nature, he opened up to the harmony of the cosmos and focused on the 1910s, to which the poem is dedicated.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Ida Campeggiani, docente di [Letteratura italiana](#).

PAROLE-CHIAVE: Crisi, Assoluto, Realismo cosmico, Clemente Rebora, Natura.

Nel cuore di Clemente Rebora palpita da sempre un contrasto tra “eterno e transitorio”: egli vive in uno «stato di continuo dissidio [...] con sé stesso e la realtà circostante» (Valli 1997: 75), diviso senza sosta tra il male di vivere e la sete di infinito, tra «l’adeguamento alla vita banale e l’esigenza di assoluto» (Rocco Carbone 1994: 21)¹. Costretto ad allontanarsi da una formazione familiare priva di ogni apertura alla trascendenza, negli anni della giovinezza cerca quella luce nel mondo, che si rivela, però, una prigione ancora più crudele e spietata: l’ambiente nozionistico accademico, che sottopone l’individuo a un continuo esame di sé, lo soffoca; l’esperienza militare lo allontana dalla vita; l’insegnamento lo risucchia nel labirinto disumano della società moderna, gettandolo nella carneficina di un sistema scolastico che rende difficile l’esercizio di questa professione. Lo salvano soltanto, dal buio interiore, l’affetto degli amici, la passione per la musica, l’armonia che gli trasmette la natura, il piacere del donarsi agli altri, la poesia; di grande importanza è poi l’esperienza nella “Voce” e il suo tentativo di rispondere alla crisi dell’esistenza moderna, così fortemente sentita dallo stesso Rebora. È qui, in questo eterno dissidio tra luce e buio, che nascono nel 1913 i *Frammenti lirici*, il prodotto più autentico dell’interiorità reboriana negli anni della sua giovinezza, nel quale egli riversa tutte le contraddizioni del suo animo, costruendo una poesia inscindibile dall’esperienza di vita e dalla stessa realtà.

La prima impressione che si ha, immergendosi in questa raccolta, è quella di inoltrarsi nell’oscurità del giovane Rebora: una bufera di versi che riporta sulla pagina poetica i dolori e le necessità di questo suo indicibile tormento. L’esistenza si mostra fin da subito in tutta la sua contraddizione e il poeta prova a trovarne il senso: «l’egual vita diversa urge intorno» (*Fr.* I, v. 1), recita il primo verso della raccolta. A mettere in scena questo dissidio interiore è, in particolare, il contrasto tra la dimensione cittadina e quella naturale, che domina la prima parte della raccolta, caratterizzata da un sentito entusiasmo volontaristico. Sia all’interno dei singoli componimenti (suddivisi spesso da un “ma” avversativo) sia nella stessa struttura della raccolta², queste due dimensioni si scontrano simulando il conflitto solitario del poeta con la realtà: alla livida città, dominata da indifferenza e

¹ «Mi sbatto nel contrasto fra l’eterno e il transitorio, fra quello che sento (e amo) necessario e quello che vorrei non fosse, fra la potenza e l’atto, fra la cosa conosciuta e il lasciarla partire, fra la rozzezza di un fabbro e la permalosità di un insofferente» (Rebora 2004: 120).

² I frammenti più tragici, che fanno riferimento al mondo della città, sono inframezzati dai cosiddetti “idilli”, nei quali domina la presenza della natura.

materialismo, emblema del caos della modernità e del suo tormento esistenziale³, si contrappone la quieta presenza della natura, che ridona a Rebora «l'armonia con il mondo altrimenti spezzata» (Munaretto 2008: 828)⁴. Egli ci appare eternamente in lotta, lacerato dall'oscillazione continua tra tenebre e luce, tra reale e ideale, tra città e natura: la vita è per lui una «belva» contro la quale combattere «in una gabbia chiusa» (*Fr.* XIV, v. 29)⁵.

Quest'agire sfrontato è però destinato presto a fallire. La fiducia in una conciliazione dei termini del suo tormento attraverso la lotta si rivela impossibile: «per una sorta di cortocircuito», man mano che il soggetto si lacera in questa battaglia, entra «in scacco» la convinzione «di poter risanare il mondo [soltanto] aggredendolo» (Munaretto 2008: 840). Nel corso della raccolta emerge infatti un'altra dimensione, quella del dono e dell'amore, dell'annullamento di sé negli altri, già annunciata dal *Fr.* I, in funzione di proemio:

Pur vorrei maturar da radice
La mia linfa nel vivido tutto
E con alterno vigore felice
Suggere il sole e prodigar il frutto.

(*Fr.* I, vv. 19-22)

È soprattutto nella zona che ruota intorno ai componimenti XX-XXVII che si fa strada questa dimensione. Di contro al «perentorio individualismo» insito nella dimensione cittadina, nel *Fr.* XX Rebora afferma che la «realizzazione di sé» può avvenire soltanto «nell'ascolto dell'altro e nell'oblio della propria soggettività» (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 268)⁶; nel *Fr.* XXIV, poi, dichiara: «il fato di ciascuno è dentro al mio / Come nell'occhio lo sguardo» (vv. 16-17). La compartecipazione al destino di ognuno, ossia il sentire sé stesso come parte di un qualcosa di più grande, lo allontana lentamente dalla seduzione del vortice della lotta. Prende così corpo «l'unanimità reboriana» (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 336), cioè la tendenza dell'io a identificarsi «con qualunque polo della natura e dell'agire umano» (Del Serra 1976: 72) e a immedesimarsi, dunque, nella realtà: «come saetta ch'aria in luce stringe, / O realtà, essere in te vorrei» (v. 37), scrive nel *Fr.* XXV. Riprendendo la «preghiera» del proemio, formula l'aspirazione a una vera e propria comunione con la realtà:

Terso vigor di zampillo,
Quiete di riso tranquillo,
Paga blandizie del senso,
Labile cosa del tempo
Fra labili cose, io sia:
Ma nell'urto del piccolo piede
Il passo divino ascoltare,
Tacita guida a chi crede

(*Fr.* XXV, vv. 52-59)

È in atto una «reificazione dell'io»: il soggetto perde le sembianze umane e si fa cosa «peritura», non più «vittima esclusa» in una lotta solitaria, ma assorbita nel fiume di un'esistenza anonima, di una «sorte comune», che racchiude tutti nel suo grande destino (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 325). Il dissidio di Rebora si stempera a poco a poco «in una dimensione di fraternità» (Valli 1997: 35) che comprende gli altri e l'intera realtà. Egli percepisce nell'annullamento di sé l'unico modo per «ascoltare nel turbine della realtà il passaggio silenzioso

³ La «città vorace» (*Fr.* X, v.7) è una «Venere neutra immonda» (v. 14), «che nella fogna [...] tutti affratella» (v. 8). Essa divora e distrugge con rapidità tutto ciò che incontra, dissolve il singolo uomo nel gorgo della massa e gli impedisce di «essere persona» (v. 12); l'individuo, costretto a smarrirsi «nei molti» (v. 5), è svuotato della sua «intima pace» (v. 6). Il suono della città è il «grido delle macchine e dei lucri» (*Fr.* V, v. 58); essa «immane ferve» (*Fr.* XXXIV, v. 2), alimentando lo scontro del progresso e riecheggiando «di macchine [...] e di monete» (*Fr.* XXXIV, v. 3); è un luogo privo di ogni purezza, il riflesso di un'epoca consunta dai ritmi frenetici e dalla fretta. In essa la vita dell'uomo non è nient'altro che un «carro vuoto su un binario morto» (*Fr.* XI, v. 1).

⁴ Da sempre la natura trasmette al poeta armonia e serenità. Nella lettera del 4 luglio 1908 scrive a Daria Malaguzzi: «squilla un cielo turchino che mi narra cose meravigliose e non so più dolermi per così poco» (Rebora 2004: 38). Al mondo cittadino egli contrappone la quiete e l'armonia di una natura in cui si compie quella serenità desiderata, dominata da leggi oscure agli uomini.

⁵ «La vita, che qui di respiro in respiro / È con noi belva in una gabbia chiusa!» (*Fr.* XIV, vv. 28-29).

⁶ Egli utilizza l'immagine «fortemente moralizzata» del volgersi continuo del mare verso ogni sponda (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 268).

del divino» (Mussini e Giacotti, in Rebora 2008: 325): «io sento la meravigliosa bellezza seria della finitezza e dell'infinità della piccola grande eterna vita» (Rebora 2004: 156)⁷. Affiorano man mano in lui l'amore, la bontà, l'ansia di sacrificio e dono «che [pur] sostanziano la sua anima»: forse più forti del suo contrasto interiore, scavano una luce nel suo cuore e puntano a trasformarsi, nel corso del poema, in azioni «storicamente util[i] ed efficac[i]» (Giovannini, in Rebora 2008: 156)⁸.

La fine dell'individualismo e il modello della natura

La seconda parte della raccolta mette in scena la «partecipazione attiva con le cose» (Parronchi 2005: 94) come unica soluzione alla crisi e alla lotta. Non c'è alcun allontanamento dalla responsabilità del vivere né alcuna ricerca di un riparo dalle contraddizioni del mondo: la vera liberazione «consiste [...] nell'impegno a far trionfare l'amore» anche nel caos e a nutrire «la fiducia in una trasformazione del mondo» (Beschin 1993: 238).

È il frammento centrale della raccolta (*Fr.* XXXVI), dedicato all'esperienza dell'insegnamento, a determinare la svolta di questo percorso e a rianimare nel giovane Rebora il senso dell'esistenza. È il «sacrificio muto» (*Fr.* XXXVI, v. 46) di un compito fatto di «ascesi segreta / Del [proprio] nume» (vv. 44-45), in cui l'io dona tutto agli altri, che porta il poeta a «sorger libero e terso» (v. 26) e a mutare definitivamente la sua dialettica io-mondo⁹. «L'alternativa [iniziale] tra natura e città» viene meno (Munaretto 2008: 834); perde senso quella lotta nella quale il poeta aveva cercato un significato e s'impone il dovere di fare spazio alla vasta bontà del cosmo:

Io non ho né numi né glorie,
Io non ho né donne né bimbi,
Io non ho né lucri né mete,
Ma un vasto cuore intero
Che toglie dall'ora di tutti
L'infinita ricchezza e la dona.

(*Fr.* LXIII, vv. 55-60)

In particolare, nei frammenti L-LXXI si moltiplicano i riferimenti all'annullamento di sé, in quanto massima espressione della forza della bontà e del dono. Il poeta insiste su «un vero e proprio dissolvimento che [gli] consente di immettersi pienamente nella corralità dell'esistenza» (Munaretto 2008: 838), «anche a costo di perder[si]» (Rebora 2004: 126)¹⁰. È il *Fr.* XXXIX che decreta la fine dell'individualismo: oltre «l'irrisione e [l'egocentrismo] della schizofrenica società» moderna (Mussini e Giacotti, in Rebora 2008: 466), s'intona una «voce unita» (v. 25), un coro unanime che condivide lo stesso dolore, in cui ognuno è destinato a morire nella propria individualità per rinascere negli altri¹¹. Rebora non è più solo: si dissolve quell'amara solitudine della realtà moderna, da lui stesso sperimentata; nel *Fr.* XL cinge d'«un intenso amor alato [...] / Ogni persona» (vv. 9-10) e dichiara con emozione: «dagli altri vivi più non mi distinsi» (v. 11). È in atto una pacificazione con la realtà; egli ha trovato la chiave dell'esistenza nel puro atto d'amore:

Ma benedetti voi,
Meravigliosi doni:
Esistere e pensare,

⁷ Si cita dalla lettera del 10 dicembre 1912 ad Angelo Monteverdi.

⁸ Per comprendere l'affiorare di questi concetti di dovere, sacrificio, missione e azione è necessario, come afferma Carmelo Giovannini, «tenere presente il pensiero» di Mazzini, che influenza profondamente il poeta negli anni della giovinezza: «i principi del mazziniano acquisiti dai genitori», che ruotano intorno al concetto di «vita come missione di servizio, amore [ed] educazione», gli indicano «la meta alla quale [...] indirizzare ogni suo sforzo», dando un «senso alla sua ansia di sacrificio e dono»; essi si armonizzano «perfettamente con l'ideale di bontà, cui Rebora [sta] impostando la propria esistenza» (Giovannini, in Rebora 2004: 138-139).

⁹ Nella lettera del 2 marzo 1911 a Daria Malaguzzi scrive: «tutto il mio tempo lo dono all'insegnamento, che faccio con esatissimo dovere ed abbandono e prodigalità: sento di avere (ed è questo che me lo rende sacro) delle creature alle quali io posso far qualche bene» (Rebora 2004: 95).

¹⁰ Si cita dalla lettera del 9 febbraio 1912 a Daria Malaguzzi.

¹¹ «Oh voce risorgi dal cuore di ognuno: / E ognuno, dove muore, scoprirà / Chi l'attendeva a vivere» (*Fr.* XXXIX, vv. 66-68).

Cinger di sé l'ignoto
 Universo e amare,
 Per ridiscender domani
 Umanamente pronti
 Al terribile giorno.

(*Fr.* L, vv. 101-108)

L'unica soluzione per risolvere il difficile rapporto io-mondo è «l'immersione a capofitto nell'incomprensibile realtà» (Mussini e Giacottti, in Rebora 2008: 642), una «continuità fra [il soggetto] e ciò che [lo] circonda» (Rebora 2004: 131)¹², come dichiara nel canto di liberazione intonato nel *Fr.* LVI:

Come canto in melodia,
 Come nota in armonia,
 Nell'amor della gente mi paleso:
 E vil mi sembra quando con tormento
 La voce si smarrisce appena mia.
 Come vena profonda alle radici,
 Come pioggia feconda,
 Rinascere tento negli altri felici.

(*Fr.* LVI, vv. 5-12)

Rebora confessa finalmente «il [vero] destino cui si sente chiamato» (Rebora 2004: 131): dare tutto sé stesso senza ricevere nulla in cambio, annullarsi per il bene degli altri, sentire scorrere e palpitare nel proprio battito il «sangue di tutti» (*Fr.* LVI, v. 4). Egli dichiara:

ho dato (o creduto dare) moltissimo, e nulla o quasi ho ricevuto; e talvolta mi vien voglia – vilmente corrucciato – di chiudere la partita. Ma per fortuna trionfa infine la mia voce intima che m'assicura ch'io son nato per questo; e m'accontento quasi (anzi, si direbbe, m'industrio) di non ricevere nulla, e dare – quando so e posso – agli altri (Rebora 2004: 95)¹³.

S'impone dunque in lui un'assoluta necessità di sentirsi parte di qualcosa di più grande, di un riassorbimento di tutto ciò che è «individuale nel collettivo» (Mussini e Giacottti, in Rebora 2008: 647): solo dissolvendosi in una grande unità, egli può mettere a tacere il suo tormento interiore, perché «divino è l'esser fra cose che sono» (*Fr.* LX, v. 16). Il problema della felicità si risolve «aderendo all'essere del mondo» (Fortini 1995: 18), facendo scorrere la propria linfa «nel vivido tutto» (*Fr.* I, v. 20).

La natura e la «soluzione cosmica»

In quest'ascesi dell'uomo e poeta Rebora, è la natura ad assumere un ruolo di grande importanza. Nella seconda parte della raccolta, venendo lentamente meno quella lotta tra io e mondo, sembra mutare anche il suo ruolo: essa si svincola dall'eterno contrasto con la dimensione cittadina e si pone, sempre di più, al centro del discorso reboriano; il poeta la osserva in tutte le sue caratteristiche e pare farne il modello per il cambiamento intrapreso dall'io.

Verso la metà del poema, nel *Fr.* XXXIII, il poeta riconosce per la prima volta «nella natura la fonte d'ispirazione di ogni grande uomo» e la definisce come l'unico vero «libro di verità e ispirazione» (Mussini e Giacottti, in Rebora 2008: 398)¹⁴. Nei frammenti successivi si sofferma poi su un confronto tra lo stato di natura e quello umano: nel *Fr.* XLIV esprime un sentimento di invidia per i grilli, cantori «di silenzi» (v. 7), che rivelano la

¹² Si cita dalla lettera del 5 marzo 1912 ad Antonio Banfi.

¹³ Lettera del 2 marzo 1911 a Daria Malaguzzi.

¹⁴ «Oh risentirci come creatura / Viva nel mondo saliente in noi / E l'evangelo di tutti gli eroi / Riconoscere dove fu natura!» (*Fr.* XXXIII, vv. 15-18).

serenità dello stato naturale di contro all'inquietudine dell'uomo; nel *Fr.* XLI si identifica in alcuni elementi naturali, prestandosi a una vera e propria metamorfosi in uno stato di natura, in una sorta di riconciliazione cosmica tra «natura umana» e «natura del cosmo» (Ramat 1976: 91).

Ero il trillo d'una fonte
Che nel verde delle sponde
E felice di fluire,

Ero il soffio d'una valle
Che nell'erba fa ghirlande
E richiama
Voci in aria,

Ero il volo d'una nube
Con le chiome ampie di luce
E giù fida
L'ombra schiva.

(*Fr.* XLI, vv. 5-16)

La pioggia del *Fr.* XLV non è più la pioggia della dimensione cittadina, che scendeva livida nel *Fr.* XIV, ma è la «pioggia dell'ora ammonitrice» (*Fr.* XLV, v. 8) che, come portavoce del cambiamento intrapreso dal poeta, si fa messaggera di una possibile «comunicazione tra terra e cielo» (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 522) e rivolge un potente monito al mondo¹⁵.

Il vero cambiamento si compie però con il *Fr.* LXII, che apre la sezione dei «frammenti cosmici»¹⁶. È qui che avviene definitivamente l'allargamento di prospettiva dalla città al cosmo, il passaggio «dall'io al non-io, [...] dalla lotta al dono» (Munaretto 2008: 842). Rebora approda a una «soluzione cosmica» (Fortini 1995: 13), passando da un'«operosità-individualità» a un'«operosità-verità (universalità)» (Rebora 2004: 177)¹⁷, che segna il limite alla via da lui stesso tentata. Perde forza l'«eroico volontarismo» (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 691) della parte iniziale e s'impone, al suo posto, una «sapienza cosmica» (Fortini 1995: 26) che rivela la direzione dominante dell'intero poema. L'«antagonismo storico» tra il poeta e la realtà cittadina (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 684) si dilata in un dissidio che si fa «cosmic[o] [e] universale»: l'uomo non è più protagonista, ma «soggetto anonimo di una respirazione cosmica» che lo riporta alle sue dimensioni reali, inglobandolo nel grande flusso del cosmo (Giovannetti 1987: 411).

Nel *Fr.* LXII, nell'attaccare «l'atteggiamento prevaricatore» (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 691) dell'uomo, chiuso nel suo «sprezzante egocentrismo», incapace di guardare fuori dal suo ristretto campo e di accettare la sua vera natura¹⁸, il poeta si appella proprio agli enti naturali, unici testimoni dell'armonia dell'universo, affinché denuncino «come tutta la realtà partecipi dell'amore divino, tranne l'uomo» (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 692):

Stella in baglior di nebulose avvinta,
Notte succhiata dal cuor dei tramonti,
Goccia indistinta nel grido del mare,
Rupe sommersa nel clivo dei monti,
Pianta dispersa mentre inseni fonda,
Forza agli ordigni nascosta e feconda,
Anonima rozza che il carro trascini,

¹⁵ «Con me in persi indicibili moti / È la pioggia che fila giù bieca, / Mentre senz'eco di color ignoti / Presagi l'aria notturna distende / E a la giornata cieca / Immobile discende, / Quasi eterno coperchio sopra un'urna» (*Fr.* XLV, vv. 1-7); «e tu barbaglio sull'anima cieca, / È tu, pioggia che fili giù bieca!» (*Fr.* XLV, vv. 45-46).

¹⁶ Gianni Mussini e Matteo Giancotti individuano, tra gli ultimi componimenti del poema, un «piccolo filone astrale» (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 684). Esso comprende i frammenti: LXII, LXIII, LXVI, LXVIII e LXX.

¹⁷ Si cita dalla lettera del 24 febbraio 1913 a Daria Malaguzzi.

¹⁸ Rebora attacca l'uomo della società moderna, che «si leva signore» (*Fr.* LXII, v. 8) del mondo e «nel fil del suo sguardo ha l'universo» (v. 9). Egli è abituato a gridare «io, io, io» (v. 26), nello sforzo di una sua affermazione assoluta sul mondo; crede che ogni cosa sia stata creata per lui e considera la sua azione più forte di qualsiasi altra forza, anche di quella naturale e divina.

Dite dite l'arcana maniera
Dell'invisibile amore
A noi, che meschini
Coniamo dei nostri suggelli
Il lavoro di Dio
Gridando: Io, io, io!

(Fr. LXII, vv. 14-26)

Soltanto la natura conosce l'arcana maniera dell'amore invisibile del cosmo; solo gli elementi naturali possiedono la capacità di annullare il proprio ego nell'armonia universale.

Nell'ordine naturale del mondo non esiste [...] divisione o dissidio, ma ogni ente aderisce perfettamente e totalmente al tutto, e lo spazio non è un *monstrum* famelico e aggressivo, ma il cosmo nel quale ogni cosa trova il posto che le è proprio, fino a sparire in esso, realizzando così quell'unità nel molteplice cui aspira [...] l'autore (Mussini e Giancotti, in Reborà 2008: 685).

Gli elementi naturali vivono in nome di un sacrificio verso un'unità superiore che li anima e li comprende e che in loro nasce e rinasce senza fine; è con questa stessa fedeltà e questo stesso sacrificio che l'uomo deve imparare a vivere, orientandosi «sui binari di una totalità cosmica, [...] che non deve [...] solamente sopportare ma [...] cercar di realizzare dentro di sé» (Ramat 1976: 92). Egli deve perdere sé stesso come il «solitario palpito di stella» (Fr. XXX, v. 2) che sacrifica la propria luce per contribuire allo splendore del cielo¹⁹; deve imparare a donarsi con «vispezza e amore» (Fr. LVII, v. 3) come «l'uccelletto» (v. 2) che accorre ingenuamente ai richiami del cacciatore e muore intonando «un ultimo trillo» (v. 6)²⁰. Dunque, è sull'esempio della natura che l'uomo, questa «creatura di ventiquattr'ore» (Fr. LXII, v. 6), deve modellare il suo comportamento per trovare la luce dell'esistenza: non più ergendosi «sugli uomini, sulle cose, su Dio stesso», in un cieco «volontarismo etico» (Ramat 1976: 92) capace di acuire soltanto il tormento, ma adattandosi al flusso d'amore dell'universo sul modello dell'ordine naturale del cosmo.

Nei frammenti finali si moltiplicano i riferimenti agli elementi naturali, che sembrano completare questo percorso. Nel Fr. LXIII gli alberi si fanno modelli di «umiltà» e «animazione spirituale»: il vero «anello di giuntura tra terra e cielo», tra «concreto e spirituale», tra realtà e idea (Mussini e Giancotti, in Reborà 2008: 712). Nel Fr. LXIX torna poi, per la terza volta, la pioggia, che ora «trascende la semplice manifestazione di un fenomeno atmosferico» per caricarsi di «tratti metafisici» e agire sulla scia del monito già espresso nel Fr. XLV (Mussini e Giancotti, in Reborà 2008: 760): non è più soltanto il poeta ad accordarsi al suo grido, ma un'istanza soggettiva, un «noi» (v. 21) «che ambisce a uno spessore generazionale e storico» (Giovannetti 1987: 413)²¹. Infine, nel Fr. LXX, si incontra il massimo emblema dell'obiettivo cui punta tutta l'etica reboriana: la vetta.

Dai piani colline giogaie catene
Si lamina enorme la vetta
Su vertebre e stinchi a vedetta
Con l'anima ardente nei geli costretta.
Sopra, il vuoto dell'ombra e del fuoco
In infinita voragine turbina:
Sotto, dal vano dell'aria la terra
– Fra bave di nubi e tormenta –
L'ultime scaglie le avventa,
E fugge ghermendo la vita
Effimera d'orme e di voci
In vertigine atterrita.

¹⁹ Nel Fr. XXX, Reborà costruisce una vera e propria «favola morale» (Mussini e Giancotti, in Reborà 2008: 367) rappresentando nell'immagine della stella solitaria che si confonde tra le altre quell'elogio all'anonimato e al desiderio del dissolvimento di sé.

²⁰ Esso «palpita nelle accorte / Mani un poco, e la morte / Dal becco gli esce in un ultimo trillo» (Fr. LVII, vv. 4-6). Il poeta confessa: «Cader così vorrei dietro il mio cuore; / Così finir, con generoso squillo» (vv. 7-8).

²¹ «Ma per noi, fredda amazzone implacata, / O pioggia di scuri e di frecce / Tu sei redentrice adorata / Del rinnegato bene; / Per noi, che sentiamo insolubil mistero / Quando vita si sdraia alle cose, / Mentre l'eterno in martirio di prove / Ci sembra spontanea purezza del vero, / Tu suscitaci come il silenzio / Dove natura è più forte» (Fr. LXIX, vv. 21-30).

| (Fr. LXX, vv. 45-56)

Essa incarna lo stesso fragile equilibrio tra due abissi vissuto dal poeta: sebbene partecipi alla vita, legata da catene inestricabili al caos infernale della realtà, essa non smette di tendere verso un oltre, verso il cielo rispetto al quale misura la sua fede, in un confronto «terribile, coraggioso e solitario» (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 790), aspirando senza fine all'eterno. È proprio questa la scelta alla quale Rebora approda: vivere comunque nella realtà, attuando continuamente in essa una tensione verso l'Assoluto. È questa l'unica condizione morale alla quale si deve tendere per placare il contrasto della modernità: «un'altissima tensione filosofica e spirituale, radicata [però] nelle faccende del mondo» (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 789); una «responsabilità cosmica» (Ramat 1976: 97) che si attua in una partecipazione alla realtà orientata al compimento dell'armonia universale; una condizione in cui non c'è nulla di idillico, ma solo il riflesso del fragile equilibrio di una scelta etica difficile, che si fonda tutta sul senso del sacrificio.

La poesia come strumento: la realizzazione nella vita

Se è questo il vero cammino da intraprendere, anche la stessa poesia non può rimanere uno «slancio che non sa trasferirsi alla realtà» (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 501) o il motore solitario del rovello infinito dell'io che gira su sé stesso. «A che tu, poesia, / Se dentro animi il mondo e fuor non sai?» (Fr. XLIII, vv. 31-32), si chiede Rebora in un frammento centrale della raccolta; essa deve necessariamente farsi grido d'azione nella realtà: solo trasformandosi in «potenza d'azione» (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 792) potrà rendere reale il messaggio reboriano.

In questo senso, è il discorso metapoetico del Fr. XLIX a fornire la chiave interpretativa dell'intera raccolta e a rivelare la vera meta del poema²². Rebora descrive una poesia che non giudica il mondo ma si identifica in esso: una poesia tutta «terrestre e mondana, fatta di fango come Adamo» (Mengaldo 1994: 386), radicata nell'infinito tumulto quotidiano, mescolata «indissolubilmente alla realtà» in tutte le sue forme (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 570). Essa è allo stesso tempo «tristezza» (v. 24) e «letizia» (v. 27); «non è un *primum* rispetto alle cose, ma concreosce insieme a loro» (Ramat 1976: 95), fatta «di sterco e di fiori» (v. 31), schiava del mondo, «morta e rinata» tra le sue catene (v. 33), ma capace di libertà. La sua natura è dunque tutta «strumentale» (Munaretto 2008: 846) e Rebora lo dichiara apertamente nell'ultimo frammento, in cui «espone la volontà di tradurla in esperienza di vita» (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 805):

Il mio verso è un istrumento
Che vibrò tropp'alto o basso
Nel fermar la prima corda:
Ed altre aspettano ancora.

Il mio canto è un sentimento
Che dal giorno affaticato
Le notturne ore stancò:
E domandava la vita.

(Fr. LXXII, vv. 11-18)

È dunque la poesia stessa dei *Frammenti lirici* a rivelarsi, alla fine, incessante ricerca di vita e il canto di Rebora da soggettivo e utopico si fa voce della generazione tormentata degli anni Dieci del Novecento, alla quale è dedicata la raccolta²³, invitata una volta per tutte «a riconoscere il proprio mondo nelle parole del poeta» (Fortini 1995: 813) e ad aprirsi a una potente azione d'amore. È così che nell'ultimo frammento Rebora riapre il dialogo con il lettore, instaurato nel proemio, e il «breve suono» della sua poesia si fa «chicco dell'immenso» (Fr. LXXII,

²² Nel frammento sono presenti temi e immagini che si legano ad altri componimenti, ponendosi come veri e propri «riferimenti meta-testuali», «consapevoli richiami a passi importanti di testi già composti» (Mussini e Giancotti, in Rebora 2008: 559).

²³ «Ma qui c'è un cuore e vorrebbe / Altri cuori trovare» (Fr. XXXIX, vv. 9-10); «venga chi non ha gioia a ritrovare / Questa voce che mia / Par soltanto e di sogno» (vv. 1-3).

vv. 19-20). Egli condensa nell'esperienza della sua anima il destino di tutti e invita ogni uomo a «riconoscersi nell'Io lirico che porta il suo nome» (Fortini 1995: 31). Solo riportando questo cammino al proprio, forse allora il lettore potrà comprenderlo; solo attraverso un «fruttuoso consentire»²⁴, cioè sentire insieme «nella coralità laboriosa della creazione ininterrotta» del tutto (Ramat 1976: 98), si «porterà a compimento il senso [ultimo e] autentico dei *Frammenti lirici*» (Mussini e Giacotti, in Rebora 2008: 806).

Si compie, dunque, la piena trasformazione accennata in apertura della raccolta. È questa «vita che è vita» (*Fr.* LXXI, vv. 72-84) che il poeta alla fine domanda, è la realizzazione nell'esistenza tra «cielo e carne» (Ramat 1976: 100), è la «libertà» che ride «fra le catene» della vita (*Fr.* LXXI, v. 44). La tormentata ricerca dei *Frammenti lirici* assume così «una valenza universale e umana» (Lauretano 2013: 35). Dalla crisi iniziale Rebora approda a un realismo cosmico: la soluzione del tormento consiste nell'immersione in una realtà che non è più solo ostile, ma nasconde le tracce di un'armonia del tutto che ogni uomo deve imparare a riconoscere e ad attuare dentro di sé.

²⁴ Gli ultimi due versi della raccolta recitano: «Odi il senso del tuo mondo: / E consentire ti giovi» (*Fr.* LXXII, vv. 21-22).

Bibliografia

- BESCHIN Giuseppe (1993), «Il significato dell'amore in Antonio Rosmini e Clemente Rebora», In: Beschin G., De Santi G. e Grandesso E., *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea: Atti del Convegno Rovereto 3-5 ottobre 1991*, Accademia roveretana degli agiati di scienze lettere ed arti, Roma, Editori Riuniti, p. 219-265.
- DEL SERRA Maura (1976), *Clemente Rebora. Lo specchio e il fuoco*, Milano, Vita e pensiero.
- FORTINI Franco (1995), «“Frammenti lirici” di Clemente Rebora», In: Asor Rosa A., *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. IV.I, Torino, Einaudi, p. 1-35.
- GIOVANNETTI Paolo (1987), *Clemente Rebora*, «Bel-fagor», 4, vol. XLIII, p. 405-430.
- LAURETANO Gianfranco (2013), *Incontri con Clemente Rebora. La poesia scoperta nei luoghi che le hanno dato vita*, Milano, Rizzoli.
- MENGALDO Pier Vincenzo (1994), «I vociani», In: Mengaldo P.V., *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, p. 210-218.
- MUNARETTO Matteo (2008), «Il libro dei *Frammenti lirici*: struttura e senso poematico», In: Rebora C., *Frammenti lirici*, a cura di Mussini G. e Giancotti M., con la collaborazione di Munaretto M., Novara, Interlinea Edizioni, p. 815-852.
- PARRONCHI Alessandro (2005), «Messaggio del poeta», In: Grandesso E., *Una parola creata sull'ostacolo. La fortuna critica di Clemente Rebora. 1910-1957*, Venezia, Marsilio Editori, p. 91-94.
- RAMAT Silvio (1976), *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia.
- REBORA Clemente (2004), *Epistolario, Clemente Rebora. Volume I. 1893-1928. L'anima del poeta*, a cura di Carmelo Giovannini, Bologna, Edizione Dehonianiane.
- (2008), *Frammenti lirici*, a cura di Mussini G. e Giancotti M., Novara, Interlinea Edizioni.
- ROCCO CARBONE Lorenza (1994), *Ineffabile Novecento. Il ritorno a Rebora*, Empoli, Ibikos Editrice.
- VALLI Donato (1997), *Cinque studi su Clemente Rebora*, Lecce, Congedo Editor.

In omaggio al centenario della nascita di Mário Cesariny: la traduzione di *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*

Alessia De Crea

alessia.decrea@gmail.com

ABSTRACT: This article provides a translation of *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* (1953) by Mário Cesariny, which was carried out by the students of the Portuguese-Italian Translation Workshop 2022-23 on the occasion of the centenary of the poet's birth. The text, a parodic reworking of verses that Cesariny produced under the Pessoa heteronym "Álvaro de Campos", aims to challenge and, at the same time, pay homage to the "Pessoa myth".

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

PAROLE-CHIAVE: Mário Cesariny, Traduzione, Parodia, Intertesto, Fernando Pessoa.

Introduzione

Nella nota di introduzione alla prima edizione di *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos (Fragmento)*, 1953, Mário Cesariny riassume con queste parole il senso che ha voluto conferire al testo: «“Semplificare” Fernando Pessoa prendendo in prestito una parte del suo linguaggio, e ridurlo al fioretto di una barca verso Barreiro, è una cosa in cui ognuno di noi può cadere solo una volta»¹. Tuttavia, nel procedimento di “semplificazione” prendendo in prestito versi di Fernando Pessoa, Cesariny non ci cade solo una volta, anzi sull’opera pessoana esercita un vero e proprio lavoro di demistificazione e rielaborazione. L’attività parodica svolta da Cesariny nasce come reazione alla moda pessoana, alimentata non solo dagli autori raccolti attorno alla rivista «Presença» (1927-1940) – che durante gli anni della rivista e nei decenni seguenti, attraverso le edizioni Ática, si erano occupati del recupero e dell’organizzazione del patrimonio letterario di Pessoa – ma anche dall’abbondante studio critico condotto negli anni successivi a livello nazionale e internazionale che, insieme alle diverse celebrazioni per il centenario della nascita (1988), ebbero un forte impatto sulla ricezione dell’opera pessoana e la conseguente costruzione del suo mito.

Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-2006), scrittore, poeta, pittore, è una delle figure più rilevanti del Surrealismo portoghese e dell’*Abjeccionismo*². Eccentrico e irruente, ha sempre incentrato la sua attività artistico-letteraria nella difesa della libertà, nel rifiuto della tradizione e del conformismo borghese. Opponendosi alla dittatura e lottando contro ogni tipo di discriminazione e inibizione, il poeta attira l’attenzione della PIDE: viene processato, con altri volti noti della cultura portoghese dell’epoca³, per aver collaborato all’*Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*⁴, 1966, di Natália Correia, e viene condannato a cinque anni di libertà vigilata per il suo, mai celato, orientamento sessuale (sono molte le poesie che contengono riferimenti espliciti alla sua

¹ Ove non esplicitata diversa indicazione bibliografica, per commentare i versi di *Louvor e Simplificação*... viene utilizzata la traduzione realizzata dagli studenti del Laboratorio traduttivo 2022-23.

² Una particolare declinazione del Surrealismo portoghese, nata come atteggiamento di repulsione nei confronti della situazione socio-politica che caratterizza il periodo salazarista. Pedro Oom (che ha coniato il termine *abjeccionismo*) e Luiz Pacheco sono due tra gli scrittori che ne fanno parte.

³ Tra cui Natália Correia, Fernando Ribeiro de Melo, Ary dos Santos, Ernesto Manuel de Melo e Castro e Luiz Pacheco.

⁴ Che include anche *Epithalamium* di Fernando Pessoa, tra i pochissimi testi ortonimi a tema omoerotico.

omosessualità e all'omoerotismo, che, comunque, in certe circostanze è stato costretto ad autocensurare). Mário Cesariny rappresenta una svolta per la letteratura portoghese, sia per le novità stilistiche che vi introduce (come il contrasto tra la metrica tradizionale e i neologismi creati dal poeta stesso o il semplice sconvolgimento dell'ortografia), sia per la normalizzazione del tema omoerotico.

Ma perché Mário Cesariny dovrebbe “elogiare e semplificare” Álvaro de Campos?

Campos è l'eteronimo pessoano modernista e *sensazionista*⁵, il più disinibito, sperimentalista e provocatorio, colui che va oltre i limiti del Pessoa ortonimo. Secondo la presentazione contenuta nella famosa lettera sulla genesi degli eteronimi, scritta da Fernando Pessoa ad Adolfo Casais Monteiro nel 1935, Campos sarebbe nato in Algarve nel 1890, si sarebbe formato a Glasgow come ingegnere navale e, trasferitosi a Lisbona, si sarebbe dedicato all'attività letteraria. Dopo una primissima fase (ironicamente) decadentista, diventa una delle figure più importanti della prima avanguardia portoghese, per poi trasformare l'impulsività e la provocazione in disperazione e crisi esistenziale.

Il nesso tra il “padre” del Surrealismo portoghese e uno dei più celebri eteronimi di Fernando Pessoa è racchiuso nell'essenza di quello che rappresenta Campos all'interno della produzione pessoana e nel percorso che porta alla parodia, intesa come strumento di contestazione, demistificazione, ma allo stesso tempo di omaggio contraddittoriamente amorevole, in pieno stile cesariniano.

I surrealisti si servono spesso della parodia per sovvertire e demolire la tradizione e il conformismo borghese e dare rilievo alla marginalità e a tutto ciò che viene considerato provocatorio e fuori dai canoni. La parodia è lo strumento adatto per celebrare la libertà in tutte le sue forme, permettendo, talvolta, di sfuggire all'impellente minaccia della censura. In ambito letterario presuppone l'interazione tra due o più testi, è per questo che molti linguisti e critici della letteratura parlano di intertesto parodico, le cui tipologie possono essere molteplici⁶. Mário Cesariny utilizza la parodia per dissacrare testi classici e generi della letteratura tradizionale, movimenti come il Romanticismo e il Neorealismo, miti sacri della religione, ma buona parte dell'attività di demistificazione parodica viene rivolta alla generazione di «Orpheu» e in particolar modo a Fernando Pessoa: *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* è uno degli ipertesti⁷ più significativi all'interno dell'opera cesariniana, accanto a *Pastelaria*, 1976, e *O Virgem Negra*, 1989.

Nella già citata introduzione a *Louvor e Simplificação...* Mário Cesariny parla del “martirologio” di Pessoa, sottolineando sarcasticamente l'importanza, l'influenza e la complessità della sua poesia: «Così come la Poesia non è pane per tutti i denti, così Fernando Pessoa non è poeta per tutti i giorni». Proprio perché non è “cosa da tutti i giorni”, si rende necessaria la sua “semplificazione”, attraverso i procedimenti di imitazione, riduzione e stravolgimento di alcuni testi di Álvaro de Campos, dai più avanguardisti ai più metafisici. La prima edizione di *Louvor e Simplificação...*, pubblicata nel 1953 nella raccolta *Pena Capital* non comprende né l'epigrafe con i versi pessoani di *Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa* e di *Ode Marítima*, né i venti versi finali, che compaiono invece nella versione integrale inclusa in *Nobilíssima Visão* nel 1976. I versi, dedicati a Salazar e alla situazione politica del Portogallo, non sfuggono alla censura, come successe ad altre poesie di Mário Cesariny, in particolar modo ad alcuni versi a tema omoerotico.

Il corpo del testo della versione integrale, dunque, è preceduto da due epigrafi: la prima contiene la parte finale della poesia di Campos *Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa*, la seconda alcuni versi finali di *Ode Marítima*, i cui verranno rivisitati nella parte finale del test

⁵ Il Sensazionismo è uno dei tre “ismi” inventati da Pessoa (gli altri sono il Paulismo e l'Intersezionismo). *Sentir tudo de todas as maneiras* è la poesia di Campos che meglio esprime l'essenza del movimento, incentrato, dunque, sulla sensazione in tutte le sue forme.

⁶ Sui concetti di intertestualità e parodia cfr. Genette 1997; Giannetto 1977; Hutcheon 1989; Kristeva 1969, 1974; Riffaterre 1978, 1979.

⁷ Si utilizza la definizione teorizzata da Genette sul rapporto testo-parodia, in cui per ipertesto si intende il testo parodiante e per ipotesto il testo parodiato.

Ode Marítima

Primeiro o navio a meio do rio, destacado e nítido,
 Depois o navio a caminho da barra, pequeno e
 preto,
 Depois, ponto vago no horizonte (ó minha
 angústia!,
 Ponto cada vez mais vago no horizonte.

(Pessoa 1991: 203)

Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos

Fiquei-me a vê-lo: primeiro junto ao cais
 com um certo ar simpático de proletário dos mares
 e apinhado de gente — tanta espécie dela!
 Depois a meio do rio, destacado e nítido,
 depois um ponto vago no horizonte (ó minha angústia!)
 ponto cada vez mais vago no horizonte.

(Cesariny 1976: 73)

Sono molteplici i riferimenti a quest'ultimo testo di Campos (la «barca verso Barreiro» e i richiami al mondo marittimo) e sono altrettanto palesi le rielaborazioni di *Acordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras*, *Sentir tudo de todas as maneiras* e *Ode Triunfal* (Marinho 1987: 327). Da queste, vengono riprese le sfumature del Campos futurista con i rimandi alle fabbriche, alle macchine, alla velocità, e del Campos sensazionista con la descrizione delle infinite sfaccettature delle persone e della *multidão interior*. Seguono, poi, i riferimenti tipicamente surrealisti al suicidio – in questo caso quello di Mário de Sá-Carneiro – e al gatto-borghese («i gatti sono gli unici borghesi / con cui è ancora possibile scendere a patti»). L'elogio al suicidio rappresenta la rielaborazione ironica dell'esistenzialismo nichilista delle poesie di Álvaro de Campos *Se te queres matar, porque não te queres matar* e *Bicarbonato de soda* (Marinho 1987: 328). La critica alla società borghese e la riflessione ironica sul suicidio sono cadenzati dal fumo di una sigaretta, tema importantissimo nella simbologia pessoana, che, secondo Tabucchi, serve a Campos (l'unico tra gli eteronimi, ad avere il vizio del fumo, come Pessoa) «per “neutralizzare” la sua angustia metafisica» (Tabucchi 1990: 60). Nel testo cesariniano, però, il fumo non rappresenta la «libertação de todos os pensamentos» (Pessoa 1991: 259), come in *Tabacaria* (testo, peraltro, rielaborato da Cesariny in *Pastelaria*), piuttosto la sigaretta accompagna il flusso di pensieri disillusi che rendono amaro persino il gesto di fumare: «Butto via la sigaretta che era già amara / e decido di andarmene».

La “semplificazione” di cui parla Cesariny non è altro che la concretizzazione e il riadattamento dei temi tipici della produzione letteraria di Campos sotto una forma ironica e derisoria, tuttavia meno aggressiva dell'azione demistificatrice che mette in pratica in altri testi, primo fra tutti *O Virgem Negra*, dove raggiunge la sfera privata del poeta modernista, criticandone le contraddizioni sentimentali e sessuali. *Louvor e Simplificação...* è un omaggio dissimulato alla parte «più istericamente isterica»¹ del mito-Pessoa, è un quadro sulla realtà socio-politica portoghese vista dal filtro (parodicamente adattato) dell'eteronimo più disinibito e contraddittorio all'interno della produzione pessoana.

La traduzione che qui si riporta è stata realizzata durante il Laboratorio traduttivo portoghese-italiano 2022-23 a cui hanno partecipato Susanna Alemanno, Chiara Caprai, Marco Carnevale, Francesca Cecchi, Ana Laura Maxwell, Martin Pantigny, Enrico Pitzalis, Simone Roversi, coordinati dalla prof. Valeria Tocco. La versione finale per la pubblicazione è stata rivista e uniformata dalla sottoscritta. Le traduzioni delle epigrafi con i versi pessoani sono state realizzate da Tabucchi (Pessoa 2007: 125, 127, 357).

¹ Riprendendo la frase che Pessoa dedica a Campos nella lettera a Casais Monteiro: *Carta a Adolfo Casais Monteiro - [13 Jan. 1935]* (si legge anche in *Arquivo Pessoa. Obra Édita*: consultato il 18/05/2023, URL: <<http://arquivopessoa.net/textos/3007>>).

Mário Cesariny, *Elogio e Semplificazione di Álvaro de Campos (frammento)*

Nota dell'autore alla prima edizione (1953)

Pare siano passati Natale e Anno Nuovo e io mi decido così a ricambiare alcuni dei piacevoli cenoni in cui amici e parenti hanno avuto la bontà di coinvolgermi: la stampa del presente frammento della mia poesia *Elogio e Semplificazione di Álvaro de Campos*, da vendere agli amici, e ai parenti, per venticinque centesimi.

La poesia è già vecchia, ma è anche a buon mercato e almeno ravviva l'ambiente. Offre, suppongo, una certa compensazione, soprattutto in questo periodo in cui alcuni dei più festaioli iniziano quello che sarà, quello che già è il martirologio di Fernando Pessoa. I più ossequiati non si esimeranno a perpetuare i festeggiamenti con una bella girandola di fuochi, dai quali usciranno grandi e deferenti schede con le seguenti definizioni: Poeti Fanfaroni: Fernando Pessoa, Rainer Maria Rilke, ecc., ecc., e ecc. – Poeti Molto Bravi e Perfettini: questo, quello, quell'altro.

«Semplificare» Fernando Pessoa prendendo in prestito una parte del suo linguaggio, e ridurlo al fioretto di una barca verso Barreiro, è una cosa in cui ognuno di noi può cadere solo una volta. Rimanga, per quanto mi concerne, l'impronta della caduta e il valore dell'esperienza: le persone colte scopriranno presto dove si trova il guadagno e dove può celarsi l'autenticità. Le altre, non colte (entusiaste, quest'ultime!) stimolano il mio appetito di affermare subito una cosa che la poesia non dice:

Che Fernando Pessoa è un grande poeta. Sempre viaggiò in prima classe, anche quando stava fermo.

Solo le persone che non viaggiano provano odio per le classi del treno.

Chi riesce a viaggiare, anche solo in terza, è sempre raggiante. Non sta lì a fissarsi su queste cose.

Anche le persone che non viaggiano hanno le loro qualità, sono come i capistazione: benevoli, diligenti, scrupolosi. Ma non viaggiano, ecco. Perché vogliono convincerci che viaggiano?

Così come la Poesia non è pane per tutti i denti, così Fernando Pessoa non è poeta per tutti i giorni. Non risulta, però, che Pessoa abbia voluto monopolizzare i giorni. Se dessimo a Pessoa i giorni che ha, faremmo come lui – e potremmo persino, come lui, esser grandi, con molti giorni per lui, e per molti di noi, suoi eguali in un disastro.

Che non conviene nominare.

Elogio e Semplificazione di Álvaro de Campos (frammento)

Povero Álvaro de Campos!
Così isolato nella vita! Così depresso nel sentire!
Poveretto, sprofondato nella poltrona della sua
melanconia!
Poveretto, lui che con gli occhi pieni di lacrime
(autentiche)
oggi, in un gesto generoso, liberale e moscovita,
ha dato tutto quello che aveva, nella tasca in cui aveva poco,
al povero che povero non era, dagli occhi tristi
per professione.
Povero Álvaro de Campos, cui nessuno bada!
Povero Álvaro, che ha tanta pena di se stesso!
Eh sì, poveretto!
Più povero lui di molti che sono vagabondi e vagabondano,
che sono mendicanti e mendicano,
perché l'anima umana è un abisso.

Io sì che lo so bene. Povero Álvaro!

Prima la nave in mezzo al fiume, stagliata e nitida
Poi la nave verso l'uscita del porto piccola e nera,
poi un vago punto all'orizzonte (oh mia angoscia!),
un punto sempre più vago all'orizzonte...

Fernando Pessoa, *Obra poética*

C'è un'ora, c'è un'ora precisa
in cui un milione di persone stanno uscendo in strada.
C'è un'ora, dalle sette e mezza del mattino
in cui un milione di persone stanno uscendo in strada.
Siamo nell'anno di grazia del 1946
a Lisbona, a uscire in mezzo alla strada.
Usciamo? Ma sì, usciamo!
Usciamo: esseri usuali, gente-gente, occhi, narici, bocche
gente felice, gente infelice, un banchiere, sarti, centraliniste,
pescivendole, commessi disoccupati,
gli uni con gli altri, gli uni dentro gli altri,
tossicchiando, sorridendo, aprendo i soprabiti, scendendo
agli orinatoi per prendere i tram,
gente in ritardo per la barca verso Barreiro
che alla fine stava ancora lì a far fischi stridenti,
gente in lutto, normalmente silenziosa
ma obbligata a parlare col vicino di fronte
sulla piattaforma veloce del tram in marcia,
gente gioviale che accompagna funerali
e una madre triste che accetta due dolcetti per la sua bambina.
C'è un'ora, ecco: Lisbona e molto altro.
Umanità cordiale, insomma,
con tutte le conseguenze del caso
e a uscire a uscire in mezzo alla strada.

E ora, in questo momento – che ore sono? -
la centralinista ripone il rossetto nella borsa usa la cornetta
collega elettricamente Lisbona a Santarém
e cominciò la giornata
il muratore scalò il tetto più alto e cantò una qualsiasi cosa
per cominciare la giornata
il banchiere si sedette, tirò fuori un sigaro cubano,
pensò un po' alla famiglia
e cominciò la giornata
la pescivendola si infettò la gamba sinistra nei rifiuti della Ribeira
e cominciò la giornata
il disoccupato si alzò, vide la pioggia sulle vetrate, e
s'immaginò banchiere
per cominciare la giornata
e il detenuto, sentendo la campanella delle nove,
cominciò la sua giornata senza dar inizio a un bel niente.

Ora fumo, trepidazione,
cinghie volanti dall'estremo all'altro della fabbrica isolata,
sigarette mezze fumate in portacenere d'argento,
porte sbattute – pam! – in molti reparti,
una vecchia che muore silenziosamente in mezzo alla strada
e un detenuto che prende botte nonostante gli credano.

Ora pianto e pianto
 nella divisa della deliziosa manicure del salone Azul.
 Ora, regressione, milioni di anni addietro,
 zampe invece che mani, musci invece che labbra,
 cocodrilli a ridere nei corridoi bancari
 nonostante le donne abbiano spazzato molto bene il pavimento.
 Ora tutto questo e niente di questo
 in piena e indecorosa licenziosità commerciale
 facendo scherzi, grattando, rovinando, distorcendo i fatti dietro le vetrate
 – un colpo in testa e molte grazie, sempre agli ordini!
 (la vecchia è già morta e nel suo letto di morte
 c'è ora un'automobile veramente aerodinamica
 e suona alla radio: *and you, and you my darling?*)
 C'è un'ora, ecco! Ce ne sono due, ECCO!
 E io?

Io, niente. Io, io, è chiaro...

Mi fermo un attimo ad arrotolare la mia sigaretta (piove)
 e vedo un gatto bianco alla finestra di un palazzo piuttosto alto
 Penso che la situazione sia questa: la gente – certa gente – esce in strada,
 si stanca, muore tutte le mattine senza lode e senza infamia
 e ci sono gatti bianchi alla finestra di palazzi piuttosto alti!
 Comunque ora che ci penso
 i gatti sono gli unici borghesi
 con cui è ancora possibile scendere a patti –
 guardano con tal disprezzo questa società capitalista!
 Se ne servono, ma dall'alto, disdegnandola...
 No, la possibilità d'arricchirsi ancora non ha corrotto interamente il gatto
 ma dal gatto in su – è meglio non pensarci!
 Esalano un non so che di nauseabondo, mi si chiude lo stomaco solo a guardarli!
 Sono creature, è vero, pensate,
 gente sensibile e a volte buona
 ma così stracomPLICATA, così stampo-cucita, così inintelligibile
 che perfino riescono a piangere, con certa sincerità,
 lacrime cento per cento ipocrite.

E cosa certa è che ancora esistono ragazzi d'Arte, gente
 che chiede l'elemosina con allegria e nella stessa sera
 compra il biglietto per il cinema
 perché deve andare al cinema, è per forza, è per l'amor
 di Dio, ah, no! no! questo no!, non mettetevi di traverso *in questa* biglietteria!!
 Staremo così bene! Tutto sarà Così Bello!
 Ah, e chi è che vede il guadagno? A chi tutto ciò sa di rancido?
 Perché la cliente di Panos Limitada non esige tre quarti di cinema
 invece che tre quarti di vera lana nera?
 Perché la pianista compra qualcosa di Alves Redol
 quando invece pensa alle gambe e ai pettorali del biondo rubacuori yankee?
 E perché diavolo licenzia il Direttore tre umilissimi impiegati
 quando la verità è che già son passati tre mesi e ancora
 non ne ha visto uno che lo mandasse fuori di testa?

Con una sorta di solidarietà
 mi ricordo di te, Mário de Sá-Carneiro,
 Poeta-gatto-bianco alla finestra di molti palazzi alti
 Mi ricordo di te, accidenti, per renderti omaggio,

per dirti bravo e ancora bravo, ecco, proprio così!
Hai fatto bene, viva Mário!, meglio la morte a questo,
viva Mário che non dispiega le ali e si schianta al suolo
(viva, principalmente, quello che non sei arrivato a sapere,
ma questa è già un'altra storia...)

E con una solidarietà molto più viva
mi ricordo di te, vicino del piano di sotto,
calzolaio-gatto-bianco, ma al piano terra, stavolta...
È curioso che non ti possa suicidare
solo perché la tua finestra sta al livello del mondo
e che canti allegramente dalla mattina alla sera
con una casa a sei piani sopra di te.
Anche tu sei stato spinto, ti hanno anche detto:
Fuori, gatto!
Ma trovasti che fosse quasi naturale (e non lo è, no?)
E ora, tenendo dentro di te tutte le tue grandi qualità
vivi un po' in disparte, un po' al quinto piano...

Butto via la sigaretta che era già amara
e decido di andarmene – ma perché? Ma per dove?
I negozi sono aperti ma non si è mai visto niente di più chiuso
Ah! Eroi del lavoro, che cose eccezionali fate!
Non sono un proletario – si vede subito
– ma odio cordialmente i gatti
quanto ai coccodrilli, neanche quelli del Giardino Zoologico mi attraggono
figurati questi! – Ed è qui che comincia l'imbroglione...

Il poco amore che provavo per la borghesia
l'ho lasciato tutto in una casa di tolleranza
quando mi chiesero: preferisce così? O così?
E adesso, era fatale, non vado in ufficio,
non vado in ufficio, puntualmente, tutte le mattine.
Ma vediamo, oh anima mia, se puoi, riordiniamo
un po' la casa oscura che ti diedero.
Io

studiai musica, come chiunque altro

(o forse un po' più di chiunque altro?)

No. Di questo passo non ci capiremo.
Studiamo un altro ruolo. Un altro fine. Altre musiche.

Ricominciamo: Uno:
Questi versi non vogliono in nessun modo essere versi
perché chi oggi in Portogallo vuole in qualche modo fare versi versi
si caccia in un mare di guai

(questo il primo articolo della mia costituzione)

Secondo:
Nonostante tutto, sono uscito in strada con abbastanza naturalezza
e cosa ho visto io? Cos'è questo? (e cosa mi aspettavo di vedere?)

Terzo:
 (e qui comincia, forse, il disimbroglio)
 ho visto anche un battello diretto a Barreiro
 e mi è dispiaciuto di non andarci anch'io
 ma non sono un proletario (no, ancora no)
 e attraversare a nuoto – chi ha detto che si può?

Mi sono fermato a guardarlo: prima attraccato al molo
 con una certa aria simpatica da proletario dei mari
 e stipato di gente – e di quanti tipi!
 Poi in mezzo al fiume, stagiato e nitido,
 poi un punto vago all'orizzonte (oh mia angoscia)
 punto sempre più vago all'orizzonte

E all'improvviso, allo svoltare un angolo, subito dopo un altro angolo,
 vedo una nuova specie di impiccato
 un uomo giovane sopra una scala
 a incollare affiggere manifesti di questo genere:

VOTA SALAZAR

Mi fermo. Mi fermo di nuovo. Mi fermerò sempre fintanto che
 affiggeranno manifesti di questo genere.
 Curioso, curiosissimo questo genere.
 Un capo non è grande per via del nome che si è procurato.
 Salazar Xavier Francisco da Cunha Altinho, questo non conta.
 Un capo è grande per le sue opere, per l'amore che ispira.
 Quindi i fascisti, i nostri buoni fascisti
 vogliono che la gente voti per un nome
 per un nome, pensa un po', quella cosa qualsiasi che qualsiasi tizio possiede!
 Vota Salazar, suavia, oh mio popolo
 vota sette lettere distribuite perbene in tre sillabe.

Butto la testa all'indietro per liberare la risata
 e mi avvicino all'uomo sopra la scala
 mi avvicino tanto che lui nota
 qualcuno che si avvicina
 e gli cade il braccio, grosso, gocciolando acqua in un secchio

.....

Dà il buongiorno a questo fratello, a questo fratello
 che incolla manifesti per non morire di fame!

.....

Bibliografia

- CESARINY Mário (1966), *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Ulisseia.
- (1976), *Nobilíssima Visão*, Lisboa, Guimarães Editores.
- (1982), *Pena Capital*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- (2015), *O Virgem Negra. Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- CORREIA Natália (2008), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Lisboa, Antígona/frenesi.
- CRESPO Ángel (1997), *La vita plurale di Fernando Pessoa*, traduzione di De Cusatis B. e Ferracuti G., Roma, Pellicani.
- GENETTE Gérard (1997), *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- GIANNETTO Nella (1977), *Rassegna sulla parodia in letteratura*, «Lettere Italiane», 29, 4, p. 461-481.
- HUTCHEON Linda (1989), *Uma teoria da paródia. Ensaios das formas de arte do século XX*, Lisboa, Almedina.
- KRISTEVA Julia (1969), *Séméiotikè. Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil.
- (1974) *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil.
- MARINHO Maria de Fátima (1987), *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- MARTINS José Cândido (1995), *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga Edições APPACDM Distrital de Braga.
- PESSOA Fernando (1991), *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Atica.
- (2007), *Poesie di Álvaro de Campos*, a cura di De Lancastre M.J. e traduzione di Tabucchi A., Milano, Adelphi.
- «Carta a Adolfo Casais Monteiro - [13 Jan. 1935]», In: *Arquivo Pessoa. Obra Édita*, consultato il 18/05/2023, URL: <<http://arquivopessoa.net/textos/3007>>.
- RIFFATERRE Michael (1978), *Semiotics of Poetry*, Bloomington-London, Indiana University Press.
- (1979), *La Production du Texte*, Paris, Seuil.
- TABUCCHI Antonio (1990), *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli.

«Vent'anni di idiomi e di oceani diversi»: l'America nell'opera poetica di Cesare Pavese

Claudia Lunghini

claudialunghini@live.it

ABSTRACT: This article aims at analysing the role of American poetry in Cesare Pavese's poetic activity. The first part of this study focuses on the influence of Edgar Lee Masters's *Spoon River Anthology* and Walt Whitman's *Leaves of Grass* on Cesare Pavese's poetry collection *Lavorare Stanca*. The second section provides an analysis of some examples of Pavese's poetic translations from Lee Masters and Whitman.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Ida Campeggiani, docente di Letteratura italiana.

PAROLE-CHIAVE: Cesare Pavese, Edgar Lee Masters, Walt Whitman, America, Poesia italiana.

Introduzione

«Camerado, this is no book, / who touches this touches a man» (Whitman 2013: 571). Sono queste le parole che a lungo hanno concluso le *Leaves of Grass*, raccolta che racchiude l'opera poetica di Walt Whitman e che potrebbero valere anche per l'opera poetica pavesiana. Questo avvertimento, posto invece all'inizio, vorrebbe aprire un lavoro che si propone di analizzare alcune delle varie anime di Cesare Pavese che, per dirlo ancora con Whitman, «contains multitudes» (Whitman 2013: 104).

Non è raro che il nome di Pavese venga subito associato alla sua attività di narratore e romanziere, e, anche quando si fa riferimento al suo rapporto con la letteratura americana, si pensa innanzitutto alla prosa e si analizzano i rapporti fra i romanzi americani (che Pavese ha fatto conoscere ai lettori italiani grazie alle sue traduzioni) e l'opera narrativa di Pavese. Quello che si è voluto fare in questo lavoro è stato approfondire l'anima americanista di Pavese, ma da un punto di vista meno privilegiato; quello dell'opera poetica. La scelta di parlare di opera poetica e non di poesie, (prendendo in prestito il titolo scelto da Sichera e Di Silvestro per un corposo volume pubblicato nel 2021) si ricollega alla decisione di dedicarsi non soltanto alle poesie in senso stretto, ma anche alle traduzioni poetiche di Pavese, che, nonostante la sua fama di traduttore di romanzi, è molto meno noto come traduttore di poesia.

La prima parte di questo articolo è dedicata principalmente all'influenza della letteratura degli Stati Uniti sull'opera poetica di Pavese, e prende in considerazione i temi che accomunano Pavese a due grandi poeti americani a lui cari: Edgar Lee Masters e Walt Whitman. A questa prima parte, ne segue una seconda, che si concentra sul lavoro di traduzione poetica sempre da Edgar Lee Masters e da Walt Whitman; per quanto riguarda Lee Masters, le traduzioni di Pavese sono affiancate da quelle dell'allieva Fernanda Pivano, che tradusse l'*Antologia di Spoon River* per Einaudi sotto la supervisione dello stesso Pavese; le traduzioni whitmaniane, invece, sono messe a confronto con quelle di Luigi Gamberale, consultate dal giovane Pavese durante i suoi studi, e in particolare durante la stesura della tesi di laurea nel 1930.

Antonio Sichera, concludendo una riflessione su *Lavorare stanca*, contrariamente alla prassi comune, che vede Pavese prima come prosatore e narratore e poi, solo secondariamente, come poeta, subordina il Pavese delle prose al Pavese dei versi e propone di ripartire dalle sue poesie per provare a comprenderlo a fondo:

Pavese finisce qui, l'itinerario poetico e interiore dello scrittore delle Langhe è, con queste poesie, già tutto compiuto. Alla narrativa non resterà che commentare la storia di un ragazzo capace di vivere in maniera irripetibile la propria stagione, ma anche proteso verso una normalità difficile, mai davvero ingenuamente fanciullo e mai totalmente schierato dalla parte dei padri dominatori

della vita. La domanda che lo assilla – e che ancora ha senso per noi, lettori di un tempo in cui il dominio dell'immagine pare anestetizzare il sentimento e vanificare i corpi degli uomini reali – è se sia possibile mantenere vivo il desiderio senza uscire dalla fatica quotidiana del mondo. È da questa polarità (tutt'altro che scontata, dilaniante contraddizione) che bisogna partire per ricominciare a capirlo (Savoca e Sichera 1997).

Ci si addentrerà dunque in quei «vent'anni di idiomi e di oceani diversi» (Pavese 2020b: 7) che accomunano il cugino dei *Mari del Sud* e Cesare Pavese, che è stato in grado di esplorare quegli stessi mari lontani pur senza allontanarsi troppo dalla sua ordinata scrivania.

L'America di Whitman e Lee Masters nelle poesie di *Lavorare Stanca*

Nel 1930 un giovanissimo Pavese si dedica notte e giorno alle ricerche per la stesura della sua tesi di laurea su Walt Whitman e, rileggendo le parole del bardo americano, trova «il segreto di un'armonia profonda dentro la disarmonia e la contraddizione, considerate parti della vita stessa» (Sichera, in Pavese 2021: XV); secondo Sichera (in Pavese 2021: XV), questo è il momento in cui Pavese «comincia a diventare un poeta», abbandonando la tradizione a cui si era rifatto fino a quel momento e intraprendendo la via nuova del racconto. Questa via, a cui sicuramente è stato condotto dai testi whitmaniani, gli viene suggerita anche dalla *Spoon River Anthology*, che legge durante gli stessi mesi in cui lavora sui testi delle *Leaves*. Pavese sapeva di essere «uno dei tanti figli infradiciati dell'800» (Pavese 1966: 145) e l'incontro con i due poeti americani gli suggerisce come smettere la «maschera da poeta decadente» (Pavese 1990: 66-67) per indossarne una nuova: è all'ombra di queste due figure fondamentali che nasce finalmente *Lavorare stanca*.

Non è difficile rintracciare nelle poesie di *Lavorare stanca* elementi della *Spoon River Anthology*. Gli epitaffi dei morti di Spoon River suggeriscono a Pavese l'incontro fra poesia e narrazione: sulla Collina, le lapidi raccontano una storia e rendono eterni gli abitanti di quel villaggio sperduto nel Midwest che tanto assomiglia ai paesini delle Langhe che descrive Pavese. Nel suo secondo saggio su Lee Masters, Pavese afferma che «ciascuno di questi morti porta in sé una situazione, un ricordo, un paesaggio, una parola, che è cosa indicibilmente sua. [...] Si direbbe che per Lee Masters la morte – la fine del tempo – è l'attimo decisivo che dalla selva dei simboli personali ne ha staccato uno con violenza, e l'ha saldato, inchiodato per sempre all'anima» (Pavese 1990: 66-67); Pavese sembra fare lo stesso: attribuisce dei nomi ai suoi personaggi e inchioda alla loro anima dei simboli, che rappresenteranno per sempre sulla carta un momento della loro vita.

Da Lee Masters, Pavese non recupera soltanto la dimensione del racconto, ma anche quella fondamentale della memoria; se la via del racconto era una delle chiavi di lettura per comprendere il *Lavorare stanca* del '36, il ricordo diventa qualcosa di imprescindibile nel *Lavorare stanca* del '43: «lo sguardo retrospettivo che era inevitabile all'americano per la sua scelta di far parlare i morti è congeniale alla teoria pavesiana del vedere le cose per la seconda volta: «Le cose si scoprono attraverso i ricordi che se ne hanno. Ricordare una cosa significa vederla – ora soltanto – per la prima volta»» (Capasa 2002). Al concetto di ritorno proprio dei cicli naturali si contrappone «il *ri-cordo* come tempo dell'anima, una specie di «ritorno» tutto onirico e interiore, che rompe il ritmo naturale, l'avvicinarsi delle stagioni, dei giorni e delle ore, per riportare alla luce e ridare vita a ciò che sembrerebbe ormai finito, consumato» (Savoca e Sichera 1997). Partendo da qui, si possono leggere alcuni dei punti di contatto individuati da Gabriella Remigi (2012) fra i morti di Spoon River e i personaggi pavesiani, a partire dalla vicinanza fra la voce di Hare Drummer, che domanda: «Vanno ancora i ragazzi e le ragazze da Siever, / a bere il sidro, dopo scuola, gli ultimi giorni di settembre? / O a raccogliere nocciole lungo le boscaglie nel podere di Aaron Hatfield quando incomincia la gelata?»¹ e i versi di *Una generazione* che, come suggerisce Remigi (2012), trasformano la domanda in una «perentoria affermazione», quasi una risposta all'interrogativo posto dall'epitaffio di Hare Drummer: «Vanno ancora ragazzi a giocare nei prati dove giungono i corsi. / E la notte è la stessa» (Pavese 2020b: 65). Ancora una volta, è Hare Drummer a ricordare i giochi che si facevano ridendo

¹ Traduzione di Terrinoni E.: «Do the boys and girls still go to Siever's / For cider after school, in late September? / Or gather hazel nuts among the thickets / On Aaron Hatfield's farm when the frost begins?» (Masters 2018).

da ragazzi, gli stessi giochi a cui Francis Turner, il malato di cuore sepolto sulla Collina, non poteva partecipare («Non potevo correre o giocare / da ragazzo»), e gli stessi passatempi vengono ricordati nei *Mari del Sud*: «Oh da quando ho giocato ai pirati malesi / quanto tempo è trascorso. E dall'ultima volta / che son sceso a bagnarmi in un punto mortale / e ho inseguito un compagno di giochi su un albero / spaccandone i bei rami e ho rotto la testa a un rivale e son stato picchiato / quanta vita è trascorsa» (Pavese 2020b: 7).

Abbandonando la via del ricordo, l'eco di Spoon River si fa sentire ancora una volta e, in questo caso, le parole che risuonano nelle poesie di Pavese sono quelle dell'epitaffio di Willie Metcalf, che, come tanti personaggi pavesiani, si ritrova a vagabondare, cercando di soddisfare il suo «panteistico desiderio di comunione con la terra» (Remigi 2007):

Di primavera vagabondavo per la campagna
per avere la sensazione, che talvolta perdevo,
che non ero un essere staccato dalla terra
Solevo perdermi come in un sonno,
disteso con gli occhi socchiusi nei boschi.
Qualche volta parlavo con bestie – perfino coi rospi e i serpenti –
ogni cosa che avesse degli occhi.
[...]
Non ho saputo mai se fossi parte della terra
e i fiori crescessero in me, o camminassi –
ora so².

Nelle poesie di Pavese sono numerosi i personaggi che amano stendersi: l'eremita di *Paesaggio I* ha impregnato col suo odore la terra stessa e ha preso il colore bruno delle felci bruciate, i visitatori che salgono sulla collina per vederlo «si accasciano sopra una pietra» e lo trovano «steso, con gli occhi nel cielo, / che respira profondo» (Pavese 2020b: 13), in perfetta comunione con l'ambiente circostante; Dina (Pavese 2020b: 77), dal canto suo, ama crogiolarsi al sole completamente nuda e sentire il tepore dell'erba sulla pelle («è un piacere distendersi nuda sull'erba già calda / e cercare con gli occhi socchiusi le grandi colline / che sormontano i pioppi e mi vedono nuda / e nessuno di là se ne accorge»). Quest'ultimo tema, estremamente caro a Pavese, permette di collegarsi naturalmente alla sezione su Walt Whitman, il più famoso dei vagabondi, il *magnificent idler*³, il *lounger* per eccellenza, cui è impossibile non pensare quando si rammentano i corpi nudi e il loro desiderio di fusione panteistica con la natura.

Il cinismo pavesiano, che è il cinismo dei filosofi cinici, può essere considerato un fondamentale punto di contatto con Whitman; secondo Tiziano Scarpa (in Pavese, 2020b: V) il sogno di Pavese è quello di «vivere nudo, in una comunità di persone che ammettano di avere un corpo, di essere corpi dalla testa ai piedi, e che lo mostrino, sinceramente, sulla terra, a contatto con il suolo, senza mediazioni». Di certo, Whitman non si sarebbe dichiarato in disaccordo e, a conferma di questo, è sufficiente scorrere il *Song of Myself* per rintracciare nella seconda sezione due versi significativi, in cui l'io lirico esprime il desiderio di spogliarsi al cospetto della natura: «I will go to the bank by the wood and become undisguised and naked, / I am mad for it to be in contact with me»⁴ (Whitman 2013: 52-53). Certo, l'ottimismo che pervade i versi whitmaniani non riesce a contagiare quelli pavesiani, ma Remigi (2012) ricorda l'impressione di Armanda Guiducci (1967), secondo la quale era stato proprio l'atteggiamento «così estraneo alla capacità di sentire di Pavese» ad avvicinare il giovane al bardo: «la figura di Whitman dovette evidentemente appagare quest'ansia di primitivismo e di passionalità da sempre soggiacente, come condizione psichica profonda o volontà compensatrice, alla personalità di Pavese» (Remigi 2012).

² Traduzione di Terrinoni E.: «On spring days I tramped through the country / To get the feeling, which I sometimes lost, / That I was not a separate thing from the earth. / I used to lose myself, as if in sleep, / By lying with eyes half-open in the woods. / Sometimes I talked with animals – even toads and snakes – / Anything that had a eye to look into [...] I never knew whether I was a part of the earth / With flowers growing in me, or whether I walked – / now I know» (Masters 2018).

³ Il soprannome deriva da una biografia whitmaniana, *The Magnificent Idler*, appunto, di Cameron Rogers, a cui Pavese accenna nella sua tesi di laurea.

⁴ Giachino E. traduce «Andrò sulla scarpata presso il bosco, per smascherarmi, per denudarmi / Sono pazzo dal desiderio di venirme in contatto» (Whitman 2016).

I personaggi che si spogliano nelle *Leaves* non mancano certo di tornare e, questa volta, il confronto, (uno fra i più ricordati dalla critica) è fra il nudo nuotatore di *The Sleepers* (Whitman 2013: 482) e il cugino dei *Mari del Sud*; l'accento questa volta non viene posto sulla nudità, ma su di un termine che in Pavese sembra essere un esplicito prestito whitmaniano: come il nuotatore è, infatti, un gigante («I see a beautiful gigantic swimmer swimming naked through the eddies of the sea» (Whitman 2013: 482)), così è anche il cugino della poesia proemiale di *Lavorare stanca*:

Camminiamo una sera sul fianco di un colle,
in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo
mio cugino è un gigante vestito di bianco,
che si muove pacato, abbronzato nel volto,
taciturno. Tacere è la nostra virtù.
Qualche nostro antenato dev'esser stato ben solo
– un grand'uomo tra idioti o un povero folle –
per insegnare ai suoi tanto silenzio.

(Pavese 2020b: 7)

I mari del Sud, anche considerando solo questa prima strofa, costituisce un ricco serbatoio di suggestioni tratte dalle *Leaves*: il cugino è un gigante, e questa è la prima caratteristica whitmaniana; è un gigante «abbronzato nel volto» (questa la seconda), come tanti personaggi pavesiani anneriti dal sole, e sano, come gli esseri che descrive Whitman, in *The Prairie-Grass Dividing* (Whitman 2013: 156) («Those of the open atmosphere, coarse, sunlit, fresh, nutritious»⁵), ed è (questa la terza somiglianza) un gigante taciturno: il suo silenzio è emblema, infatti, secondo Barbarino (2019), della frattura fra “io” e “noi” a causa della quale le azioni compiute dal singolo sono qualcosa di così individuale da non poter essere condivise o, meglio, parlarne risulterebbe inutile, e il cugino saggiamente si astiene dal farlo, quasi fosse a conoscenza delle parole di Whitman nel *Song of the Rolling Earth*:

Each man to himself and each woman to herself, is the word of the past and present, and the true
word of immortality;
No one can acquire for another – not one,
Not one can grow for another – not one⁶.

(Whitman 2013: 249)

Fra le moltissime «tangenze tematiche e lessicali» (Savoca e Sichera 1997) fra Whitman e Pavese, sarà fondamentale ricordare, infine, il comune protagonista delle raccolte dei due poeti, ovvero il ragazzo, «proprio quel ragazzo “scappato di casa” che è la sostanziale figura di *Lavorare stanca*» (Barbarino 2019), il divino fanciullo, costretto ad accettare di essere diventato adulto nel momento in cui ha capito di non essere immortale: è il giovane dio di *Mito*, che, prima di farsi uomo, sembra aver vissuto la vita divina del *comrade* whitmaniano (Whitman 2013: 297) («Lover divine and and perfect Comrade, / Waiting content, invisible, yet, but certain, / Be Thou my God»⁷).

In conclusione, sembrerebbero valere, per *Lavorare stanca*, le parole di una strofa di *Starting from Paumanok*, che sottolineano, ancora una volta, come le radici dell'opera poetica pavesiana si trovino nelle *Foglie* whitmaniane:

The soul,
Forever and forever – longer than soil is brown and solid – longer than water ebbs and flows.
I will make the poems of materials, for I think they are to be the most spiritual poems,
And I will make the poems of my body and of mortality, For I think I shall then supply myself
with

⁵ Giachino E. traduce: «Quelle dell'aria aperta, volgari, illuminate dal sole, fresche, nutrienti» (Whitman 2016).

⁶ Giachino E. traduce: «Ciascun uomo per sé, ciascuna donna per sé sono la parola del passato e del presente, e la vera parola dell'immortalità; / Nessuno può acquistare per un altro – nessuno, / Nessuno può crescere per un altro - nessuno» (Whitman 2016).

⁷ Giachino E. traduce: «Divino amico, camerata perfetto, / Tu che contento aspetti, celato ma sicuro / Sii tu il mio Dio» (Whitman 2016).

the poems of my soul and of immortality⁸.

(Whitman 2013: 42)

Le traduzioni poetiche di Cesare Pavese

Senza dubbio uno degli aspetti più significativi della vita e della carriera di Pavese è il suo lavoro come traduttore: impossibile leggere una biografia pavesiana senza vedere menzionate le sue imprese titaniche, a partire dalla sua celebre versione di *Moby Dick*, pubblicata dalla casa editrice Frassinelli nel 1931. Meno note delle grandi traduzioni in prosa, anche perché prive di autonomia editoriale, sono le traduzioni poetiche da Edgar Lee Masters e da Walt Whitman. Gli epitaffi scelti dalla *Spoon River Anthology* e volti in italiano vanno infatti a corredare il saggio pubblicato su «La Cultura» nel 1931 e poi confluito, assieme ad altri due contributi su Lee Masters, nella raccolta postuma *La letteratura americana e altri saggi*. Le versioni whitmaniane risalgono a momenti diversi del lavoro e della vita di Pavese: le prime sono traduzioni “di servizio” che Pavese realizza all’epoca della tesi di laurea, dalla quale deriverà un saggio pubblicato ancora su «La Cultura» nel 1933, e che, anche in questo caso, andrà a fare parte di *La letteratura americana e altri saggi* col titolo *Poesia di far poesia*; le seconde fanno parte di una selezione di traduzioni poetiche (di cui sarà pubblicata solo *I martiri di Wallabout*) che prepara il lavoro sugli *Specimen Days*, pubblicato nel 1948 su «Poesia» col titolo di *Naturismo ottocentesco*.

Ci si propone dunque di analizzare i due percorsi di traduzione a cui si è accennato prendendo anche in considerazione una piccola selezione di esempi di versioni poetiche tratti dalla *Spoon River Anthology* e dalle *Leaves of Grass*.

Per il saggio su Lee Masters del 1931, Pavese sceglie e traduce undici epigrafi; se ne ripropone qui qualche estratto, a fronte dell’originale inglese. Questi esempi vorrebbero essere il più possibile rappresentativi del lavoro di traduzione poetica di Pavese; ai fini della trattazione sarà utile il confronto con altre traduzioni, in particolare con quella di Pivano pubblicata da Einaudi nel 1943, a cui Pavese ha contribuito in maniera significativa⁹. A questo proposito, gli studi di Iuri Moscardi suggeriscono l’idea di un Pavese «revisore invadente» (in Pavese 2021: 1322), o addirittura di un «lavoro a quattro mani» (in Pavese 2021: 1322). Sicuramente, le maggiori libertà e la pronunciata letterarietà delle versioni di Pivano segnano una differenza profonda rispetto alle traduzioni pavesiane del 1931, più letterali e aderenti al testo inglese.

Nel 1970, in un’intervista su Pavese e l’America, Fernanda Pivano afferma che «Nell’equilibrio generale di una traduzione quello che contava soprattutto per Pavese erano il ritmo e il tono. Il grande insegnamento che veniva da lui era l’umiltà, tipica del bravo traduttore, di fronte ad una pagina: l’umiltà di dimenticare il proprio “stile” per inserirsi nello stile dell’autore da tradurre e cercar di “rifarlo”». Questa descrizione di Pavese traduttore, fatta da Pivano soprattutto a proposito delle versioni di testi di narrativa, risulta assolutamente calzante anche per il Pavese traduttore di poesie: è impossibile non notare la «nuda aderenza alla lettera di Lee Masters, che tradisce poche preoccupazioni per la lingua d’arrivo» (Grasso e Trovato, in Pavese 2021: 1322). Pavese tende a non prendersi libertà rispetto all’originale e, anzi, pur di mantenersi vicino alla lingua di partenza, sembra talvolta quasi allontanarsi da quella d’arrivo.

Il primo esempio proposto è tratto dalla poesia *Blind Jack* (‘Jack il cieco’):

I had fiddled all day at the county fair.
But driving home “Butch” Weldy and Jack McGuire,
Who were roaring full, made me fiddle and fiddle

⁸ Giachino E. traduce: «L’anima, / In sempiterno, – più a lungo di quanto la terra rimanga solida e bruna – più a lungo del flusso e riflusso delle onde. / Comporrò i poemi della materia, persuaso che saranno i poemi più spirituali, / Comporrò i poemi del mio corpo e della mia mortalità, / Persuasivo di comporre così i poemi della mia anima e dell’immortalità» (Whitman 2016).

⁹ All’epoca, Pavese lavorava per la casa editrice Einaudi come «revisore dei manoscritti e delle bozze di traduzioni altrui dall’inglese» (Pavese 1966: 537).

To the song of Susie Skinner, while whipping the horses
Till they ran away.

Avevo suonato tutto il giorno alla fiera
ma guidando a casa, Butch Weldy e Jack Mc-Guire
che erano bell'e sbronzi, mi fecero suonare e suonare
al canto di Susie Skinner, frustando i cavalli
finché quelli scapparono.

(Traduzione di Cesare Pavese)

Avevo strimpellato tutto il giorno alla fiera.
Ma «Butch» Weldy e Jack McGuire nel ritorno,
ubriachi fradici, vollero che ancora suonassi
Susie Skinner, frustando i cavalli,
finché questi ci presero la mano.

(Traduzione di Fernanda Pivano)

Risulta evidente fin da questo primo esempio l'attitudine traduttoria di Pavese: il registro si mantiene medio, come nell'originale; la sintassi è semplice, piana, lontana dalla struttura «un po' pedante, molto grammaticale, sempre con qualche vaga traccia della *concinnitas* di Cicerone, con un certo gusto per la sonorità, per l'eleganza formale e così via» (Pivano 1970) dell'italiano. Per quanto riguarda le scelte lessicali, Pavese rimane estremamente vicino all'inglese, anche se la tendenza a conservare il ritmo della lingua di partenza lo costringe in qualche caso a generalizzare concetti espressi nell'originale con maggiore precisione: in *Jack il cieco* «I had fiddled» (v. 1) viene reso col più generico «avevo suonato», che ha il vantaggio di «rifare il ritmo» (Pivano 1970) dell'inglese, ma perde della specificità del verbo *to fiddle*, reso con maggiore precisione dal più lungo «avevo strimpellato» di Pivano e dall'«ho suonato il violino» della traduzione del 2018 a cura di Enrico Terrinoni. Ancora, come fanno notare Miryam Grasso e Maria Concetta Trovato (in Pavese 2021: 1322), Pavese rimane estremamente fedele all'originale, quasi tradendo la lingua d'arrivo, traducendo il «driving home» del secondo verso con «guidando a casa», scelta, questa, non riproposta da Pivano, che rende molto più liberamente l'espressione con la locuzione «nel ritorno».

Il secondo esempio è tratto dall'epigrafe di Francis Turner:

I could not run or play
In boyhood.
In manhood I could only sip the cup,
Not drink –
For scarlet-fever left my heart diseased.

Non potevo correre o giocare
da ragazzo.
Da uomo non potevo che centellinare,
non bere –
perché la scarlattina mi aveva lasciato il cuore malato.

(Traduzione di Cesare Pavese)

Io non potevo correre né giocare
quand'ero ragazzo.
Quando fui uomo, potei solo sorseggiare alla coppa,
non bere –
perché la scarlattina mi aveva lasciato il cuore malato.

(Traduzione di Fernanda Pivano)

I due versi finali dell'epigrafe di Francis Turner, il malato di cuore della celebre canzone di De André, sono quelli che più di tutti colpiscono la giovane Fernanda Pivano (Grasso e Trovato, in Pavese 2021: 1320), che poco dopo

la lettura dell'*Anthology* decide di intraprenderne la traduzione, di nascosto da Pavese, di cui temeva «l'affilata ironia» (Pivano 1964). Anche in *Francis Turner* Pavese mantiene la sua linea sobria e sostanzialmente fedele all'originale: contrariamente all'ex alunna, che sceglie di sciogliere «in boyhood» (v. 2) e «in manhood» (v. 3) con due proposizioni temporali («quand'ero ragazzo» e «quando fui uomo»), Pavese ne «sottolinea lo spessore semantico», con le apposizioni «da ragazzo» e «da uomo», lemmi, questi, fanno notare Grasso e Trovato (in Pavese 2021: 1322), fondamentali nella poetica di Pavese: basti ricordare che «il soggetto per eccellenza di *Lavorare stanca*» è proprio «il ragazzo nel pieno della sua formazione che scopre sé stesso e il mondo» (Villa 2022), lo stesso ragazzo che in *Mito* è costretto ad abbandonare l'estate e la giovinezza, «col morto sorriso dell'uomo che ha compreso» (Pavese 2020b: 113), che si è stoicamente rassegnato al suo destino fatale.

Ancora una volta, favorendo il ritmo della composizione, Pavese condensa il «sip the cup» del terzo verso (esemplificativo del ritmo scattante dell'inglese a cui si accenna in Pivano 1970) in un leggermente più ricercato *centellinare*, contrariamente a Pivano che, traducendo quasi parola per parola («sorseggiare alla coppa»), allunga molto la frase, dando la precedenza invece al lessico.

Come si è fatto per le traduzioni dalla *Spoon River Anthology*, si propongono anche per le traduzioni whitmaniane un paio di esempi. Sarà interessante poter confrontare, ove possibile, non solo il lavoro di Pavese con quello di un altro traduttore (in questo caso, si fa riferimento alle versioni di Luigi Gamberale del 1907, quelle su cui aveva studiato lo stesso Pavese) ma anche le traduzioni del Pavese della giovinezza con quelle del Pavese della maturità.

Sono ancora una volta le parole di Fernanda Pivano (1970) a dare il via all'analisi, offrendo un altro spunto interessante per comprendere meglio il Pavese traduttore e studioso di Walt Whitman: «Forse l'interesse di Pavese per Whitman è stato percettivo, è venuto più dalla percezione che dal ragionamento: forse ha capito soltanto più tardi, con dei ripensamenti, perché Whitman lo ha interessato». Queste parole, che in realtà sarebbero parte di una risposta che voleva far luce sulla scelta di Pavese di studiare Whitman in un momento piuttosto nebuloso per l'università in Italia (un momento in cui «America» poteva voler dire solo «antifascismo»), potrebbero essere rilette anche per osservare il diverso approccio del nostro nei due momenti della sua vita in cui si è dedicato alle traduzioni whitmaniane. Come l'interesse nei confronti del poeta americano, così anche l'approccio alle traduzioni nelle due diverse fasi avrebbe subito dei ripensamenti:

Dove il giovane Pavese puntava integralmente al testo d'origine, conservandone la lettera in modo funzionale allo sviluppo del suo discorso critico, il Pavese maturo, quello del triennio 1945-1948, offre una traduzione da poeta e scrittore: liberato dagli impacci di un'esitante misura, può essere più attento alla lingua d'arrivo senza perdere la messa a fuoco dello spirito del verso whitmaniano, del quale restituisce il vigore e laapidità (Grasso e Trovato, in Pavese 2021: 1331).

La traduzione di *In Cabin'd Ships at Sea* risale proprio a questa seconda fase: qui l'A. è attento alla lingua d'arrivo, ma non perde mai i contatti con la lingua di partenza, rimane aderente al testo inglese e solo in pochi casi si prende delle libertà rispetto all'originale. La versione di Pavese si allontana da quella di Gamberale fin dal titolo: conciso e fedele al ritmo dell'inglese il «Su chiuse navi in mare» di Pavese, più letterale e ciceroniano l'«Entro navi con cabine, in mare» di Gamberale. La linea tenuta nel titolo dai due traduttori sembra preludere all'attitudine di entrambi nei confronti di tutto il testo; Pavese, con il suo tono medio, preserva la freschezza dell'inglese, rimanendo più vicino alla lingua di partenza anche quando sembra distaccarsene maggiormente; Gamberale, al contrario, anche quando ricalca pedissequamente le strutture dell'inglese, si allontana dalla leggerezza della lingua, riavvicinandosi all'italiano «un po' pedante, molto grammaticale» di cui parlava Pivano nella già citata intervista.

Fra i pochissimi testi affrontati da Pavese in entrambe le fasi traduttive, si è scelto qui di analizzare alcuni versi di *Native Moments*, un breve componimento tratto da *Children of Adam*, la sezione che, insieme a *Calamus*, tocca il discusso tema degli amori virili (secondo De Sélincourt, «la lode del sesso senza l'amore» la prima e «la lode dell'amore senza il sesso» la seconda). Questa «deliziosa piccola poesia» (Pavese 2020a: 57), estremamente apprezzata dal giovane Pavese (viene ricordata sia nella tesi di laurea, sia nel saggio del 1933), esprime «un desiderio cordiale di vita che è letterario ed è sentito sinceramente come tale *I will be your poet*» (Pavese 2020a: 58).

Give me the drench of my passions, give me life coarse and rank,
 To-day I go consort with Nature's darlings, to-night too,
 I am for those who believe in loose delights, I share the midnight orgies of young men,
 I dance with the dancers and drink with the drinkers,
 [...]
 O you shunn'd persons, I at least do not shun you,
 I come forthwith in your midst, I will be your poet,
 I will be more to you than to any of the rest.

Datemi la feccia delle mie passioni, datemi la vita rozza e materiale,
 oggi vado ad accomunarmi coi beniamini della Natura, e così stanotte,
 sono per coloro che credono nelle gioie sfrenate, condivido le orge
 notturne di giovani,
 ballo con coloro che ballano e bevo con coloro che bevono,
 [...]
 O voi persone che tutti evitano, io almeno non vi evito,
 io vengo senz'altro in mezzo a voi, io sarò il vostro poeta,
 io sarò più a voi che non a qualunque degli altri.

(Traduzione del 1928-1933)

Datemi lo sgorgo delle passioni, datemi vita rozza e violenta,
 Quest'oggi farò comunella coi prediletti della Natura, stanotte pure,
 Sono con quelli che credono nei piaceri dissoluti, condivido orge
 notturne di giovani,
 Ballo coi ballerini, bevo coi bevitori,
 [...]
 O voi gente schivata, io almeno non vi schivo,
 Vengo senz'altro in mezzo a voi, sarò il vostro poeta,
 Sarò per voi di più che per qualsiasi altro.

(Traduzione del 1945-1948)

Le note alle traduzioni a cura di Grasso e Trovato (in Pavese 2021: 1330-1331) elencano in maniera piuttosto esaustiva le differenze che intercorrono fra le due versioni pavesiane di *Native Moments* e sottolineano la maggiore sicurezza e disinvoltura delle traduzioni mature, sia a livello lessicale, sia a livello morfosintattico. Anche solo scorrendo il testo distrattamente si percepisce la prima differenza, che riguarda le scelte di impaginazione (il giovane Whitman aveva lavorato anche come apprendista tipografo e quest'esperienza si riflette fisicamente nei suoi scritti): a livello visivo, le traduzioni della maturità ricordano maggiormente i testi originali, di cui ripropongono le maiuscole a inizio verso, cosa che invece non accade nelle traduzioni degli anni giovanili. Per quanto riguarda le scelte traduttologiche vere e proprie, la «feccia delle mie passioni» che traduceva il «drench of my passions» della prima versione, diventa il più vitale «sgorgo delle passioni» della seconda e, nello stesso verso, la coppia di aggettivi «coarse and rank», pur conservando *rozza* a tradurre il primo lemma, modifica la traduzione del secondo, trasformando *materiale* in *violenta*. Ancora, il «go consort» del quarto verso si avvicina ulteriormente alla lingua d'arrivo nella seconda traduzione, in cui il letterale «vado ad accomunarmi» della prima prova, che ricalca perfettamente l'inglese, diventa un meno artificioso «farò comunella», che scioglie il futuro perifrastico originale con un futuro semplice; anche «I am for those who believe», reso inizialmente con «sono per coloro che credono» acquisisce maggiore naturalezza diventando «Sono con quelli che credono» nella versione matura. L'eliminazione delle perifrasi «coloro che ballano» e «coloro che bevono» (che diventano *ballerini* e *bevitori*, riavvicinandosi agli originali *dancers* e *drinkers* del sesto verso) alleggerisce la pesantezza della prima versione, così come la scelta analoga di trasformare le «persone che tutti evitano» in «gente schivata» («shunn'd persons» nell'originale). Questa «gente schivata» permette di scorgere un'identità fra lo Whitman di *Children of Adam*, che si bea della compagnia dei relitti della società di cui si proclama poeta («I will be your poet», annuncia alla fine del penultimo verso di *Native Moments*) e il Pavese del primo *Lavorare Stanca*, che si perde in una Torino popolata da prostitute, ubriachi e ballerine; ed in questi primi anni Trenta è proprio la ballerina («la ballerina di qualche "balera" torinese, naturalmente» (Guglieminetti, in Pavese 2020b: XXXVIII)) «l'autentica proiezione del poeta, sotto il segno più lieve e consolante della danza» (Guglieminetti, in Pavese 2020b: XXXVIII). A concludere l'elenco di differenze fra le due traduzioni pavesiane, notevole l'«I will be more to you than to any of the rest» che passa dal pedissequo «io sarò più a voi che non a qualunque degli altri» (in cui

addirittura si conserva la correlazione dativa to/a) ad un più spontaneo «Sarò per voi di più che per qualsiasi altro».

Conclusione

Non è possibile separare l'esercizio poetico da quello di Pavese americanista e basterebbe pensare a certe situazioni che Pavese recupera non nella piatta imitazione di temi accolti dalla letteratura americana, bensì nel ritrovare in una dimensione americana i propri temi, le proprie situazioni (Venturi 1975).

Queste poche parole di Gianni Venturi condensano quello che è stato l'obiettivo, si spera raggiunto, di questo lavoro: offrire una panoramica dell'opera poetica di Pavese sotto la lente della poesia americana, studiata e interiorizzata dall'autore al punto da farla sua e renderla parte della sua stessa produzione poetica. Senza l'americanista, il saggista e il traduttore, probabilmente non sarebbe esistito il poeta che conosciamo («mentre a un letterato non occorre essere altro che letterato, un poeta dev'esser anche letterato (cioè colto, secondo il suo tempo) e dominare con mano ferma questo groviglio di abitudini e compiacenze che è la sua letteratura» (Pavese 1990: 300), e, viceversa, senza il poeta, anche il traduttore non sarebbe lo stesso, come non mancava di far notare Pivano nella già citata intervista del 1970:

Ma prima di essere un traduttore Pavese era un poeta e nonostante tutta la sua umiltà e la sua attenzione continuava a restare un poeta; e naturalmente un poeta per quanto faccia non riuscirà mai a tradurre una pagina senza trasmetterle una certa carica di poesia, probabilmente succedrebbe così anche se traducesse l'orario dei treni.

Per concludere la raccolta *La letteratura americana e altri saggi*, venne scelto uno studio, mai pubblicato in vita, dal titolo *L'arte di maturare*, in cui l'autore sottolineava l'importanza di saper maturare, di uscire dalla «nostra individuale prima età» (Pavese 1990: 329), riconoscendo l'importanza delle culture altre dalla nostra. Significative sono le sue parole in merito alla possibilità di creare una cultura che le comprenda tutte:

Ma adesso che ci rendiamo conto della contemporanea molteplicità delle culture, con ciò stesso possiamo dissociare la nostra vita spirituale dalla decadenza della singola cultura toccataci. Il semplice fatto che ne possiamo mettere a confronto e far parlare almeno due – l'americana e la romantico-europea – chiarisce che siamo relativamente liberi di fronte a entrambe e che insomma stiamo lavorando a costruirne una comprensiva, più complessa, di cui le due in questione non saranno che componenti provinciali (Pavese 1990: 332).

Di certo Pavese è riuscito «a farsi il più colto dei contemporanei» (Pavese 1990: 303), a maturare e a compiere il suo destino di poeta, adempiendo la sua «lucida e furente volontà di chiarezza» (Pavese 1990: 302) e rendendo la sua poesia «un bene comune in cui la generale cultura del suo tempo può riconoscersi» (Pavese 1990: 303).

Bibliografia

- BARBARINO Liborio Pietro (2019), *Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca»*. *Fogli e Foglie di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps», «Sinesiesie»*, XVII, p. 59-70.
- CAPASA Valerio (2002), *Pavese di fronte agli Americani: le cose, i simboli, gli abissi*, «Quaderni del '900», 2, p. 10-34.
- MASTERS Edgar Lee (1967), *Antologia di Spoon River*, a cura di Pivano F., Torino, Einaudi.
- (2018), *Antologia di Spoon River*, a cura di Terri-
noni E., Milano, Feltrinelli.
- MONDO Lorenzo (2011), *Il mestiere di poeta*, «Cuadernos de Filología Italiana», Volumen Extraordinario, p. 257-267.
- (2015), «Fra Gozzano e Whitman», In: Mondo L., *Questi piemontesi: profili di scrittori italiani tra Otto e Novecento*, Firenze, Leo S. Olschki, p. 80-96).
- (2021), *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milano, Guanda.
- MUTTERLE Anco Marzio (1998), *Rileggendo Pavese*, «Studi Novecenteschi», 25, 56, p. 179-204.
- PAVESE Cesare (1966), *Lettere 1924-1944*, a cura di
Calvino I. e Mondo L., Torino, Einaudi.
- (1990), *La letteratura americana e altri saggi*, To-
rino, Einaudi.
- (2020a), *Interpretazione della poesia di Walt Whit-
man*, a cura di Magrelli V., Milano-Udine, Mimesis.
- (2020b), *Le poesie*, Torino, Einaudi.
- (2021), *L'opera poetica. Testi editi, inediti e traduzioni*, a cura di Sichera A. e Di Silvestro A., Milano,
Mondadori.
- PIVANO Fernanda (1970), *La scelta dell'altra Ame-
rica. Conversazione con Fernanda Pivano*, «I Qua-
derni dell'Istituto Nuovi Incontri. Pavese, cultura e
politica», Asti, Istituto Nuovi Incontri, p. 5-15.
- REMIGI Gabriella (2007), *Pavese lettore di Edgar Lee
Masters*, «Il Lettore di Provincia. Testi, ricerche, cri-
tica», Ravenna, Angelo Longo editore, 128, p. 19-29.
- (2012), *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una «splendida monotonia»*, Firenze, Leo S. Olschki,
p. 15-46 e p. 89-102.
- SAVOCA Giuseppe e SICHERA Antonio (1997), *Concor-
danza delle poesie di Cesare Pavese (Concordanza, Li-
ste di frequenza, Indici)*, Firenze, Leo S. Olschki.
- VENTURI Gianni (1975), *Cesare Pavese*, «Il Castoro»,
Firenze, La Nuova Italia, 25.
- VILLA Marco (2022), *Commento a tre poesie di Pa-
vese*, «L'ospite ingrato», 11, p. 241-254.
- WHITMAN Walt (1907), *Foglie di erba: con le due ag-
giunte e gli «Echi della vecchiaia» dell'edizione del
1900*, a cura di Gamberale L., Napoli, Remo Sandron
Editore.
- (2013), *Leaves of Grass*, The Electronic Classic Se-
ries, University of Pennsylvania.
- (2016), *Foglie d'erba*, a cura di Giachino E., Torino,
Einaudi.

«Sorvegliare e punire» i corpi nel convento delle Micaelas

Paola Porpora

porporapaola97@gmail.com

ABSTRACT: The purpose of this article is to provide a detailed analysis of the chapters related to the *Micaelas* convent in Benito Pérez Galdós' novel, *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas* (1887). By drawing on Michel Foucault's concepts from his essay *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (1975), the article aims to explain how the tools, techniques, and management of bodies introduced in the convent exemplify a disciplinary and panoptic system.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Daniela Pierucci, docente di Letteratura spagnola, e della dott.ssa Angela Moro, assegnista di ricerca in Letteratura spagnola.

PAROLE-CHIAVE: *Fortunata y Jacinta*, Benito Pérez Galdós, Convento de las Micaelas, Michel Foucault, Discipline, Panoptic strategy.

A traverso *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas* (1887), Benito Pérez Galdós (1843-1920) realizza un affresco della borghesia madrilenana dalla fine del XVIII secolo ai primi anni della Restaurazione, passando per la *Gloriosa*. Questa classe, infatti, già difesa ed esaltata nelle prime due serie degli *Episodios Nacionales* (1872-1879) e nelle *novelas de tesis* (1870-1878), diventa la principale protagonista delle sue *Novelas Contemporáneas* (1881-1889).

La clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto de bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora (Pérez Galdós 1870: 6).

Con queste parole, riportate in *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870), l'autore, con grande ottimismo, esalta i valori e le conquiste della Rivoluzione del 1868. La borghesia, infatti, guidata dai principi liberali che all'inizio del secolo avevano dato vita alla Costituzione di Cadice (1812), era stata capace di organizzare una società basata sull'uguaglianza giuridica, sull'economia di mercato e sullo stato di diritto, il che significava la scomparsa di una società basata sul dominio dei latifondi, sugli ostacoli allo sviluppo economico e sulla monarchia assoluta (Varela Suanzes-Carpegna 1987). Galdós ne elogia, dunque, lo spirito dinamico e innovatore e non lascia dubbi su ciò che pensa al riguardo:

Esa clase es la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades: ella determina el movimiento comercial, una de las grandes manifestaciones de nuestro siglo, y la que posee la clave de los intereses, elemento poderoso de la vida actual, que da origen en las relaciones humanas a tantos dramas y tan raras peripecias (Pérez Galdós 1870: 6-7).

La borghesia, portavoce dello spirito positivista, aveva anche puntato a una progressiva secolarizzazione della società per attenuarne la forte impronta cattolica. Inoltre, tra i riformatori liberali è molto influente la filosofia krausista della quale condividono i principi più importanti. Entrambe le componenti ideologiche, infatti, lottano affinché la finalità dell'essere umano sia il progresso, perseguito da un punto di vista politico, divino e scientifico: «todas estas facetas se ocupan de la realización de la humanidad». In questo modo, religione e ragione, sentimento e azione diventano due facce della stessa medaglia. Oltre a ciò, tale progresso non può essere realizzato senza la costruzione di uno stato organico e armonico in cui l'individuo è integrato in un gruppo coeso grazie a una base comune di idee, emozioni e tendenze in costante evoluzione (Ríos 2000: 2-3, 5). Galdós, all'interno

dell'Ateneo di Madrid, uno dei tanti centri di studio laici e roccaforte degli intellettuali di sinistra, entra in contatto con i maggiori pensatori krausisti, come Francisco Giner de los Ríos, e ne assimila i principi. La Rivoluzione di settembre rappresenta, quindi, il culmine di questo processo storico che prende le mosse dalla *Ilustración* il cui obiettivo è la conquista dei diritti dell'individuo, della libertà in ambito sociopolitico, economico, culturale e religioso e che l'assolutismo e il clericalismo avevano ostacolato. Tuttavia, le trasformazioni innescate all'inizio del secolo, pur abolendo antiche barriere sociali, ne creano delle altre.

In *Fortunata y Jacinta*, infatti, con la nostalgia e la disillusione di chi ha visto svanire i propri ideali, lo scrittore canario ricorda le virtù della trionfante classe media dell'inizio del secolo e traccia il processo e i meccanismi attraverso i quali «llega al poder la burguesía comercial y financiera [...] dominada ideologicamente por la vieja oligarquía» (Blanco Aguinaga 1978: 51). Quello che Tuñón de Lara chiama «bloque de poder» (Tuñón de Lara 1971: 155-156), ossia, un rinnovamento dei poteri dell'Antico Regime, concentrati nel clero, nella nobiltà latifondista e nelle forze armate, alleati con una borghesia mercantile ancora immatura. Tale formazione svolge un ruolo di primo piano nei campi dell'economia, dell'amministrazione e della cultura nazionale (Sinnigen 2013: 53-54). In definitiva, Galdós trasmette in chiave letteraria «lecciones sobre la burguesía renovadora "que pudo ser" pero que, una vez pasados los efluvios de la Revolución de 1868, va a acabar "entrando por el aro" de la Restauración» (Arencibia Santana 2020: 272). *Entrar por el aro/pasar por el aro* è un modo di dire che proviene dal mondo circense e, in particolare, da un numero che consisteva nel far passare animali attraverso un cerchio infuocato. La difficoltà di tale azione è stata probabilmente la ragione per cui, nel tempo, la frase è stata usata per riferirsi al fatto di dover fare qualcosa per obbligo, o perché non esiste altra scelta (Academia Andaluza 2015). È curioso notare che all'interno del romanzo, Galdós ricorre spesso a questa espressione per alludere al processo di "addomesticamento" del nascente *Cuarto Estado* alla morale borghese. Il *pueblo*, infatti, inizia a rivestire un ruolo rilevante nella produzione romanzesca come nella società, ed è perciò un pericolo per lo *status quo* egemonico che, di conseguenza, cerca di disciplinarne il potenziale rivoluzionario. Come sottolinea Blanco Aguinaga, la storia di *Fortunata* riguarda «su forzado sometimiento a un orden dentro del cual no ha de ser sino disciplinada "cantera" para la clase dominante que, al fin, [...] ha vuelto a imponer su ley» (Blanco Aguinaga 1978: 55). In *Fortunata y Jacinta*, come afferma Rodríguez-Puértolas, «la Ley y el Orden de la Restauración son así impuestos autoritaria y amenazadoramente por un entramado de poder que empieza en Dios mismo y termina en el último guindilla municipal» (Rodríguez-Puértolas, in Pérez Galdós 2005: 212). Il critico continua dicendo che tutti i personaggi del romanzo alludono, in ogni momento, a quest'ordine imposto dal «bloque de poder» che, quindi, assorbe e avvolge l'intera società:

Cierto, no todos lo hacen de igual manera, y se hace preciso diferenciar al menos tres categorías: a) el grupo de los que mandan naturalmente por su pertenencia a la clase dominante; b) el grupo de pequeños burgueses que imitan a "los de arriba", que quisieran también mandar y que lo hacen en su reducido ámbito; c) las gentes del pueblo o desclasadas, que han internalizado los conceptos ideológicos dominantes y los manifiestan de modo más o menos consciente [...] es precisamente el "sistema de valores predominante", esto es, el de la clase dominante que el narrador presenta, el que [...] unifica la novela y la "visión totalizadora" de la sociedad española de la época (in Pérez Galdós 2005: 106, 212).

Sostanzialmente, si produce una realtà che, lungi dall'essere un progresso in termini di libertà e uguaglianza, vede aumentare le distanze tra dominanti e dominati. La libertà dell'individuo, quindi, dell'ideologia borghese di fine Ottocento si definisce, contraddittoriamente, come libertà controllata e limitata che risponde a regole imposte dall'egemonia e che è originata da interessi di classe. In altre parole, in una società gerarchizzata come quella di *Fortunata y Jacinta*, la classe dominante impone un modello di comportamento. Questa pressione si esercita non solo sugli aspetti più esteriori come la moda o la lingua, ma ha anche un impatto sulle leggi che regolano le relazioni economiche, sociali, politiche, sui costumi e sulla morale. In breve, si crea una coscienza comune che governa la condotta dei membri, quella che Feijoo chiama «ley de la realidad», o Maxi, «los principios fundamentales de toda sociedad» (Pérez Galdós 2020: II, 301, 669). Rodríguez-Puértolas parla di «naturalidad burguesa», della creazione «natural» di un'ideologia, ossia, di una visione deformante della realtà e quindi di una falsa coscienza che ha precisamente la funzione di coesione sociale (in Pérez Galdós 2005: 199, 204).

A questo proposito, un'attenta analisi del funzionamento del sistema di potere borghese viene condotta da Michel Foucault nel saggio *Surveiller et punir, naissance de la prison* (1975):

Historiquement, le processus par lequel la bourgeoisie est devenue au cours du XVIII^e siècle la classe politiquement dominante s'est abrité derrière la mise en place d'un cadre juridique explicite,

codé, formallement égalitaire, et à travers l'organisation d'un régime de type parlementaire et représentatif. Mais le développement et la généralisation des dispositifs disciplinaires ont constitué l'autre versant, obscur, de ces processus. La forme juridique générale qui garantissait un système de droits en principe égalitaires était sous-tendue par ces mécanismes menus, quotidiens et physiques, par tous ces systèmes de micro-pouvoir essentiellement inégalitaires et dissymétriques que constituent les disciplines. Et si, d'une façon formelle, le régime représentatif permet que directement ou indirectement, avec ou sans relais, la volonté de tous forme l'instance fondamentale de la souveraineté, les disciplines donnent, à la base, garantie de la soumission des forces et des corps. Les disciplines réelles et corporelles ont constitué le sous-sol des libertés formelles et juridiques (Foucault 1975: 223-224).

A fronte di una società apparentemente centrata sull'egualitarismo dei diritti, Foucault, conduce una disamina delle strutture che la innervano e che si reggono su quella che il filosofo chiama una *microfisica del potere* organizzata secondo un sistema disciplinare e inegualitario: «les "Lumières" qui ont découvert les libertés ont aussi inventé les disciplines» (Foucault 1975: 224). Con il termine "disciplina", Foucault intende «des formules générales de domination [...]; un type de pouvoir, une modalité pour l'exercer, comportant tout un ensemble d'instruments, de techniques, de procédés, de niveaux d'application, de cibles; elle est une "physique" ou une "anatomie" du pouvoir, une technologie». Vale a dire, una serie di metodi che permettono il controllo minuzioso e costante del corpo, una coercizione a lungo mantenuta al livello stesso della meccanica: movimenti, gesti, attitudini, rapidità (Foucault 1975: 139, 217). Procedimenti che intervengono sulle masse rendendole utili e produttive attraverso una permanente registrazione dei comportamenti e «des tactiques de répartition, d'ajustement réciproque des corps, des gestes et des rythmes, de différenciation des capacités, de coordination réciproque par rapport à des appareils ou à des tâches» (Foucault 1975: 222). La disciplina è una tecnologia sottile e raffinata che impone all'individuo un rapporto di sottomissione-analisi assicurandone la docilità. Un corpo docile, ideale cioè a essere assoggettato, piegato alle esigenze di una classe e ininterrottamente sorvegliato è, dunque, un corpo che *ha entrado por el aro*.

A questo fine è necessaria una specifica forma di istituzione che secondo Foucault è ben esemplificata dal *Panopticon*¹ di Jeremy Bentham (1787): un dispositivo architettonico che attraverso una precisa distribuzione dei corpi nello spazio realizza, al tempo stesso, la "punizione", intesa come «l'incarcération, à des fins de transformation de l'âme et de la conduite», e la "sorveglianza", intesa come la produzione di «un savoir individualisant [...] qui prend pour domaine de référence non pas tellement le crime commis mais la virtualité de dangers que recèle un individu et qui se manifeste dans la conduite quotidiennement observée» (Foucault 1975: 125,129). La particolarità dello spazio panottico è l'effetto che produce, l'autosorveglianza, o autodisciplina:

Induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinue [...]; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce dans son action; bref que les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs (Foucault 1975: 202-203).

Pertanto, il corpo escluso, da correggere è reso protagonista di quello stesso potere che lo modella. La prigione è la perfetta incarnazione di questo «appareil de punition» e «observatoire permanent» (Foucault 1975: 129, 311) in cui si realizza una *biopolitica* dei corpi, ossia, attraverso cui si interviene sulla loro vita gestendone l'orientamento, canalizzandone il comportamento. Secondo Foucault, lo schema panottico e disciplinare può essere messo in opera anche in altre istituzioni specializzate come gli ospedali, le fabbriche, le scuole, le case di correzione e di educazione, «chaque fois qu'on aura affaire à une multiplicité d'individus auxquels il faudra imposer une tâche ou une conduite» (Foucault 1975: 207). Il convento delle *Micaelas*, dunque, si può rileggere alla luce

¹ «On en connaît le principe: à la périphérie un bâtiment en anneau; au centre, une tour; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot; ou plutôt de ses trois fonctions — enfermer, priver de lumière et cacher — on ne garde que la première et on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège» (Foucault 1975: 201-202).

delle affermazioni fatte da Foucault negli anni Settanta in *Surveiller et punir*. Inoltre, dal momento che si configura come un luogo di formazione e di educazione che implica una trasformazione di sé e del rapporto con il mondo sociale (Sabot 2012: 27-28), rientra tra gli spazi che lo studioso francese chiama “eterotopie di deviazione” «nelle quali vengono collocati quegli individui il cui comportamento appare deviante in rapporto alla media e alle norme imposte» (Foucault 2010). Il convento costituisce, infatti, il luogo chiuso più importante in cui la protagonista del romanzo, Fortunata, viene confinata al fine di essere educata secondo le virtù “angeliche” della domesticità. Galdós lo dipinge come un riformatorio femminile per la riabilitazione delle *mujeres perdidas* basato sulla sorveglianza e sulla pulizia di ciò che è percepito eticamente intollerabile. In poche parole, il regime attuato all’interno dell’istituzione consiste nel restituire all’ordine pubblico una femminilità restaurata che rispecchi il modello ottocentesco conosciuto come *ángel del hogar*. Questo stereotipo diventa una delle preoccupazioni centrali nella Spagna della Restaurazione, al punto che si diffondono manuali di condotta finalizzati all’educazione e al giusto inquadramento domestico della donna prima di poter unirsi in matrimonio².

Per cominciare, è opportuno riflettere su quella che Foucault definisce «l’art des répartitions», o meglio, la suddivisione dei corpi nello spazio e le numerose tecniche di distribuzione degli stessi (Foucault 1975: 143).

Come nel caso delle prigioni, anche la disciplina esercitata nel convento delle *Micaelas* esige la *clausura*, «la spécification d’un lieu hétérogène à tous les autres et fermé sur lui-même. Lieu protégé de la monotonie disciplinaire» (Foucault 1975: 143). In *Fortunata y Jacinta* la scelta di separare la visione esterna del convento (*Las Micaelas por fuera*) da quella interna (*Las Micaelas por dentro*) è un modo per tracciare una linea di demarcazione immaginaria e accentuare il senso di prigionia. Teresa Fuentes Peris specifica che questa divisione riflette il confine tra la femminilità rispettabile e quella considerata inaccettabile (Fuentes Peris 2016: 39). L’isolamento è reso ancora più esplicito da varie strutture di delimitazione sulle quali il narratore si sofferma durante la descrizione del luogo. La prima si trova nella cappella del convento dove si tiene la messa: si tratta di «una reja de madera que separaba el público de las monjas los días en que el público entraba, que eran los jueves y domingos» (Pérez Galdós 2020: I, 732). La seconda è la porta che dà accesso al convento e attraverso la quale Maxi «vio desaparecer a su amada [...]. Era una puerta como otra cualquiera; pero cuando se cerró otra vez, parecióle al enamorado chico cosa diferente de todo lo que contiene el mundo en el vastísimo reino de las puertas» (Pérez Galdós 2020: I, 735-736). Infine, l’immagine più emblematica che rende l’idea della segregazione è quella della muraglia in costruzione che fa da recinto al riformatorio. Anche in questo caso, Galdós distingue la percezione esterna da quella interna descrivendo l’avanzamento dei lavori da parte dei muratori, prima attraverso gli occhi delle recluse, poi di Maximiliano. Da un lato, le internate concentrano il loro sguardo sul paesaggio che la massa crescente di mattoni oculta linea dopo linea:

Parecía que los albañiles, al poner cada hilada, no construían, sino que borran. De abajo arriba, el panorama iba desapareciendo como un mundo que se anega. Hundiéronse las casas del paseo de Santa Engracia, el Depósito de aguas, después el cementerio. Cuando los ladrillos rozaban ya la bellísima línea del horizonte, aún sobresalían las lejanas torres de Húmera y las puntas de los cipreses del Campo Santo. Llegó un día en que las recogidas se alzaban sobre las puntas de los pies o daban saltos para ver algo más y despedirse de aquellos amigos que se iban para siempre. Por fin la techumbre de la iglesia se lo tragó todo, y sólo se pudo ver la claridad del crepúsculo, la cola del día arrastrada por el cielo (Pérez Galdós 2020: I, 761).

Dall’esterno, invece, il convento è percepito come un luogo per rendere “invisibili” le devianze e i motivi di scandalo. L’attenzione di Rubín, infatti, si concentra sulla muraglia che nasconde «aquella interesante parte de la interioridad monjeril, como la ropa que se extiende para velar las carnes descubiertas» (Pérez Galdós 2020: I, 740). In definitiva, la prostituzione e tutto ciò che minaccia l’ideale angelico borghese devono essere celati al pubblico, così come la nudità viene coperta. Il riferimento umoristico, «aquella interesante parte de la interioridad monjeril», suggerisce il desiderio dell’autore di ridicolizzare questi tentativi di “isolamento” che rischiano

² Un esempio è il prologo di Cánovas del Castillo all’opera di Miguel Guijarro, *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas* (1872) in cui si descrivono le virtù richieste alla sposa: «no es el amor conyugal [...] pasión arrebatadora y ciega. Singularmente en la mujer, el amor conyugal [...] se compone de muchos combinados. Es [...] amor a la parte ya pasada de la vida y a lo que de ella queda y ha de sobrevivir, que son los hijos comunes; es amor a un hombre que el más favorecido [...] el más íntimo y constante de los amigos, que es el probable compañero de la vejez [...]; es apego y afecto a la casa común; [...] es por último todo en el mundo para la mujer fiel [...] que hierra el camino derecho. [...] Fuerza será reconocer que cuando nunca yerra, alcanza sobre nosotros una superioridad moral inconmensurable» (Cánovas del Castillo 1872: XII-XIII).

solo di accentuare il divario tra i gruppi sociali e il timore delle classi medie di una possibile mescolanza tra ceti considerati “rispettabili” e quelli “non rispettabili” (Fuentes Peris: 2016: 40).

Oltre al principio della *clausura*, gli apparati disciplinari si servono di un'altra operazione più duttile e sottile per suddividere lo spazio, il *quadrillage*:

L'espace disciplinaire tend à se diviser en autant de parcelles qu'il y a de corps ou d'éléments à répartir. Il faut annuler les effets des répartitions indélicées, la disparition incontrôlée des individus, leur circulation diffuse, leur coagulation inutilisable et dangereuse. Il s'agit [...] d'établir les présences et les absences, de savoir où et comment retrouver les individus, d'instaurer les communications utiles, d'interrompre les autres. [...] c'est donc la constitution de «tableaux vivants» qui transforment les multitudes confuses, inutiles ou dangereuses, en multiplicités ordonnées (Foucault 1975: 144-145, 150).

Le detenute all'interno del convento delle *Micaelas* sono, infatti, distribuite in due classi, le *Filomenas*, «mujeres sujetas a corrección» e le *Josefinas*, «niñas puestas allí por sus padres, para que las educaran, y más comúnmente por madrastras que no querían tenerlas a su lado». Ai due gruppi non è consentito comunicare in nessuna occasione per evitare le relazioni pericolose: «con las Josefinas no tenía Fortunata relación alguna. Eran todas niñas de cinco a diez o doce años, que vivían aparte ocupando las habitaciones de la fachada. Comían antes que las otras en el mismo comedor, y bajaban a la huerta a hora distinta que las Filomenas». Al contrario, le suore, «centinelas sagaces», si preoccupano di formare le amicizie convenienti e favorevoli all'interiorizzazione della disciplina (Pérez Galdós 2020: I, 745-746, 769-770). La formazione di “quadri”, classi, o cellule favorisce, dunque, la caratterizzazione dei corpi per mezzo di una localizzazione che li fa circolare in una rete di relazioni. La funzione della «mise en tableau» è quella di trattare la molteplicità, di distribuirla e di trarne il massimo effetto possibile. «Elle est la condition première pour le contrôle et l'usage d'un ensemble d'éléments distincts: la base pour une microphysique d'un pouvoir qu'on pourrait appeler "cellulaire"» (Foucault 1975: 150-151).

La disciplina non è solamente l'arte di ripartire i corpi, ma di assegnare loro un tempo scandito da attività regolari (Foucault 1975: 151). Difatti, la vita nel convento è marcata da orari e programmi dettagliati:

A las cinco de la mañana ya entraba Sor Antonia en los dormitorios tocando una campana que les desgarraba los oídos a las pobres durmientes. [...] Toda la mañana estaban las niñas diciendo a coro sus lecciones, con un chillar cadencioso y plañidero que se oía en toda la casa. Por la tarde cantaban también la doctrina. [...] [los] jueves [...] Fortunata había de vestirse para recibir la visita de los de Rubín. [...] [Los domingos] a las cuatro toda la comunidad entró en la iglesia donde había ejercicio y sermón (Pérez Galdós 2020: I, 745, 770, 775, 783).

Inoltre, è importante assicurare la qualità del tempo impiegato attraverso esercizi utili, un controllo rigoroso da parte dei sorveglianti e l'annullamento di tutto ciò che può disturbare lo svolgimento dei compiti: «le temps mesuré et payé doit être aussi un temps sans impureté ni défaut, un temps de bonne qualité, tout au long duquel le corps reste appliqué à son exercice. L'exactitude et l'application sont, avec la régularité, les vertus fondamentales du temps disciplinaire» (Foucault 1975: 152-153). Pertanto, nel convento il cucito e il ricamo sono i lavori indicati per mortificare la carne e nobilitare gli spiriti; il narratore insiste anche sul rigore fanatico che ruota intorno alla pulizia, alla lucidatura e alle faccende domestiche nel tentativo di inculcare valori igienici e puri nelle nature più «enviciadas y fogosas» (Pérez Galdós 2020: I, 745-746):

Era Sor Natividad vizcaína, y tan celosa por el aseo del convento que lo tenía siempre como tacita de plata, y en viendo ella una mota, un poco de polvo o cualquier suciedad, ya estaba desatinada y fuera de sí, poniendo el grito en el Cielo como si se tratara de una gran calamidad caída sobre el mundo, otro pecado original o cosa así. Apóstol fanático de la limpieza, a la que seguía sus doctrinas la agasajaba y mimaba mucho, arrojando tremendos anatemas sobre las que prevaricaban, aunque sólo fuera venialmente, en aquella moral cerrada del aseo (Pérez Galdós 2020: I, 746-747).

La disciplina, quindi, non fabbrica solo individualità “cellulari”, ma penetra i corpi, impone delle attività cadenzate, un ritmo scandito da segnali, comandi, sguardi, rintocchi di campana e questa microfisica del tempo forma *le corps organique*, portatore di forze e sede di una durata (Foucault 1975: 157-158). Infine, Foucault fa notare che questa «mise en “série” des activités» disciplinari produce un tempo lineare, un'evoluzione dell'individuo in termini di “genesi”. In altre parole, gli esercizi ripetitivi e gradualmente indirizzano il comportamento verso uno stato terminale e assicurano un percorso di crescita e di qualificazione (Foucault 1975: 162-163). È evidente che nel

convento delle *Micaelas*, il rigido programma di formazione e di indottrinamento imposto alle detenute è finalizzato alla progressiva acquisizione di un sapere e di una buona condotta che assicurano la *honradez* e, quindi, la salvezza.

Riassumendo, il dispositivo panottico fabbrica individualità cellulari (attraverso la spazializzazione dei corpi), individualità organiche (attraverso la codificazione delle attività) e individualità genetiche (attraverso il cumulo del tempo).

Uno strumento importante su cui si fonda l'addestramento all'interno del dispositivo disciplinare descritto da Foucault è la *sanzione normalizzatrice*: «toute une micropénalité du temps (retards, absences, interruptions des tâches), de l'activité (inattention, négligence, manque de zèle), de la manière d'être (impolitesse, désobéissance), des discours (bavardage, insolence), du corps (attitudes «incorrectes», gestes non conformes, malpropreté), de la sexualité (immodestie, indécence)». Si tratta, dunque, di punire i corpi che infrangono la condotta, i non conformi, gli anormali o, in una parola, "gli scarti" (Foucault 1975: 180-181). A questo proposito, è comprensibile l'insistenza di Galdós nell'associare Mauricia la Dura alla sporczia. Emblematica è l'immagine della donna seduta sul cumulo di spazzatura mentre getta a una delle recluse dei rifiuti, quando questa le ordina, a nome delle suore, di scendere (Pérez Galdós 2020: I, 794). Secondo Teresa Fuentes Peris, questo atto, insieme all'uso di un linguaggio scurrile, simboleggia tutte le mancanze morali di cui si fa portavoce la Dura: animalità, follia, ubriachezza (Fuentes Peris 2016: 13). La punizione disciplinare ha la funzione di ridurre questi scarti, di normalizzarli, «[elle] doit donc être essentiellement *correctif*» (Foucault 1975: 182). Il castigo, lungi dall'essere violento e distruttivo, deve agire sull'anima al fine di convertirla, addomesticarla, renderla disponibile all'assoggettamento (Foucault 1975: 19). Dal momento che Mauricia è una materia "residuale", ha bisogno di essere punita, cioè, segregata in uno spazio isolato che il narratore chiama *perrera*. La cella di isolamento, infatti, obbliga il detenuto alla riflessione straziante sulle proprie colpe facendogli riscoprire la voce del bene. La solitudine diviene un esercizio di conversione e di apprendimento che garantisce la costruzione del soggetto morale (Foucault 1975: 134-136). Tuttavia, questa tecnica di addestramento non si rivela efficace nel caso della Dura, giudicata dalla critica la personalità più irrazionale e autonoma del romanzo, la viva incarnazione della protesta contro il conformismo borghese (Gullón 1973: 255). Questo permette a Galdós di trattare la tematica con ironia sottolineando che la docilità di Mauricia non deriva dall'isolamento a cui è sottoposta, ma dal piacere che prova dopo che la suora le concede attraverso le sbarre un bicchiere di vino.

Mauricia estaba tan agradecida, que no acertaba a expresar su gratitud. La cojita echó en el cortadillo una cantidad, así como un dedo, inclinando la botella con extraordinario pulso para que no saliera más de lo conveniente; [...] En efecto, Mauricia empezó a sentirse alegre, y con la alegría vino una viva disposición del ánimo para la obediencia y el trabajo, y tantas ganas le entraron de todo lo bueno, que hasta tuvo deseos de rezar, de confesarse y de hacer devociones exageradas como las que hacía Sor Marcela [...]. Mauricia creía que estaba ya bastante iluminada, porque la excitación encendía sus ideas dándole un cierto entusiasmo; y después de hacer un poco de ejercicio corporal colgándose de la reja, porque sus miembros apetezaban estirarse, se puso a rezar con toda la devoción de que era capaz, luchando con las varias distracciones que llevaban su mente de un lado para otro, y por fin se quedó dormida sobre el duro lecho de tablas. Sacáronla del encierro al día siguiente temprano, y al punto se puso a trabajar en la cocina, sumisa, callada y desplegando maravillosas actividades (Pérez Galdós 2020: I, 758-759).

Infine, oltre all'isolamento e il ritorno a sé stessi che non sono sufficienti per svolgere un lavoro sull'anima del detenuto, il dispositivo disciplinare si avvale di un ultimo strumento di controllo permanente che assicura la docilità e la disponibilità dello spirito: l'esame. Si tratta dell'esercizio che produce sapere sull'individuo. «Tout un savoir individualisant s'organise qui prend pour domaine de référence non pas tellement le crime commis (du moins à l'état isolé) mais la virtualité de dangers que recèle un individu et qui se manifeste dans la conduite quotidiennement observée. La prison fonctionne là comme un appareil de savoir» (Foucault 1975: 129). È la tecnica con cui il potere preleva informazioni sul detenuto senza risultare visibile e trionfante. Al contrario, impone all'individuo una visibilità obbligatoria e analizzabile. Attraverso l'esame si dà la parola al singolo che viene invitato e invogliato a dire la verità, a scoprirla insieme al maestro, viene prelevato un sapere destinato e riservato solo a chi ascolta. Poi, la documentazione ricavata basata sui tratti individuali fa del corpo un "caso", oggetto di una conoscenza e presa per un potere. Il singolo è descritto, misurato, valutato, comparato ad altri e, allo stesso tempo, diviene un soggetto per un eventuale impiego: corpo leggibile e docile (Foucault 1975: 205, 209). Foucault specifica, inoltre, che l'esame diventerà la pratica istituzionalizzata e medicalizzata della confessione religiosa: i peccati che il fedele confessa al sacerdote saranno i nuovi saperi clinici sul malato che, interpretati dal

medico, possono risultare normali o patologici. Da questi saperi clinici nascono nuovi profili patologizzati che l'apparato stesso del castigo ha fabbricato (Foucault 1976: 88-90). In *Fortunata y Jacinta*, sono molteplici gli episodi in cui la protagonista è invitata alla pratica dell'esame/confessione. Sia fuori che dentro il convento, personaggi come Maxi, Nicolás Rubín, Doña Lupe, o Guillermina Pacheco la incitano a confidare la sua condotta sessuale passata e i suoi pensieri riguardanti il matrimonio che potrebbero comprometterne la *honradez*:

Maximiliano quería saberlo todo. Era como el buen médico que le pide al enfermo las noticias más insignificantes del mal que padece y de su historia para saber cómo ha de curarle. Fortunata no ocultaba nada, eso bueno tenía, y el doctor amante se encontraba a veces con más quizás de lo necesario para la prodigiosa cura. [...] Mañana te confiesas... Puede que se te haya quedado algo por decir y confesar, porque siempre se queda algo sin saber cómo, y esos pozos son lo que más atormenta... pues dilo todo, rebaña bien... Así lo hice yo, y hasta que lo hice no tuve tranquilidad. (Pérez Galdós 2020: I, 611, 782).

L'onore, marchio distintivo nella società borghese, diventa anche per lei una questione identitaria e di liberazione individuale, un *enjeu de vérité*. Fortunata si trova coinvolta in un processo di *pouvoir-plaisir* (Foucault 1976: 76, 96), di assoggettamento-soggettivazione, per cui la «myse en discours» (Foucault 1976: 20) della sua condotta sessuale diviene oggetto utile per la fissazione della sua individualità e patologizzazione dei suoi caratteri distintivi. Fortunata, attraverso l'esame/confessione dei suoi peccati è battezzata come *pájara mala, mujer perdida, prójima* e, quindi, internata nel convento delle *Micaelas* per affrontare il percorso di riabilitazione. «Im-mense ouvrage auquel l'Occident a plié des générations pour produire [...] l'assujettissement des hommes; je veux dire leur constitution comme "sujets", aux deux sens du mot. [...] Ironie de ce dispositif: il nous fait croire qu'il y va de notre "libération"» (Foucault 1976: 81, 211).

Sostanzialmente, solo attraverso due capitoli del romanzo Galdós fornisce una minuziosa analisi di un dispositivo disciplinare che attraverso procedimenti di suddivisione degli spazi, dei tempi e l'uso di strumenti di addomesticamento mette i corpi in una situazione di controllo ininterrotto inducendo in loro uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere. In breve, l'apparato disciplinare del convento delle *Micaelas* fa sì che i detenuti si trovino in una situazione di sorveglianza di cui sono essi stessi portatori:

Celui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir; il les fait jouer spontanément sur lui-même; il inscrit en soi le rapport de pouvoir dans lequel il joue simultanément les deux rôles; il devient le principe de son propre assujettissement. Du fait même le pouvoir externe, lui, peut s'alléger de ses pesanteurs physiques; il tend à l'incorporel; et plus il se rapproche de cette limite, plus ces effets sont constants, profonds, acquis une fois pour toutes, incessamment reconduits: perpétuelle victoire qui évite tout affrontement physique et qui est toujours jouée d'avance (Foucault 1975: 204).

Questa strategia panottica che assicura l'incorporeità di un potere sempre più invisibile, ma non meno efficace, è esemplificata nel romanzo attraverso l'*idea blanca*, ossia, la reincarnazione di un Dio borghese che Fortunata immagina inconsciamente attraverso la custodia eucaristica esposta sull'altare e che divulga la *verdad*, un messaggio di conformità sociale:

No mires tanto este cerco de oro y piedras que me rodea, y mírame a mí que soy la *verdad*. Yo te he dado el único bien que puedes esperar. Con ser poco, es más de lo que te mereces. Acéptalo y no me pidas imposibles. ¿Crees que estamos aquí para mandar, verbi gracia, que se altere la ley de la sociedad sólo porque a una marmotona como tú se le antoja? El hombre que me pides es un señor de muchas campanillas y tú una pobre muchacha. ¿Te parece fácil que Yo haga casar a los señoritos con las criadas o que a las muchachas del pueblo las convierta en señoras? [...] Hijas de mi alma, Yo no puedo alterar mis obras ni hacer mangas y capirotos de mis propias leyes. [...] Con que resignarse [corsivo aggiunto] (Pérez Galdós 2020: I, 778-779).

Il convento delle *Micaelas* rappresenta un modello coercitivo che riceve la sua forza dal fatto di non intervenire mai direttamente sui corpi, di esercitarsi spontaneamente e a livello inconscio e di costruire meccanismi che si concatenano gli uni agli altri. È un'architettura che agisce su una massa di individui rendendoli protagonisti di quello stesso potere che li punisce e li sorveglia assicurandosi, quindi, che *entren por el aro*.

Questo è soltanto uno dei molteplici spazi chiusi del romanzo relazionati con le idee, pregiudizi e vizi della società: luoghi urbani come le piazze, i teatri, i caffè, i negozi, le case costituiscono gli scenari preferiti dal ritmo borghese e il grande cambiamento del realismo naturalista avviene quando la descrizione smette di essere

puramente costumbrista, ma si associa al personaggio definendolo e determinandolo: «je définirai donc la description: en état du milieu qui détermine et complète l'homme» (Zola 1880: 229). Galdós incastra perennemente i protagonisti in gabbie fisiche, concepite come espressioni metonimiche del complesso spazio-recinto che è la città di Madrid, specchio della borghesia del tempo, arretrata moralmente e culturalmente. Significativa, per esempio, è la casa dei Santa Cruz in cui vive Jacinta, un personaggio che non riesce a adattarsi al ruolo che le è stato assegnato poiché le sue azioni e persino le sue emozioni devono essere continuamente limitate e represses. Pertanto, ogni stanza dell'abitazione sembra dare accesso ai tormenti che più perseguitano la donna: «las habitaciones inservibles destinadas a la chiquillería, cuando la hubiera» raffigurano la maternità frustrata, un obbligo sociale al quale non può adempiere a causa della sua sterilità. Solo nell'immaginazione della donna le camere appaiono arredate nei minimi dettagli «de todo lo que se había de poner allí cuando el caso llegara». Tuttavia, «infundíanle tal tristeza, que los días en que se sentía muy tocada por la manía, no pasaba por ellas» (Pérez Galdós 2020: I, 355, 400). Quelle animate dalle chiacchiere delle *tertulias* fanno di lei una presenza che stona con il suo silenzio e per questo motivo molto spesso viene colta dal narratore mentre fugge «hacia el interior de la casa» nell'intento di cercare uno spazio segreto lontano da sguardi indiscreti, «temorosa que le conocieran en la cara el desquiciamiento [...] en su alma» (Pérez Galdós 2020: I, 419). Infine, la camera matrimoniale, invece di rappresentare un rifugio intimo, diventa il luogo in cui la donna si sente costretta ad accudire un marito infedele: «más le importaba la conducta de aquel ingrato que a su lado dormía tan tranquilo [...]. Sólo allí, de aquella puerta para adentro, se descubrían las trastadas; sólo ella, fundándose en datos negativos, podía destruir la aureola que el público y la familia ponían al glorioso Delfín» (Pérez Galdós 2020: I, 392).

Concludendo, se Galdós inizia a scrivere *Fortunata y Jacinta* a favore e in onore della borghesia, finisce per farne il romanzo per eccellenza contro di essa (Tuñón de Lara 1993: 415). Difatti, la costruzione di questi dispositivi delimitanti, mascherati da una cornice giuridica formalmente egualitaria sono la concretizzazione del fallimento di una classe sociale che esclude, sorveglia e punisce i corpi considerati “fuori dalla norma”.

Bibliografía

- ARENCEBIA SANTANA Yolanda (2020), *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets Editores S.A.
- BLANCO AGUINAGA Carlos (1978), *La Historia y el texto literario. 3 novelas de Galdós*, Madrid, Editorial Nuestra Cultura.
- CONTERO José (2015), “Pasar por el aro”, in *Academia Andaluza*, consultado el 24/04/2023, URL: <<https://academia.andaluza.net/pasar-por-el-aro/>>.
- FUENTES PERIS Teresa (2016), *The Control of Prostitution and Filth in “Fortunata y Jacinta”. The Panoptic Strategy in the Convent of Las Micaelas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 35-52.
- GUIJARRO Miguel (1872), *Las Mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos...: descripción y pintura del carácter, costumbres, trajes... y excelencias de la mujer de cada una de las provincias de España, Portugal y Américas españolas*, prólogo de Cánovas del Castillo A., Madrid, Biblioteca del Banco de España.
- GULLÓN Ricardo (1973), *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Editorial Gredos S.A., Biblioteca Románica Hispánica.
- FOUCAULT Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard.
- (1976), *Histoire de la sexualité, 1. La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard.
- (2010), *Eterotopia*, traducción de Vaccaro S., Villani T. e Tripodi P., Milano-Udine, Mimesis Edizioni.
- PÉREZ GALDÓS Benito (1870), *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, «Revista de España», tomo XV, 57, p. 162-172.
- (2005), *Fortunata y Jacinta*, Rodríguez-Puértolas J. (ed.), Madrid, Ediciones Akal S.A.
- (2020), *Fortunata y Jacinta*, Caudet F. (ed.), Madrid, Cátedra.
- RÍOS Félix Juan (2000), *La imagen de “el hombre nuevo” en la obra de Benito Pérez Galdós*, «Philológica canariense», 6-7, p. 1-14.
- SABOT Philippe (2012), *Linguaggio, società, corpo. Utopie ed eterotopie in Michel Foucault*, «Materiali Foucaultiani», 1, 1, p. 17-35.
- SINNIGEN John H. (2013), *Continuidades y rupturas: el sexenio en las novelas contemporáneas y en la quinta serie de Episodios Nacionales*, Actas del congreso internacional de estudios galdosianos.
- TUÑÓN DE LARA Manuel (1971), *Estudios sobre el siglo XIX español*, Madrid, Siglo Veintiuno de España.
- (1993), «Don Benito Pérez Galdós y la Historia», In: De la Granja J.L. y Reig Tapia A. (eds.), *Manuel Tuñón de Lara: El compromiso con la Historia. Su vida y su obra*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- VARELA SUANZES-CARPEGNA Joaquín (1987), *La Constitución de Cádiz y el Liberalismo español del Siglo XIX*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ZOLA Émile (1880), *Le roman expérimental*, Paris, G. Charpentier Éditeur.

L'Irlanda al femminile

Intervista a Éilis Ní Dhuibhne e traduzione di *Midwife to the Fairies* (2003)

Caterina Fontani

caterina.fontani@gmail.com

ABSTRACT: This article provides an introduction to Irish writer Éilis Ní Dhuibhne. It focuses on her importance as a representative of Irish Literature written in English. Moreover, it includes an interview with the author during which we have addressed topics such as her personal literary evolution, the importance of women's contribution, and writing in Gaelic and Hiberno English. Lastly, I present here an as yet unpublished translation of her short story *Midwife to the Fairies* (2003), constituting an excerpt from my master's thesis.

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

PAROLE-CHIAVE: Translation, Éilis Ní Dhuibhne, Irish Literature, Interview, Folklore

Questo contributo nasce da una tesi magistrale¹ incentrata sulla questione della *Irishness* nella letteratura angloirlandese, partendo dall'ipotesi che la letteratura in lingua inglese prodotta da autori irlandesi possa essere considerata 'autentica' se caratterizzata a livello contenutistico e simbolico da elementi tipici della cultura d'appartenenza. La ricerca si è incentrata sull'analisi e traduzione di sei racconti, scritti da altrettanti differenti autori tra il XIX e il XXI secolo². Per avallare la mia tesi, ho cercato un filo rosso che connettesse i racconti, evidenziandone, appunto, la *Irishness*, ovvero l'irlandesità. La scelta è ricaduta sul cronotopo dell'accesso all'*Otherworld*, il mitologico mondo parallelo che, secondo il folclore celtico, è abitato da divinità, esseri soprannaturali e, secondo alcune fonti³, dai defunti. Sono inoltre emersi altri elementi comuni a supporto di questa tesi, come l'uso dell'*Hiberno English* e di *realia* propriamente e unicamente irlandesi, nonché un'interessante tendenza a sancire un connubio narrativo tra il presente e il passato. Per l'analisi di quest'ultimo elemento è stato di particolare importanza lo studio del racconto *Midwife to the Fairies* (2003) a firma dell'autrice Éilis Ní Dhuibhne. Ultimo cronologicamente, è a mio avviso il primo per importanza, in quanto condensa in sole sei pagine una serie di caratteristiche formali e contenutistiche associabili alla scrittura irlandese, a cui sono sottesi l'accesso all'*Otherworld*, un connubio tra folclore e quotidianità, l'uso dell'*Hiberno English* e uno sguardo critico alla società.

Prima di procedere, vorrei spendere alcune parole sull'autrice. Éilis Ní Dhuibhne nasce a Dublino nel 1954 e studia "Pure English" allo University College Dublin (UCD), dove consegue anche un dottorato in "Irish Folklore". Una preparazione accademica che ella mette a frutto in *Midwife to the Fairies*, il suo primo racconto ispirato dal folclore celtico. Alla base della diegesi ci sono una personale conoscenza della tradizione e uno spiccato interesse per la situazione socioculturale dell'Irlanda contemporanea, che l'autrice analizza nella storia attraverso gli occhi della protagonista, l'infermiera Mary.

¹ (Fontani 2023).

² (Carleton 1834); (O'Grady 1892); (Yeats 1897); (Corkery 1917); (Banville 1984); (Ní Dhuibhne 2003).

³ (Nutt 1907).

A seguito del lavoro di ricerca presentato nella tesi, ho avuto il piacere di conoscere Éilis attraverso una videointervista da lei gentilmente concessami⁴. L'intervista ha rivelato aspetti inediti del contesto relativo alla composizione e alle tematiche principali dell'opera, accanto a conferme su alcune ipotesi interpretative da me avanzate.

Da traduttrice, o aspirante tale, ho sempre pensato che il rapporto diretto con l'autore fosse di fondamentale importanza per la buona riuscita del mio lavoro. Ora posso affermare, con assoluta certezza, che conoscere la donna dietro al racconto mi ha permesso di comprendere meglio il testo stesso e di renderlo, al massimo delle mie capacità, più fedele all'originale e quindi, a mio parere, migliore.

A coronamento del lavoro di ricerca, sono lieta di poter condividere, con i lettori di questo contributo, la trascrizione della videointervista. In calce all'intervista, si propone qui anche la traduzione originale di *Midwife to the Fairies*, inedita in Italia.

Intervista a Éilis Ní Dhuibhne

E: Hi, Caterina.

C: Hello, good morning.

E: Good morning.

C: So nice to finally meet you.

E: Good to see you too.

C: Thank you. How are you? Is everything okay?

E: Yeah, everything's good. And yeah, my grandchildren are staying with me, but they're out at the moment, so, it'll be quiet for about an hour or so, so we'll probably be done by then, yeah.

C: Yeah, sure.

E: How are you?

C: I'm good, I'm good. Thank you. I have a free day from work, and I'm here with you, so very good. Also, this call is recorded, if that's okay with you.

E: Yeah, that's fine, thank you.

C: So, let's talk about your work, because I would like to try and understand what you wanted to convey with *Midwife to the Fairies* and in your work in general, and if there is something you think I should emphasise in my analysis.

E: Great, I'll try to answer the questions.

C: Ok, so let me explain to you what my thesis is about, so that we can start from there. In my dissertation, I dwelt on how the English language has been used by contemporary Irish authors, like you and many others, to convey the 'Irish way' to express Irish literature, maybe to a wider public, or maybe because English has long been the language of domination in your country. I have dealt with two different trends, i.e. Gaelic literature and the literature written in English. And then I moved onto the cultural aspect of it, stressing the importance of

⁴ Videointervista con Éilis Ní Dhuibhne, 3 luglio 2023.

folklore in your writing and how it is a way to express yourself, your tradition, your culture, in contrast with the imported culture from England. Your name was symbolically the last to be mentioned in my thesis, since in your work I found exactly what I needed to complete my analysis, what I wanted to convey, because you have this particular way of expressing yourself and your literature which I appreciate and I like very much, especially when you try and find a point of overlapping between the past and the present. Well, this is my interpretation, and you might as well say to me “Yeah, you’re completely wrong”.

E: No, no, that’s a good way of expressing it, I think. Yeah, absolutely. Yeah.

C: I like the fact that you tried and demonstrated that issues regarding the past and the present... are like a circular way of returning problems. You talked about female health issues and the problems within the health system, including infanticide as a desperate choice, together with the taboo of abortion. It’s a sort of recurrence, and I found your way of expressing it extremely tactful. I was struck by how you were able to make the reader understand and reflect on the problem without forcing him/her too much.

E: Yeah, yeah. Well, I think that’s what a good writer always does.

C: Yeah, I know, but maybe some authors resonate with people more than others, and I found your way of trying to tackle the problem as absolutely fitting within your literature and your style. And you also write in Gaelic, correct?

E: Yes, yes, yes. I write in the two languages, and I’ve studied folklore, Irish folklore, international folklore, up to PhD. So, I think I’m kind of lucky to know the traditional stories and so on. So, I guess particularly in a story like the one that you’ve been working on, *Midwife to the Fairies*, I was able to do exactly what you say: tell a contemporary modern story at the time that I wrote it – back in the 80s, I think – and line it up with a very old traditional legend, the one that we call *Midwife to the Fairies*, and kind of allow people to see the parallels between the contemporary issue which was in fact Joanne Hayes’ Kerry babies case, a huge scandal in Ireland about 40 years ago, and I guess what I’m suggesting is that there’s nothing new about what happened there. The Joanne Hayes’ case was an infanticide case and there was a sort of cover up by the family. But I think that’s exactly what happens, what the legend of *Midwife to the Fairies* is telling us: that there are secrets that people don’t talk about in the community, surrounding childbirth, you know, illegitimate childbirth, as it was called in those days, the birth of children outside marriage, which happened all the time. Infanticide happened in those kinds of cases and probably in others and the community... I thought, well, this is a theory... it’s not just me that thinks that instead of talking about a specific case, they have these little stories that they tell, which are general and about the fairies and so on, but which in a way are cloaking the real story. So that’s what I was doing in that particular story. It was inspired by a controversy, a scandal, a court case, a tribunal, everything in the news. A huge, big issue at the time, which brought all this, you know, all the problems surrounding reproduction and women’s rights and so on into focus in Ireland in the 1980s, and I was using the legend to, I don’t know, to kind of counterpoint it. And that’s the meaning of this story. I think also, though, there’s an aesthetic point to it, which is that sometimes those modern news stories especially are... you know, there are journalists telling them, they’re in the newspapers, and there is a kind of an aesthetic, there’s a beauty in the legend that is not in the news. So that, somehow these traditional little stories that have been there for centuries have taken kind of an interesting magical sort of form that is aesthetically pleasing.

C: If you think about it, what was modern crime or controversy paved the way for documentaries, which in turn became stories. Crime is one of the most fertile grounds of inspiration at this time.

E: Yeah, very good. That’s good, Caterina. I mean when people were telling these stories widely in Ireland, most people couldn’t read, you know, newspapers were few and far between and only accessible to a small number of people. Obviously, no TV or radio or anything like that. Yeah, they were a kind of a media word of mouth, stories traveling from mouth to mouth. And in that story in particular, that was the first time I used the folklore in my literature, in my creator writing. And I was a little bit hesitant about it because I had my training as a folklorist and the idea with the stories was to have absolute respect for them and for the people who told them, and not to tamper with them or change them or anything. So, I included... actually not a version of the story, but a translation because the version I used was in Gaelic. So, I translated it and just interspersed my story with the old story, that’s probably in italics or something, and I thought that was the way I could do it because of course I also knew

that this little legend, *Midwife to the Fairies*, isn't a story that everybody knows. It's not like I'm doing a version of Cinderella or something and you don't have to tell Cinderella, they get it. But there were not very many people, modern readers which would have known *Midwife to the Fairies*. So, I did it in that way: I included the text of the legend and since it's very short, it was kind of possible to do that.

C: And I love it because it shows how legends are not just legends, or myths are not just myths, but they reflect the society with its cycle of re-emerging problems, feelings and choices that human beings make every day.

E: No, no, absolutely, absolutely. I mean, they work as stories and they wouldn't survive if they weren't good little stories, you know, good tight little stories. But I also believe that with many folklores, if they didn't have a meaning as well as that, that people understood without it being rammed into their faces, they wouldn't have survived.

C: And I love the fact that your story, just like the fairy tales that have survived, like Cinderella and so on, has a meaning which everyone gets, something you can relate to. I also appreciate the fact that you changed the point of view from the myth, that you decided to tell the story from the point of view of the nurse, the midwife. You might have tried to explain the choices of a mother, and yet you chose someone who has to undergo an inner struggle because she knows well what the problem is. She sees the problem in the system and has to fight with a husband, who is a nice man but doesn't understand. And you show her fears and the pain she feels for a child she has helped to come into existence. Did you write it in English because you wanted it to reach an international public, or was there a feeling that it was the 'right language' to tell this particular story?

E: No, at that time I only wrote in English. Actually, English is my first language. I'm bilingual from childhood with the Irish and English, but my writing of stories and fiction was exclusively in English, at the time. And I didn't really think that I would be able to express myself well enough in Irish to write in Irish. It was much later. Well, not much later, but in the middle of the 90s I began to write in Irish as well. And that happened almost by accident. I started writing when I was a student in the 1970s, it coincided with feminism, cultural feminism, the whole idea, internationally, but very much in Ireland in the 80s, that women's voices had, you know, been kind of largely absent from Irish literatures. You know, all our big writers were men, obviously. They still are really, Yeats, Joyce and Seamus Heaney, George Bernard Shaw, etcetera. But that was so much the case back then. Like I studied English literature, English was my subject in university initially, and there were hardly any women writers on the course. Anyway, we were sort of all discovering this in the 80s, you know, our consciousness being raised, etcetera, etcetera. And where women are absent most of all is in Irish literature, writing in the Irish language is totally dominated by men, especially in drama. So, in the mid-90s... '95, I think, a theatre director, Clíodhna Ní Anluain, came to me and asked me if I would write something in Irish. And she said, "I know you're a writer and I know you know Irish". So, these were the two criteria. And she thought I could take some of my English short stories and make a play out of them. And, in fact, that's what I did. And that was in Irish. And then I thought "Okay, I seem to be able to do this". It's easier too, there's a lot less language, mind you, in a play than in a story or a novel. They're short, they don't use all that many words, for starters, and vocabulary is more limited. But anyway, that play was a success. And then the publisher came and said, "Can I publish the play?". And then the publisher in Irish language publisher asked me if I would consider writing a novel in Irish, which I did. So that's how I came back to Irish. And so, since then I've kind of... I still write predominantly in English, but I have written several books in Irish as well, including recently. So yeah.

C: I write in English and in Italian. And something that I write in Italian, I wouldn't write in English and vice versa because there are some stories that need be told in either one or the other language. Do you feel so? Do you feel that sometimes, when you write something, it has to be conveyed in English because that is the language of the story?

E: Well, I guess the situation linguistically, as far as English and Irish are concerned, you know, would be different from Italy. Of course, in Ireland everyone speaks English as a first language, unlike Italy. However, I did find when I wrote that play, in 1995, I really realized the frame of reference, I don't have to explain certain things, cultural references. And you know, there were some references to stories and to books in Irish and so on. I kind of knew... I knew my audience, in fact, almost personally, because the Irish language speakers in Dublin would be, you know, there's a certain community involved, so there was that great relaxation. I didn't have to be explaining things, which I would have to do if I was writing it in English, because I couldn't take it for granted that

they understood exactly certain literary differences. And otherwise, uh, when I'm writing in Irish, I know I can refer to songs and so on that I know the Irish language reader will know, whereas when I'm writing in English not so. But on the other hand, the cultures overlap a lot. In Ireland, you know, we speak English in a different way. Of course, we have our own version of English, Hiberno English. And yeah, we have a frame for reference. Everybody knows some Irish, even if it's not a lot, because we all do it in school from the age of 4 to the age of 16 or 17 or 18. And sometimes I think what one can find, what I can find say... using Irish or, you know, a second or third language or whatever, is that it kind of stripped you back a bit and you write in a simpler way and in a way it's clearer. And I sometimes think about Samuel Beckett in relation to that because he wrote in French, which obviously he knew extremely well and he lived most of his life, etcetera. But still that kind of pared back style... you think, okay, maybe that has something to do with the language you're using. Because when Samuel Beckett wrote his novels in English, they're not pared back at all, they're very rich, whereas the plays have that kind of streamlined qualities. So yeah, I think interesting things happen.

C: Yeah, I totally agree. Maybe with Irish and English there is an overlap. Bits of expressions and somehow the Irish way you're expressing the world penetrated your English and even your writing. You do not write in standard English, you're not academical, you're expressing your English in the Irish way, as shown by the lexicon and syntax. I found it "familiar" and more expressive because it's in a certain sense your soul, your way of seeing the world. And about your Irish mode of appropriating the English language, do you feel it was an active choice, or did you just want to express yourself in line with the way you talk, and your public would understand, feeling at home when reading your texts?

E: In English, well, it's... yeah, I don't think I was. Of course, thinking about readership, in English most Irish people are going to be your readers. But such a huge potential, internationally, with English? In a way, it's a great advantage that Irish writers have written in this language that is now the language of the world almost. Whereas in Irish, the number of people who actually read in Irish, there are something like 30,000 people who are native Irish speakers, it's a real minority language. Now there's a much larger number of people, including people like me, who read Irish and so on, but the readership, you know, a sale of, say, my first novel in Irish, which was a completely different genre from anything I normally write, kind of light-hearted detective novel, *Dúnmharú sa Daingean*, "Murder in Daingean", was a bestseller in Irish, but that meant it sold 3000 copies. I mean 3000 copies in Irish is a huge bestseller. Whereas in English you'd have to sell, I don't know, 3 million or something. Well, not quite, but there's no comparison. But I don't think when I'm writing I'm thinking that much of the reader, not when I'm writing in English. Maybe when I'm writing in Irish, I am thinking it might be nice to write something that some people would read in Irish. Because, you know, a language needs books to keep it alive. It needs speakers and listeners, but it also needs readers and writers. So, there that. I think as I said, it came about more by accident, but I also had this idea... my father was a native Irish speaker, he came from one of the regions where Irish was spoken. And then we lived in the city but also spoke Irish and I thought "I don't want to be the broken link in this chain, you know, I want to do something, and this is the thing I can do". One of the main things I can do as a writer is, you know, write something in the language and make my contribution in that way, because as you know, there's been a strong movement to preserve and, well, first to revive the language. That's not going to happen. And you know, when we think about those people, the Gaelic Leaguers and so on, 100 years ago, you know, we often laugh at them, and they're so sort of excessively nationalistic and patriotic and so on and so forth. But on the other hand, you know, they did something, they did it, they made an effort, and it's not easy, Irish is not an easy language and that's one of the reasons people don't learn it very well, but they did so. I don't feel like that, you know, I don't have that feeling that unless the country has a language, it's not going to be free. I mean, they did believe that sort of thing. That's not true. I think, speaking English, we're still quite distinctive culture somehow, even though we share the language with the UK and with, of course, so many other places as well. But, on the other hand, I think, even in the context now of Europe, there is a sort of obligation, if you can, to try and keep our language alive as one of the European minority languages. And it does take a bit of effort, people have to make an effort, and as I get older, I think I'm more and more appreciative of that, and I see there is spreading an increasing interest in minorities languages and cultures, and maybe because in the globalization and the labelling of the world we are trying to find our roots and what makes us different from the other.

C: I understand the desire to revive a language which was dormant for centuries. I understand the need for a language that we feel as primarily ours to possibly become dominant again and the wish to revive it through literature, which, as you rightly said, is the main avenue for preserving culture and spreading the language. I

know it's a bit dreamy and impractical, but I find it crucial that people are still tending towards this. Do you feel that Irish literature is now more globalized, or still essentially restricted to Ireland?

E: Well, I think Irish literature in English is globalized. I mean, it can be, if you mean in the sense of readership and so on. I mean, look at Sally Rooney or Colm Tóibín, Seamus Heaney, I suppose they reach especially America and the UK, but they do say that the main readership for all Irish writers is Ireland. You know, a lot of Irish writers were published in London traditionally, I think in recognition of the Irish readership, some of those publishers have opened branches in Dublin over the past 20 years or so. Like *Penguin* and *Penguin Ireland* and so on. So, there is a recognition that the main audience for a writer is always first at home. And so, I think if you are thinking in terms of audience, that's probably worth bearing in mind. And that I think if you start writing with an eye on, let's say, an American audience, it'll show, you know, in the writing, an Irish reader will spot that. "Why are they, you know, explaining that Howth is a fishing village north of Dublin. We all know that." Well, that's because they're aiming for outsiders. I don't know if it really matters that much but sometimes it's slightly it. I think it varies from person to person and writer to writer, but my feeling about the way I write – and occasionally I have set stories outside of Ireland, and absolutely I've done that – but I think when a writer writes about a culture and a country that's not their own, there's always something slightly off in it. A writer I like very much is Richard Ford. I really love his writing, but he wrote the collection of short stories *Sorry for Your Troubles*, which is a very Irish expression, and a lot of those stories are in Ireland and Richard Ford knows Ireland very well, being Professor of Creative Writing in Trinity for a number of years. He knows Ireland, but still, there's something slightly off about them, slightly cringemaking occasionally, you know, the outsider's view. So, I think for serious literature it's probably best to stick to your own path.

C: And do you feel the same way about translation? Because I think that, when translating in another language and conveying something to another culture, you inevitably risk losing something of the original.

E: I guess inevitably, yeah. I'm not sure if I've given it a huge amount of thought in relation to translation, but as you know, as a translator, a good translator will do their level best to convey the nuances of it. I've also heard from a translator that if there's anything fuzzy or woolly or unclear in a text that the translator will immediately, you know, discover that, whereas the reader may not. I mean I think literary translator in general are translating from a language that they know well and the culture of which they know and probably love and are kind of pretty familiar with. It might not happen with translating television dramas which are kind of translated almost as they are being written but I think with literature mostly you're in pretty safe hands with translators. I mean, there are always, I suppose as we know, colloquial expressions, slang, that sort of thing can cause problems for people, but usually, again, in my experience of being translated, there's no reason why the translator shouldn't ask questions of the writer. If the writer is alive and willing to answer them, which I certainly would be, they can explain what they meant, sure, what the expression means. I can remember somebody... some translator... asking me what Jack meant. Was it the Union Jack or something like that? But I suppose it's easier to translate from some languages than others. For instance, I think it's maybe not that hard to translate from Germanic languages to English, from German, or from Swedish or Danish, or because they're closely related and so on. But I suppose when you're moving from different families of languages, so maybe from English to Italian is slightly more problematic, or Irish to English. You know we have this wonderful prize in Dublin, the Dublin International Literary Awards, where the translator for once gets a chunk of the prize. Just a quarter, I think, but it's still substantial. This year it was won by a German novel. Really lovely, it was a great read, I recommend it, the title is *Marzahn, Mon Amour* by Katja Oskamp. But reading the English I kind of knew that was probably a perfect translation because, you know, the languages are close anyway. I've been translated into Japanese, few of my children's books. The translator had never been to Ireland, but she came to Ireland to visit me and the places in the book, which was extremely impressive. But I could see how, you know, they're so different, the languages and the cultures and so on.

C: You know, there is a translation story, perhaps a legend, that I love. It deals with the period when Catholics were trying to evangelize the world and they were translating the Bible for the Inuit people. Quite tellingly, they had to change the "Lamb of Christ" phrase into the "Seal of Christ", because the Inuit didn't know what a lamb was, and they couldn't understand the innocence behind the image of the Lamb.

E: And so the baby seal. Oh, my gosh. You know that's made me think, I was in Malaysia recently, very different from us, could you even understand what cold meant? A cold day or whatever?

C: Imagine reading *The Dead* by Joyce and trying to understand: being an African person and trying to understand the quiet and stillness behind the snow, although you have never seen the snow. You cannot know how it feels.

E: You know what I'm thinking about? At the very end of *The Dead*, he hears a tapping on the window, and that's the snow, and I thought about it, the snow doesn't tap, rain taps or hailstones. But I'm not so sure about snow anyway. I'm sure many people have discussed it, yeah.

C: That's true, though, because it's quiet. It's snow.

E: I mean, it's all about the snow's stillness and the hush all over this snow topic. Come on Joyce, you could have done better.

C: So, how do you feel about being translated?

E: I think I love it, any writer would.

C: I hope I have made justice to your story. I think this is extremely important, especially in this period of time, for the Italian public to read the story of two women, written by a woman and translated by another one. And I think it is even better if, in the meanwhile, readers are further introduced to Irish culture. I also really like your stories, as a reader myself. I know that I have come to love something I'm translating as soon as I get used to reading it before going to bed, and your *Selected Stories* is on my night table right now.

E: Thank you.

C: I hope you understood how much I care about your work and how grateful I am for our chat.

E: Well, I feel, having spoken with you, that my work is in very good hands, and I really am delighted that you're translating it and I hope it all works out very well. If you have any questions just email me anytime.

C: Thank you very much. Enjoy your grandchildren, and have a lovely day.

E: Thank you, I will, gosh yeah, they're very lovely. So, we'll be in touch and good luck with everything Caterina. Bye.

Concludo il contributo con la mia proposta di traduzione di *Midwife to the Fairies*, auspicando che questo sia soltanto il primo passo per far conoscere al pubblico italiano questa straordinaria autrice irlandese.

La levatrice delle fate

Stavamo guardando il *Late Late Show*. Non era una bella puntata, c'era un tizio russo, una stella del cinema o un attore o qualcosa del genere, non ne ho mai sentito parlare, e una signorina americana che aveva da poco fondato un hotel per prostitute o un servizio ad appuntamento o qualcosa del genere. Santo cielo, non capisco proprio che vuole Gay da tipe come lei. Tutta messa in tiro, s'immagini, come una modella o una presentatrice televisiva o qualcosa del genere. E c'ha fatto un sacco di soldi, c'ha pure scritto un libro sulla sua vita, s'immagini. Mi fa proprio ridere!

Il venerdì non mi piace molto. Meglio il sabato. Dopo il lavoro e dopo aver preparato la cena per me e Joe, faccio appena in tempo a sedermi che inizia. Non è rilassante insomma. Non lo so, sono sempre agitata il venerdì, che è una giornata così frenetica all'ospedale, ora come ora, con tutti questi tagli, devi proprio guadagnartelo lo stipendio!

Certo, anche il sabato è frenetico, dobbiamo andare a Bray per la spesa e poi c'è da fare un po' di pulizie. Ma non è la stessa cosa, insomma, mi sento un po' più rilassata, immagino perché non sto davvero lavorando. Però non lo cambierei con nulla. Neanche per sogno. Stare a casa per sedici anni mi è più che bastato. Certo, non che allora mi è dispiaciuto. Non ne sono uscita pazza come qualcuna ha fatto o finge di aver fatto. Intendiamoci, io non ci credo a quella roba, la tensione premestruale e la depressione postnatale. Inutile dirle che ne vedo, o meglio, ne ho viste tante nella mia carriera. Certo, ora che non c'è più il reparto maternità è cambiato tutto. Tira una brutta aria, come si dice. A favore dei pazienti maschi, non si portano dietro tutto questo bagaglio della depressione. Certo, pensano tutti di star per morire, oh morire, per un dito dolorante o per un naso chiuso o per qualcos'altro, ma sono più facili da sopportare delle neomamme. Non sto scherzando.

Va be', comunque, stavamo guardando Gay e io ero in cucina a fare il tè, che il venerdì ci piace prenderlo intorno alle dieci. Le altre sere aspettiamo che sia quasi ora di andare a letto, ma di solito il venerdì tornando dal lavoro mi fermo all'Hot Bread Shop all'angolo di Corbawn Lane, nel nuovo centro commerciale, per prendere qualche dolcetto. Qualche sfizio, pasticcini o ciambelle, dolcetti del genere. Tanto per cambiare. Quella sera ho preso il millefoglie, sa, la sfoglia con la crema.

Avevo appena staccato la presa quando il campanello ha suonato. Ovviamente, Joe ha risposto e l'ho sentito parlare con qualcuno e mi chiedevo chi poteva essere a quell'ora. Si sentono così tante storie di ladri e persone uccise a casa propria... c'era una donna a Dalkey, neanche sei mesi fa, fatta a pezzi alle dieci di mattina. Che Dio l'aiuti... Certo che mi preoccupa. Ovviamente. Anche se tengo sempre la catenella su e penso che è la cosa più importante.

Finché tieni la catenella su, sei al sicuro. Va be', comunque, li sentivo parlare e non volevo uscire. Dopo qualche minuto, l'ho sentito togliere la catenella e far entrare chiunque era. Poi Joe è venuto da me e mi dice:

'C'è un tizio per te, Mary. Dice che è urgente'.

'Che vuole? Non sono mica in servizio!'

Ero infastidita, ma davvero. Come ti usano le persone! Come se non ci fossero dottori, insomma. Sono un'assistente infermiera, lavoro dalle nove alle cinque, dal lunedì al venerdì, tranne quando faccio le notti. Ma se pensa che la gente qui intorno l'ha imparato, si sbaglia.

'È meglio se ci parli tu, Mary. Cioè, ha detto che è urgente. È all'ingresso'.

Lo sapevo, certo. Lo sapevo ancora prima di vederlo o di sentire cosa aveva da dire. E mi sono tolta il grembiule e pettinata i capelli per essere pronta. Avevo deciso di dover uscire con lui al buio e al freddo e perdermi il resto del *Late Late Show*. Ma non l'ho dato a vedere, ovviamente.

In questa parte del paese viveva una tuttofara che veniva chiamata a ogni ora del giorno e della notte. Ma una sera, bussarono alla sua porta. La donna si alzò subito e si preparò a uscire. Fermo sull'uscio, c'era un uomo a cavallo.

Era un ragazzino con i capelli neri, non avrà avuto più di diciotto o diciannove anni.

'Quindi', gli dico, 'qual è il problema?'

'Si tratta di mia moglie', mi ha detto imbarazzato. L'aveva già detto a Joe, non capivo perché era imbarazzato. Di solito ci si abitua a cose così. Ma comunque, lo era o fingeva di esserlo.

'È incinta. Dice che il bambino è in arrivo'.

'E tu saresti?'

'Suo marito'. Niente nome. E va be'.

‘Capisco’, gli dico. Ed era vero. Non sono nata ieri. E con tutto il casino che c’è qui devi essere proprio duro per non capire subito questo tipo di messaggio. Ma non volevo essere troppo sicura di me. Non si sa mai. Perché, dopotutto, nella vita non si può mai essere del tutto sicuri. ‘E perché’, gli dico io, ‘perché non è all’ospedale, dove dovrebbe essere?’

‘Non c’è tempo’, mi ha detto, con una bella faccia tosta.

‘Be’’, dico io, ‘chiudere i reparti maternità non gli impedirà di fare figli’. Ho riso, per essere un po’ amichevole insomma. Ma lui non ha capito la battuta. Quindi, gli dico ‘E dove vivete?’

‘Su questo lato di Annamoe’, ha detto ‘e se vuoi venire dobbiamo andare. Il bambino è in arrivo, ha detto’.

‘Vengo’, gli ho detto. Che altro potevo dire? Bisogna rispondere a questo tipo di chiamate. Mia madre l’ha fatto prima di me e sua madre prima di lei e non hanno mai deluso nessuno. E mia madre mi ha detto che sua madre non ha mai perso un bambino. Neanche uno. Le chiamava le sue opere di misericordia sociale. Ottieni l’indulgenza. E comunque, mi faceva pena, era solo un ragazzino e pure bello, di un fascino contadino. Ma comunque non ero obbligata, non lo ero mai, e gli ho detto ‘Non che dovrei. Non sono in servizio, sai, e comunque ti serve un dottore’.

‘Preferiamo se vieni tu’, ha detto.

‘Va bene, solo per questa volta’.

‘Allora andiamo’.

‘Aspetta un attimo, mi faccio dare le chiavi della macchina da Joe’.

‘Oh, ti porto e ti riporto io, non c’è problema’.

‘Grazie mille’, gli ho detto, ‘ma preferisco venire con la mia macchina, se per te va bene. Ti seguo’. Non si è mai troppo prudenti.

Quindi sono uscita per far partire la macchina. Ma, guarda caso, non partiva! Non mi chieda perché, è una macchina praticamente nuova. L’abbiamo presa l’inverno scorso da Mike Byrne, un mio cugino che ha l’officina appena fuori Greystones. Ha fatto meno di cinquantamila chilometri e abbiamo fatto la revisione a novembre. Dev’essere stato il freddo o qualcosa del genere. Ho provato a farla partire e c’ha provato anche lui e anche Joe, ovviamente, e nessuno di noi è riuscito a smuoverla. Così alla fine sono andata con lui. Joe non voleva, e poi ha deciso di venire anche lui, e il vostro uomo... ha detto di chiamarsi Sean O’Toole... ha detto ok, ok, ma fate in fretta. Quindi ho detto a Joe di tornare in casa al calduccio e sono andata con lui. Aveva una vecchia Cortina, un macinino, proprio una macchina da contadino.

‘Non temere’ le disse il cavaliere. ‘Sarai di ritorno domani mattina!’

Salì a cavallo dietro di lui.

Non abbiamo parlato per tutto il tragitto. Il motore faceva un baccano terribile, non si sentiva niente, e comunque lui era un tipo silenzioso, non aveva granché da dire. Non vedevo altro che le luci delle macchine e ogni tanto qualche cartello stradale: Enniskerry, Sallygap, Glendalough.

E quando abbiamo lasciato la strada principale e ci siamo infilati tra le montagne, non c’erano neanche più luci, né macchine né case, nient’altro che la notte nera. Annamoe sta in capo al mondo, non si direbbe che è a neanche venti chilometri da Bray, è davvero completamente remota. E la casa si trovava in fondo a una stradina circondata dal nulla, non una casa, manco una pecora. Era difficile persino vedere la casa, a dirla tutta. Era come sepolta accanto alla strada, in una specie di fossa. Non ti accorgi che sta lì finché non ci sei sopra. Ed era pure circondata dagli alberi. Si è fermato davanti a una grande staccionata di legno e ha suonato il clacson e sono rimasta scioccata quando il cancello si è aperto, come niente, nel momento in cui l’ha suonato. Non ho visto chi ha aperto. Ma a pensarci adesso, penso che era uno dei fratelli. Penso che lo stavano aspettando, insomma.

Era una casa molto grande, anche abbastanza confortevole, in realtà, il ragazzo mi ha accompagnata in cucina e presentata a chiunque fosse lì. Abbastanza educato. Era una grande stanza, con un cucinotto nero e un'enorme credenza, rossa e piena di ogni tipo di stoviglie e vasellame e cose così. Qualunque cosa! C'erano più o meno mezza dozzina di persone nella stanza, forse anche di più. Tutti a guardare la tv. C'era ancora il *Late Late Show* e proprio lei, la squillo, c'era ancora. Stava parlando di disoccupazione con un prete. Erano ipnotizzati, tutti loro, madre e padre, credo, e tutta una famiglia di adulti. Non ho pensato di chiedere se era la famiglia di lei o di lui. E neppure loro sembravano interessati a farmelo sapere. Era una scenetta divertente. Potevo immaginarmelo, chiaro come il sole, tutta questa gente che viveva insieme. Tutti insieme come su *Dallas*.

Be', non c'era tempo da perdere. La madre mi ha offerto una tazza di tè, devo dire, e io le ho detto sì, mi piacerebbe, e morivo dalla voglia. Non avevo bevuto un goccio di tè dalle sei ed era già passata la mezzanotte. Ma le ho detto prima devo controllare la paziente. Allora una di loro, una sorella penso, la più giovane, mi ha portata di sopra nella stanza dov'era lei. La ragazza. Sarah. Era sdraiata sul letto, da sola. La stanza non era neanche riscaldata.

Dopo qualche tempo, raggiunsero una ripida collina. Una porta si aprì nel fianco della collina ed entrarono. Cavalcarono fino a raggiungere una grande casa, al cui interno c'erano tante persone che mangiavano e bevevano. In un angolo della casa, giaceva una donna in travaglio.

Non ho detto niente, ho indossato i guanti e l'ho controllata. Era già dilatata di dieci centimetri e quasi nel secondo stadio e sicuro stava provando parecchio dolore, ma non lo dava a vedere, per niente. Se ne stava lì a denti stretti. Era una ragazza coraggiosa, devo ammetterlo. Le si erano rotte le acque e ovviamente nessuno aveva pulito quel casino quindi ho chiesto all'altra ragazza di farlo, e di portare una stufetta e dell'acqua bollente. Sono rimasta con Sarah e poco prima dell'una è nata. Una bimba.

È andato tutto liscio e la bimba stava bene, ma era piccola. Non avevo modo di pesarla, si figuri, ma ci scommetto la testa che non raggiungeva i due chili e mezzo.

'Dovrebbe stare in incubatrice', ho detto a Sarah, che si era tirata su per fumare una sigaretta, s'immagini. Non ha detto niente. Che vuoi farci. Ho lavato la bimba... una creaturina così carina, che Dio l'aiuti... l'ho avvolta in una coperta e l'ho messa accanto alla madre. Non potevo metterla da nessun'altra parte. Non c'era una culla, neanche una vecchia scatola. In questi casi è quasi sempre così. Non ne vogliono sapere niente.

L'ho aiutata a espellere la placenta e me ne sono andata. Non vedevo l'ora di mettermi a letto. Mi avevano portato il tè, ma non ho avuto il tempo di berlo, ero troppo impegnata, sa. E poi la moglie, se lo era davvero, voleva farmi bere il tè in cucina. Ma io volevo solo andarmene da quel posto. Erano tutti così silenziosi e ostili. Tranne la madre. E pure lei non si stava impegnando, intendiamoci. Ma gli altri. Tutti seduti come zombie davanti a un film in seconda serata. Mi davano i brividi. Gli ho detto che la bimba era troppo piccola, che dovevano fare qualcosa, ma se mi hanno sentito non l'hanno dato a vedere. Il padre, o meglio, il più vecchio mi ha messo i soldi in mano... sotto questo punto di vista, ammetto che ne è valsa la pena... e mi ha detto 'Grazie'. Gli altri non hanno fiatato. Incollati alla tv, come se non fosse successo niente. Avevo voglia di urlare, davvero. Ma che potevo fare? Comunque, il ragazzino, Sean, il padre a suo dire, mi ha portata a casa. E questo è quanto.

Tutto bene. Non ho raccontato niente a nessuno, a parte Joe, ovviamente. Non parlo. Non è giusto. La gente ha il diritto di mantenere la propria privacy, lo dico sempre, e nel mio lavoro bisogna stare molto attenti. Ma a dir la verità, ci pensavo sempre. La bimba, quella piccina. Sapevo nel mio cuore e nella mia anima che non avrei dovuto abbandonarla lì, in capo al mondo, vicino ad Annamoe. Era troppo piccola, aveva bisogno di cure. E la madre, Sarah, pensavo anche a lei. Intendiamoci, sembrava più che capace di badare a se stessa, ma comunque, non sono le persone più gentili che ho incontrato. No di certo.

Ma questo è quanto.

Fino alla settimana dopo, s'immagini la mia sorpresa quando ho aperto il giornale della sera e c'era proprio lei, Sarah, che mi guardava. Quel suo visino tondo, quei folti capelli rossi. E c'era tutta una storiona sulla bimba. Qualcuno l'aveva trovata morta in una scatola di scarpe, in una specie di discarica che avevano dietro la casa. Ed

era stata arrestata, per interrogarla, lei e forse anche Sean O'Toole. Non ne sono sicura. Interrogarla. Sarei potuta morire all'istante.

L'ho detto a Joe.

'Tu tieni la bocca chiusa', mi ha detto. 'Hai fatto il tuo lavoro e sei stata pagata. Non sono affari tuoi'.

Ed era un ottimo consiglio. Ma non possiamo sempre seguire un ottimo consiglio. Sennò il mondo sarebbe molto diverso.

La cosa è continuata. Era sui giornali. Era in tv. Ci sono stati interrogatori e altri interrogatori e processi e appelli e non so cos'altro. Tutto il paese lo seguiva.

E ce l'avevo sulla coscienza. Mi tormentava. Non riuscivo a dormire, non riuscivo neanche a mangiare. Ero sempre agitata, davvero in uno stato terribile. Depressa, ecco cosa, io, che mai in vita mia sono stata depressa. E giuro che stavo andando dal dottore per farmi prescrivere del Valium quando mi sono resa conto che c'era solo una cosa da fare. Invece di andare in ambulatorio, mi sono girata e me ne sono andata dalla polizia, dai *Garda*. Sono entrata e ho parlato subito con un sergente. Quando ho detto di cosa si trattava, non mi hanno fatto aspettare. Ed era molto interessato, ovviamente, e mi ha chiesto se ero pronta a testimoniare e io ho detto certo. Che era la verità. Non volevo, ma l'avrei fatto. Ero arrivata fino a qui, certo che l'avrei fatto.

Be', sono uscita da quella stazione di polizia una donna nuova. Mi ero tolta un grande peso dalla coscienza. Come essermi confessata ed essere stata assolta da un peccato mortale. Non che ho mai commesso un peccato mortale, ovviamente. Ma sa cosa intendo. Mi sentivo sollevata.

Tutto bene. Be', non crederà mai a cosa è successo poi. Stavo tornando alla mia macchina quando un ragazzo... l'avevo già visto da qualche parte, ne sono certa, ma non sapevo dove. Poteva essere il ragazzo che era venuto da me quella sera, Sean, ma non sembrava lui. Non riuscivo proprio a capire dove l'avevo visto... comunque, se ne stava lì, proprio davanti alla macchina. E gli ho detto ciao, nel caso che lo conoscevo davvero, nel caso che era proprio lui. Ma non ha detto niente. Ha solo guardato alle mie spalle per vedere se stava arrivando qualcuno e quando ha visto che la via era libera ha tirato fuori un enorme coltello dal taschino e me l'ha puntato alla pancia. Mi ha spaventata a morte. E poi mi ha detto, a voce bassissima, come un gangster di *Hill Street giorno e notte* o qualcosa del genere:

'Tieni la bocca chiusa. Altrimenti...'

Ero a pezzi. Sono appena riuscita a tornare a casa. L'ho detto a Joe, ovviamente. Ma non mi ha consolata.

'Santo cielo, donna', mi ha detto, 'perché diavolo sei andata dalla polizia? Sei pazza. Arresteranno anche te!'

Be', ho imparato la lezione. La polizia mi ha chiamato la settimana dopo, ma non ho detto niente. Ho detto che non sapevo niente e che non avevo mai sentito parlare di loro, della famiglia intendo. E loro non hanno potuto farci niente, niente. Il sergente non aveva raccolto la mia deposizione e penso che quello è stato un suo errore ma una fortuna per me, perché non so cosa poteva succedere se testimoniavo. Ho raccontato a un prete che ho mentito alla polizia, mentre mi confessavo, a un Carmelitano in White Friar Street, un prete che non conoscevo. E mi ha detto che Dio avrebbe capito. 'Hai fatto del tuo meglio, ed è tutto ciò che Dio ci chiede. Non ci chiede di mettere la nostra vita in pericolo'.

Un giorno, a Baile an Droichid, c'era il mercato. E la donna cuciva calze e le puliva e le strofinava e le portava alla fiera per venderle. Ne faceva a dozzine e le vendeva a un tanto alla dozzina. E mentre camminava sul ponte la raggiunse un grande colpo di vento. E chi altro poteva essere se non il popolo della collina, il piccolo popolo! E lei li guardò e tra loro vide l'uomo che l'aveva portata a cavallo a vedere sua moglie. 'Come state? Come sta la signora?' disse. Lui non si mosse e la guardò. 'Con quale occhio mi vedi?' le chiese. 'Con il destro', rispose lei. Prima di poter dire una sola parola, l'uomo alzò il suo bastone e la colpì nell'occhio, che cadde sulla strada. 'Finché vivrai non potrai più vedermi', disse.

A volte penso alla bambina. Una creaturina malaticcia, non c'è che dire. Forse ce l'avrebbe fatta, in terapia intensiva. Ma chi sono io per giudicare.

Bibliografia

- BANVILLE John (1984), «Summer Voices», In: Banville J., *Long Lankin*, The Gallery Press, Dublin, p. 54-64.
- CARLETON William (1834), «The Donagh; or, The Horse-Stealers», In: Carleton W., *Traits and Stories of the Irish Peasantry*, 2nd Series, W.F. Wakeman, Dublin, I vol., p. 151-208.
- CORKERY Daniel (1917), «The Ploughing of Leaca-na-Naomh», In: Corkery D., *A Munster Twilight and The Hounds of Banba*, The Talbot Press, Dublin, p. 1-14.
- FONTANI Caterina (2023), *L'Otherworld come manifestazione dell'Irishness nella letteratura irlandese tra il XIX e il XXI secolo: analisi e traduzione di sei racconti brevi*, Relatrice: Professoressa Simona Beccone. Tesi discussa il 21 febbraio 2023, Corso di Laurea Magistrale in Linguistica e Traduzione, Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica, Università di Pisa.
- NÍ DHUIBHNE Éilis (2003), «Midwife to the Fairies», In: Ní Dhuibhne É., *Midwife to the Fairies*, Cork University Press, Cork, p. 22-30.
- NUTT Alfred (1907), *The Celtic Other-world*, «Folklore», 18, 4, p. 445-448.
- O'GRADY Standish H. (1892), «Death of Fergus», In: O'Grady S.H., *Silva Gadelica: A Collection of Tales in Irish*, Williams and Norgate, London, II vol., p. 269-285.
- YEATS William Butler (1897), «The Tables of the Law», In: Yeats W.B., *The Tables of the Law and The Adoration of the Magi*, privately printed by R. Clay & Sons, London, p. 1-22.

Das Rollenspiel als didaktisches Mittel in der Vermittlung des Deutschen als Zielsprache

Rita Mandriani

rita.mandriani98@gmail.com

ABSTRACT: This article addresses the question of how a systematic survey of grammar teaching in a foreign-language classroom, as regards especially the teaching of German as a foreign language, can be linked to concrete language practice in the communicative field. In connection with the topic, this paper aims to explore the potential of role playing as a means of consolidating grammar. Due to its versatility, role play can take on different meanings and be used in different areas. Here, it is seen in terms of an interaction based on an increasingly improvised dialogue. Our aim is to highlight the didactic potential of role playing as a mode of interaction among students and, at the same time, of familiarizing with the grammatical structures of German. The first part presents two didactic approaches from over the past centuries, which used dialogue as a central tool in foreign language teaching. We will see how both Georg von Nürnberg's and Berlitz's approaches invited students to reproduce the dialogues they had learned. For these reasons, the two approaches are cited here as precursors of educational role playing as we understand it today. The second part of the article will deal with its various fields of application, namely Psychology, Pedagogy and Ludology. The main focus of exploration pivots on the use of role play in the field of foreign language teaching.

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

PAROLE-CHIAVE: Rollenspiel, Fremdsprachenunterricht, kommunikative Kompetenz, situativer Dialog, educational role-play.

Seit dem 19. Jahrhundert wurden im Bereich des Fremdsprachenunterrichts zahlreiche Methoden der Grammatikvermittlung entwickelt. Betrachtet man die Methoden in chronologischer Reihenfolge, so ist leicht feststellbar, dass sich die Rolle der Grammatik im Unterricht allmählich von einer primären (vor allem in der Grammatik-Übersetzungs-Methode) zu einer anderen Komponenten untergeordneten (vor allem solcher mit kommunikativen Zielsetzungen) verschoben hat (vgl. u.a. Rösler 2012).

In diesem Artikel werden die Grammatikvermittlung und die kommunikative Praxis in der Zielsprache als zwei gleichermaßen grundlegende Elemente betrachtet, die notwendig sind, um einen möglichst umfassenden Unterricht anzubieten. Als Kern der kommunikativen Praxis wird das Rollenspiel vorgeschlagen. Aufgrund seiner Vielseitigkeit kann dieses unterschiedliche Bedeutungen annehmen und in mehreren Bereichen eingesetzt werden. In Anlehnung an die Definition von Rollenspiel im Duden-Online-Wörterbuch als «spielerisch nachgeahmtes Rollenverhalten»¹ wird hier unter didaktischem Rollenspiel eine Interaktion verstanden, die aus einem Dialog zwischen zwei oder mehreren Gesprächspartnern besteht und zunehmend improvisiert wird. Eine der Hauptstärken des didaktischen Rollenspiels besteht darin, dass es sich zwischen einem vollständig improvisierten Dialog und der passiven Wiedergabe eines vorgegebenen Skripts bewegt. Zur Vorbereitung auf das Rollenspiel wird den Lernenden sprachliches Material zur Verfügung gestellt, das auch Redemittel enthält, die für die Durchführung der Interaktion nützlich sind, bei der die Lernenden nicht einem bestimmten Skript folgen

¹ <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Rollenspiel>>.

müssen, sondern sich frei ausdrücken können, indem sie das Vokabular, die Redewendungen und die grammatischen Strukturen, die sie gelernt haben, als Grundlage verwenden. Bei den spielerisch dargestellten Situationen handelt es sich vor allem um Alltagssituationen, soziale Begegnungen oder Gelegenheiten für berufliche und private Anlässe, die für die Lernenden von Interesse sind. Die Fertigkeiten, die im Mittelpunkt stehen, sind in den meisten Fällen Sprechen und Hören, obwohl teilweise auch Schreib- und Lesefähigkeit geübt werden.

Der Einsatz von Rollenspielen im Unterricht bietet die Möglichkeit, die Schülerinnen und Schüler zu ermutigen, ihr Wissen in die Praxis umzusetzen, indem sie in eine reale Situation versetzt werden, in der sie kommunizieren können.

Die ersten Etappen des didaktischen Rollenspiels

Das Potenzial des Rollenspiels für den Fremdsprachenunterricht wurde vor allem in den 1970er Jahren mit der kommunikativen Wende und der Betonung des Erwerbs kommunikativer Kompetenzen erkannt (Rösler 2012: 114). Interessanterweise gab es aber bereits im Mittelalter Unterrichtsangebote, die das Rollenspiel als didaktisches Mittel einsetzten, damals noch als „Gespräche“ bezeichnet.

Das erste Lehrangebot, das hier als Beispiel für den Einsatz des situativen Dialogs im Fremdsprachenunterricht angeführt wird, ist das *Sprachbuch* von Georg von Nürnberg. Das *Sprachbuch* ist als das älteste überlieferte systematische DaF-Lehrwerk zu betrachten. Die älteste Fassung dieser mittelalterlichen Handschrift stammt aus dem Jahr 1423 und wird in der Wiener Nationalbibliothek aufbewahrt (Foschi Albert 2021: 46). Es handelt sich um ein zweisprachiges Lehrbuch (alemannisch/bayerisch-venezianisch), das als Unterrichtswerk für italienische Kaufleute diente.

Das Werk ist nicht systematisch wie eine Grammatik aufgebaut. Es sollte vielmehr die kommunikativen Mittel zur Verfügung stellen, die die Lernenden benötigten, um sie sich in beruflichen Situationen auf Deutsch ausdrücken zu können. Das *Sprachbuch* besteht aus drei unterschiedlichen, zweisprachigen Materialgruppen: der erste Teil ist ein (deutsch-italienisches) Glossar, der zweite enthält eine Auflistung von Verbformen, der dritte besteht aus kurzen Gesprächen, die im Händlermilieu stattfinden und als didaktisches Muster für die Lernenden gedacht waren. Die Besonderheit der Struktur des *Sprachbuchs* bestand darin, dass die Wörter des Glossars zum großen Teil in den Gesprächen am Ende des Buchs wieder auftauchen. In dieser Voraussetzung zeigt sich die innere Kohärenz des Buchs und sein didaktischer Wert (Foschi Albert 2021: 47).

Das *Sprachbuch* ist für den vorliegenden Beitrag von besonderem Interesse, da die Gespräche im dritten Teil des Werkes als ältestes Beispiel für den Einsatz des Rollenspiels als Unterrichtsmittel im Bereich des Deutschen als Fremdsprache gelten können. Die Gesprächsinhalte beziehen sich hauptsächlich auf Verhandlungen im Bereich der frühbürgerlichen Waren (Gewebe, Textilien, Textilfasern wie Baumwolle) und allgemein auf das Leben der Kaufleute im „fondaco“². In dieser Hinsicht enthalten die Dialoge viele Merkmale der gesprochenen Sprache. Sie gelten als Muster für die Lernenden nicht nur in Bezug auf die sprachliche Kompetenz, sondern auch in Bezug auf Handelsverfahren.

Die Dialoge sind so verfasst, dass in der linken Spalte die Zeilen auf Italienisch (Muttersprache) und in der rechten Spalte die deutsche Version (Zielsprache) stehen. Die deutsche Fassung ist nicht als schriftliche Übersetzung zu verstehen, sondern als Transkription eines tatsächlich stattgefundenen Dialogs oder eines Gesprächs, das plausibel und realistisch erscheint. Nachstehend ein kleiner Auszug aus dem ersten Dialog:

² Seit dem 13. Jahrhundert war „fondaco dei tedeschi“ oder „Deutsches Haus“ eine Niederlassung deutscher Händler in Venedig (Foschi Albert 2021: 47).

A	Dio te Salue Bartolamio	Got gruß dich bortholme
B	Omisier vuj sii ben uegnudo	O herr ir seit got wilchum
	Ele asay chio no(n) ue ho uezudo	Ez ist lang daz ich euch nicht han gesehen
	Oue sy uui sta tanto ohio no ue ho uezudo	Wo seit ir alz lang ge wesen daz ich euch nicht haben gesehen
A	In qua in la in asai luogi.	Hin vnd her an vil enten.

Abb. 1: Ein Teil des ersten Dialogs des *Sprachbuchs* (Foschi Albert 2021: 51).

Die Dialoge wirken authentisch, weil sie die typische Struktur des Verhandlungsgesprächs respektieren. Sie beginnen mit der Begrüßung und eventuell der Vorstellung, dann folgt ein kurzer Smalltalk (über die Reise oder aktuelle Ereignisse wie Krieg und Pest). Im Mittelpunkt des Gesprächs steht der Verhandlungsprozess (Vorzeigen der Ware, Feilschen um den Preis usw.), gefolgt vom Kaufabschluss (oft mit einem Trunk signalisiert).

Laut Glück ist das Sprachbuch besonders wertvoll, denn es verbindet «den Sprachunterricht mit einer Einführung in den Textilhandel, und zwar sowohl in Bezug auf die Lexik als auch auf die sehr pragmatisch ausgerichteten Dialoge, in denen man sowohl Taktieren und Finassieren als auch Jammern, Fluchen, Komplimentieren beim Verkaufsgespräch, Redewendungen und Sprichwörter lernen kann» (Glück 2002: 427). Das Glossar enthält nicht nur eine Liste der Schlüsselwörter, sondern auch Nominalgruppen, kurze Sätze und Redewendungen, die zu den jeweiligen Hauptthemen passen. In der Verbliste kommen dagegen konjugierte Verben nach Person, Zeitform und Modus vor, die für die Kommunikation im Handelsbereich als am wichtigsten angesehen werden. Nachdem der junge Kaufmann im ersten Teil des Unterrichts den Wortschatz und die grammatischen Strukturen erworben hatte, konnte er die Dialoge verstehen und sie in die Praxis umsetzen.

Die Stärke dieser Unterrichtsmethode ist genau die Einführung von Dialogen in den Lernprozess. Die Dialoge werden nicht gleich zu Beginn, sondern am Ende der Lektion eingeführt. Diese Strukturierung des *Sprachbuchs* führt zu der Erkenntnis, dass Gesprächsverstehen und eventuell das Rollenspiel nur dann wirksam sind, wenn ihnen eine (wenn damals auch nur annähernde) Vermittlung von Wortschatz und Grammatik vorangestellt wird.

Obwohl das Lehrwerk aus dem 15. Jahrhundert stammt, enthält es zahlreiche innovative didaktische Elemente, insbesondere im Bereich der Kommunikation.

Ein zweiter didaktischer Ansatz, bei dem die Lernenden durch Dialoge zum praktischen Sprachgebrauch angeregt werden, ist die Methode von Maximilian Delphinus Berlitz. Berlitz fasste die grundlegenden Aspekte seiner Methode in einem Lehrbuch mit dem Titel: *Erstes Buch für den Unterricht in der Deutschen Sprache* zusammen, das 1919 in Berlin veröffentlicht wurde. Zu den Grundprinzipien der Methode gehören die Ablehnung der Grammatik-Übersetzungs-Methode, der natürliche Erstspracherwerb als Vorbild für das Fremdsprachenlernen, sowie die induktive Vermittlung.

Im Mittelpunkt der Berlitz Methode steht das Sprechen, wie das lateinische Motto des Lehrbuchs ausdrückt: «Loqui loquendo discitur» (Berlitz 1919: 3), d.h. man lernt sprechen, indem man spricht. Das Ziel von Berlitz war es, durch die ausschließliche Verwendung der Zielsprache einen Unterricht zu schaffen, der es den

Lernenden ermöglicht, die Fremdsprache ohne große theoretische Kenntnisse praktisch anzuwenden. Diese Idee führte zu dem Prinzip der Einsprachigkeit: «von der ersten Stunde an hört und spricht der Schüler nur die Sprache, die er lernen will» (Berlitz 1919: 3), was das bis heute als Grundpfeiler dieser Lehrmethode gilt.

Im Jahr 1920 erschien das *Zweite Buch für den Unterricht in der deutschen Sprache*. Es galt als Fortsetzung und Vertiefung des Lehrstoffs des ersten Buchs. Das zweite Buch ist ebenfalls in zwei Hauptteile unterteilt: das erste enthält viele Dialoge, das zweite eine Reihe von Anekdoten und Lesestücken. Im ersten Teil sind die Kapitel nach den behandelten grammatischen Themen gegliedert. Gemäß der Berlitz-Methode werden die grammatischen Regeln nicht explizit erklärt, sondern situativ und implizit in Dialogen vermittelt. Zum Beispiel werden im ersten Kapitel als grammatisches Thema einige Tempora des Indikativs durch Gespräche in typischen Situationen vorgestellt. Dazu gehören Situationen wie „im Hotel“, „Auf dem Postamt“ oder „Eine Wohnung mieten“.

Die Dialoge sind ein bis zwei Seiten lang und werden mit Ausnahme der Szenenüberschrift durch keine Anweisungen eingeleitet. In der linken Spalte stehen die Namen der Sprecher, zuerst ausgeschrieben, dann abgekürzt. Als Beispiel kann der folgende Ausschnitt aus dem ersten Dialog „im Hotel“ dienen:

Amberg: Wir haben heute Morgen telegraphiert, um zwei nebeneinanderliegende Zimmer zu bestellen.
Portier: Ganz recht, Herr Amberg aus Frankfurt?
A. Jawohl, und das ist mein Freund, Herr Busch.
P. Wir haben Ihnen Nummer 35 und 36 reserviert, zwei sehr freundliche, ruhige Zimmer mit Aussicht auf den Park.
A. Gut. Wollen Sie, bitte, unser Gepäck gleich hinaufbesorgen lassen.

(Berlitz 1920: 1-2)

Nach jedem Dialog folgt eine Übung, die aus einer Reihe von Fragen besteht. Die Fragen dienen dazu, das Leseverstehen des Dialoginhalts zu überprüfen oder beziehen sich direkt auf die Wortschatzkenntnisse und die sprachlichen Besonderheiten der kommunikativen Situation.

Nach den Angaben von Berlitz in der Anleitung zum Buch sollen die Dialoge nicht (nur) vom Lehrer vorgelesen werden, vielmehr ist Aufgabe des letzteren «die im Buch enthaltenen Gespräche von mehreren Schülern in der Klasse nachahmen zu lassen» (Berlitz 1920: IV). Die Dialogfiguren gelten dann auch als Rollen, die die Lernenden vorspielen sollen, um die Ausdrücke und den Satzausbau besser zu memorisieren. Dieses Verfahren kann als Zielsetzung gesehen werden, das Rollenspiel in den Unterricht einzuordnen, obwohl es nicht als Haupttechnik vorgestellt wird, sondern als ein Mittel für die Vertiefung der Kenntnisse. Die Methode ist grundsätzlich um die Struktur Lesen oder Hören/ Nachahmung konstruiert und die Lernenden werden stets aufgefordert, die Wörter und Sätze zu wiederholen. Die Empfehlung an den Lehrer, die Schüler zum Aufsagen der Dialoge zu ermutigen, ist eigentlich als zusätzlicher Hinweis am Ende des Vorworts aufgeführt.

Diese Haltung des Autors widerspiegelt die Konzeption des Lehrbuchs und zeigt, dass der Schwerpunkt eher auf der Lexik, als auf dem spontanen Sprechen liegt. Dennoch ist anzumerken, dass Dialoge etwa die Hälfte des Buches ausmachen. Daraus lässt sich schließen, dass Berlitz großen Wert auf das dialogische Sprechen legt und dass Gespräche ein sehr erfolgreiches Mittel sind, um sich einer Fremdsprache zu nähern.

Das Rollenspiel in der Gegenwart: die Anwendungsbereiche des Rollenspiels

Dank seinem offenen Format kann das Rollenspiel viele unterschiedliche Bedeutungen annehmen und in verschiedenen Lebens- und Wissensbereichen verwendet werden. Unter den Disziplinen, die das Rollenspiel einsetzen, sind Psychologie, Pädagogik, Spielwissenschaft (Ludologie) zu nennen, wie, in unserem besonderen Fall, die Fremdsprachendidaktik. Ein folgender synthetischer Überblick über die verschiedenen Anwendungsbereiche des Rollenspiels leitet auf den Schwerpunkt der Anwendung im Fremdsprachenunterricht und sein didaktisches Potenzial über.

In dem Bereich Psychologie erscheint das Rollenspiel als: «für therapeutische Zwecke eingesetzte Nachstellung einer meist konfliktgeladenen Situation, bei der die Beteiligten jeweils in einer vorgegebenen sozialen Position, Rolle agieren» (DWDS³).

Das Rollenspiel kann als Simulation der Realität und Vorbereitung auf den Ernstfall im psychotherapeutischen Kontext verwendet werden, sowohl in Bezug auf alltägliche Situationen (z.B. beim Selbstsicherheitstraining, beim Training der sozialen Kompetenz oder bei der Angstbewältigung), als auch in Bezug auf Extremsituationen wie etwa für den Einsatz in militärischen Krisengebieten⁴.

Das Rollenspiel wird auch als Methode in der Gruppentherapien verwendet, wie z.B. in der Spielvariante „Psychodrama“. Dieser Begriff bezeichnet eine von dem österreichischen Arzt Jacob Levy Moreno (1890-1974) entwickelte Methode der Psychotherapie, bei der psychische und zwischenmenschliche Konflikte in kreativen, theaterähnlichen Szenen dargestellt und ausgetragen werden. Das Rollenspiel ermöglicht es den Teilnehmenden, eine andere Perspektive als die eigene einzunehmen und Empathie und Verständnis für die anderen zu entwickeln. Im „Psychodrama“ werden vor allem Kreativität und Spontaneität gefordert. Die Teilnehmer werden zur Improvisation ermutigt und können durch kreative und spontane Reaktionen auf herausfordernde Situationen neue Lösungen finden und mehr über sich selbst und andere erfahren.

Wesentlich für das Gelingen des Rollenspiels im psychotherapeutischen Bereich allgemein ist die unterstützende Teilnahme aller Gruppenmitglieder und das gemeinsame Bewusstsein, dass das Handeln in den Rollen sanktionsfrei ist.

In der Pädagogik und den Erziehungswissenschaften wird das Rollenspiel als «Nachahmung bestimmten sozialen Rollenverhaltens des täglichen Erlebens im kindlichen Spiel» (DWDS⁵) beschrieben. Es handelt sich hier um eine Form des kindlichen Spiels, bei der das Kind in einer Gruppe (z.B. beim Räuber-und-Gendarm-Spiel) oder einzeln (z.B. Prinzessin, Indianer) verschiedene soziale Rollen nachahmt. Das Rollenspiel tritt im Alter von 4-7 Jahren auf und nimmt einen wichtigen Platz ein. Im Rollenspiel ahmen die Kinder auch typische Rollen aus dem Alltag nach, z.B. die Beziehung zu Mutter oder Vater. Mit zunehmendem Alter übernehmen die Kinder immer komplexere Rollen, die immer mehr Interaktion erfordern. Im Spiel lernen die Kinder die sozialen Rollen kennen und erwerben schrittweise eine höhere kommunikative Kompetenz.

Als pädagogische Methode wird das Rollenspiel im Bereich des „sozialen Lernens“ eingesetzt. Soziales Lernen ist ein Begriff der kommunikativen Didaktik und der Sozialpädagogik, der handlungsorientiertes und problem-lösendes Lernen bezeichnet.

Der Erwerb kommunikativer Kompetenz entspricht in diesem pädagogischen Ansatz dem Ziel der Persönlichkeitsbildung. Das bedeutet, dass es nur durch die Forderung nach Interaktion möglich ist, den Lernenden beizubringen, ihre eigene Identität und soziale Rolle zu finden (Löffler 1979: 9). Das Lernen ist als gemeinsamer Prozess konzipiert, der entsprechend nur wirksam sein kann, wenn er die Kollaboration und Interaktion zwischen den Lernenden unterstützt.

Im Rahmen des sozialen Lernens liegt die Bedeutung des Rollenspiels als didaktisches Mittel darin, die Entwicklung der für das soziale Leben wichtigsten Fähigkeiten zu fördern. Zu diesen Fähigkeiten gehören zum Beispiel die Empathie, d.h. die Fähigkeit, die Perspektive des anderen einzunehmen, sowie Ambiguitätstoleranz als die Fähigkeit, Diskrepanzen zwischen Eigenbedürfnissen und Außenerwartungen auszuhalten und die verbale und nonverbale Kommunikation, die als Instrument zur Konfliktlösung und Entdeckung der eigenen Persönlichkeit gilt.

Das Rollenspiel kann verschiedene Formen annehmen, der typische Ablauf gliedert sich jedoch in drei Phasen: eine Vorbereitungsphase, die eigentliche Spielphase und die Verarbeitungsphase (Löffler 1979: 17). Die letzte

³ <<https://www.dwds.de/wb/Rollenspiel>>.

⁴ Lexikon der Psychologie: <<https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/rollenspiel/13148>>.

⁵ <<https://www.dwds.de/wb/Rollenspiel>>.

Phase ermöglicht eine gemeinsame Reflexion über den Spielverlauf und das Rollenverhalten und hat daher einen hohen Wert für den Gruppenzusammenhalt.

In der Spielwissenschaft⁶ wird der Begriff „Rollenspiel“ für eine Spielform verwendet, bei der die Spielenden die Rollen von realen Personen, fiktiven Figuren, Tieren oder auch Gegenständen übernehmen. Das Rollenspiel als Unterhaltungsspiel hat seinen Ursprung in den 1970er Jahren und geht auf Kriegsspiele (*wargames*) zurück, d.h. auf Kriegssimulationen mit Miniaturen oder Spielfiguren. Das Szenario der Konfliktsimulationsspiele änderte sich im Laufe der Zeit allmählich zugunsten eines mittelalterlichen Fantasy-Settings (Longo 2020: 14). Das Hauptmerkmal ludischer Rollenspiele besteht darin, dass die Spieler nicht nur die Spielregeln anwenden (wie bei traditionellen Spielformen), sondern in den kreativen Prozess der Handlung eingebunden sind. Sie sind aufgefordert, zu wählen, wie sie ihre Figuren charakterisieren und Entscheidungen zu treffen, die den Verlauf des Spielabenteuers verändern. Wie bei anderen Rollenspielarten, gibt es die Figur des Spielleiters, der das Spiel und die Geschichte vorantreibt.

Rollenspiele unterteilen sich heute in Pen-&Paper-Rollenspiele, Live-Rollenspiele und Computer-Rollenspiele. Das Pen-&Paper-Rollenspiel ist eine Form des Tischspiels, die aus einer Mischung von Gesellschaftsspiel, Erzählung und Improvisationstheater besteht. Für das Spiel werden ein Regelbuch, Würfel, eine Karte und ein Charakterbogen benötigt. Jeder Spieler übernimmt einen Spielcharakter mit bestimmten Eigenschaften, die im Laufe des Abenteuers auf die Probe gestellt werden. Bei dieser Art von Rollenspiel wird das positive oder negative Ergebnis der Aktionen der Charaktere durch die Würfel und die Entscheidungen der Spieler bestimmt. Ziel des Spiels ist es nicht, eine bestimmte Punktzahl zu erreichen und zu gewinnen, sondern gemeinsam ein Abenteuer zu erleben und die Fantasie einzusetzen.

Live-Rollenspiele, oder auf Englisch *Live Action Role Playing* (mit LARP verkürzt) sind eine Form des Rollenspiels, bei der die Teilnehmer ihre Spielfigur physisch selbst darstellen. Während die Pen-&Paper-Rollenspiele näher an der Spielwelt sind, sind die LARP eher theatralisch geprägt. Die Spieler haben eine Vorlage, die aus dem Hintergrund, den Zielen und den Eigenschaften ihres eigenen Charakters besteht, das Handeln aber wird vorrangig improvisiert.

Bei den Computer-Rollenspielen wird die Struktur der Pen-&Paper-Rollenspiele auf Computerspiele übertragen. Der Hauptunterschied zum Pen-&Paper-Rollenspiel besteht darin, dass die Aufgaben des Spielleiters vom Computer übernommen werden. Anders als bei Tischrollenspielen ist das erforderliche Regelwissen geringer, da der Computer den Großteil der Berechnungen übernimmt (Tresca 2011: 134). Aufgrund der technischen Elemente des Videospieles sind die Kreativität und die Entscheidungsfreiheit der Spielenden beim Computer-Rollenspiel teilweise eingeschränkt. Die strikte Durchsetzung der Regeln durch die Spielesoftware macht die Auflösung der Ereignisse weniger verhandelbar und begründet die Darstellung der Charaktere eher auf quantitative als auf qualitative Elemente (Hitchens, Drachen 2008: 16).

Wie dies auch bei den traditionellen Rollenspielen der Fall war, bleiben die gemeinschaftlichen und sozialen Aspekte des Spiels auch auf der virtuellen Ebene im Mittelpunkt.

Das Rollenspiel im heutigen Fremdsprachenunterricht

Das Rollenspiel im heutigen Fremdsprachenunterricht steht in engem Zusammenhang mit den Konzepten der Handlungsorientierung und des ganzheitlichen Lernens. Handlungsorientierung bezeichnet die Fokussierung auf den Erwerb einer Handlungskompetenz, d.h. die Fähigkeit im Rahmen «realer oder als lebensecht akzeptierbarer Situationen inhaltlich engagiert sowie ziel- und partnerorientiert zu kommunizieren» (Suhrkamp 2010: 104). Rollenspiele regen tatsächlich den praktischen Sprachgebrauch in realitätsnahen

⁶ Für diesen Teilbereich wird gegenwärtig neben dem Fachterminus *Ludologie* auch seine deutsche Übersetzung *Spielwissenschaft* verwendet (vgl. website <<https://www.ludologie.de/institut/was-ist-ludologie/>>).

Kommunikationssituationen an, in denen das sprachliche Handeln im Mittelpunkt steht, d.h. die Fähigkeit, den anderen zu verstehen und sich verständlich zu machen.

Ganzheitliches Lernen bezieht sich auf eine Unterrichtsmethode, die das Konzept des Lernens als einen ganzheitlichen Prozess betont, der konkrete Erfahrungen mit allen Sinnen einschließt. Dieser Aspekt konkretisiert sich im Rollenspiel durch den Einsatz von Körpersprache und Mimik, die eine reale und persönliche Interaktion ermöglichen.

Rollenspiele werden ebenfalls zu den Lernspielen gezählt. Aufgrund der unterschiedlichen Umsetzung des Rollenspiels können sie Elemente enthalten, die eher dem Spiel oder dem darstellenden Spiel zuzuordnen sind. Rollenspiele, die mehr theatertypische Techniken anwenden, können die Formen von Sketch, Theaterspiel oder dramatischen Dialogen übernehmen. In diesem Fall werden neben der ästhetischen Wahrnehmung der Fremdsprache auch bestimmte Elemente wie Aussprache und Intonation eingeübt. Die Wiedergabe einer vorgegebenen Rolle und die Wiederholung von Texten erleichtert das Einprägen des Wortschatzes sowie die Automatisierung von Redewendungen und grammatischen Strukturen.

Rollenspiele, bei denen die Interaktion im Vordergrund steht, fördern den kreativen und spontanen Sprachgebrauch und konzentrieren sich auf den kommunikativen Aspekt (Löffler 1979: 36).

Nach Löffler hat der Einsatz von Spielen im Fremdsprachenunterricht eine Reihe von Zielvorstellungen, zu denen die Wiederholung und Festigung von Sprachmaterial, die Auflockerung des Unterrichts, die Motivationssteigerung und die Kooperationsforderung gehören. Beim Rollenspiel selbst liegt das übergeordnete Lernziel im Erwerb von zielsprachlicher Kommunikationsfähigkeit. Dieser Erwerb wird in einer Reihe von Teilzielen präzisiert, die sich insbesondere auf grammatikalische, lexikalisch-idiomatische und auch phonologisch-prosodische Elemente beziehen.

Bei jedem Rollenspiel gibt es die Figur des Leiters, der den Zweck und den Inhalt des Rollenspiels bestimmt und dessen Verlauf lenkt. Die Rolle des Spielleiters wird beim didaktischen Rollenspiel von der Lehrperson übernommen. Die Lehrkraft wird als Impulsgeber begriffen und soll das Rollenspiel kompetent leiten, damit es für die Lernenden zu einer pädagogisch bereichernden Erfahrung wird.

Bei der Durchführung des Rollenspiels kann der Lehrer auch auf Schwierigkeiten stoßen, mit denen er bewusst umgehen muss. Da sich das Rollenspiel stark vom üblichen Frontalunterricht unterscheidet, kann es vorkommen, dass es vor allem von schüchternen und introvertierten Schülern zunächst mit Misstrauen aufgenommen wird. In diesem Sinn ist es wichtig, dass die Lehrperson den Schülern klare Anweisungen für den Aufbau des Spiels gibt, um eventuell vorliegende Unsicherheiten zu überwinden. Darüber hinaus muss sie Situationen und Themen vorschlagen, die für die Schüler interessant sind und es ihnen ermöglichen, das Gelernte in die Praxis umzusetzen (Begoll 2014: 8).

Wenn das Rollenspiel nur als Optimierung der sprachlichen Leistung eingeführt wird, besteht außerdem die Gefahr einer „Intellektualisierung“ des Spiels (Löffler 1979: 24). Ein zu strenger Ansatz in Bezug auf die formale Korrektheit von Ausdrücken kann dazu führen, dass die Teilnehmer das Rollenspiel eher als Kompilationsübung denn als Anregung zur Kommunikation erleben. Dies kann zum Beispiel passieren, wenn ein Schüler aus Angst, Fehler zu machen, zu Hause einen Text konstruiert und ihn während des Spiels auswendig aufsagt. Auf diese Weise wird der kommunikative Zweck des Rollenspiels nicht erfüllt, da der Lernende die Sprache auf kreative und interaktive Weise verwenden soll.

Schließlich ist es wichtig, gemeinsam mit den Lernenden über die verwendeten grammatischen Strukturen, die behandelten Themen, den Wortschatz und die verwendeten Ausdrücke nachzudenken. Auf diese Weise kann den Schülerinnen und Schülern die besondere Funktion des Rollenspiels und seine Nützlichkeit bewusst gemacht werden.

Schlussfolgerung

In der Zeit der kommunikativen Orientierung (1970er-80er Jahre) wurde dem Spielen im Fremdsprachenunterricht große Aufmerksamkeit geschenkt. Vor allem «hatten die sogenannte Rollenspiele Hochkonjunktur, bei denen die Lernenden mit mehr oder weniger ausführlichen Beschreibungen des Kontextes und der Rollen in die Lage versetzt werden sollten, situationsangemessen kommunizieren zu können» (Rösler 2012:115).

Während das Rollenspiel bis zu Beginn des neuen Jahrtausends auf großes Interesse stieß, hat seine Bedeutung als didaktisches Mittel bis heute allmählich abgenommen.

Betrachtet man die Häufigkeit der Verwendung des Begriffs „Rollenspiel“ in einem korpusbasierten Analyseinstrument wie dem Digitalen Wörterbuch der Deutschen Sprache (DWDS), so zeigt sich, dass er zunehmend weniger in der deutschsprachigen Kulturlandschaft vertreten ist⁷.

Ziel dieses Artikels war es daher, dieser Tendenz entgegenzuwirken und das Konzept des Rollenspiels für Bildungszwecke neu zu gewichten, sein Potenzial aufzuzeigen. Das am Anfang vorgestellte historische Lehrangebot mit seinen teilweise improvisierten situativen Dialogen, die bereits den Kern des Rollenspielkonzepts bildeten, zeigt die direkte Linie zum heutigen Unterricht auf. Die didaktische Wirksamkeit der beiden Vorläufer war recht hoch. Das *Sprachbuch* des Georg von Nürnberg stellte im späten Mittelalter eines der wichtigsten Hilfsmittel für italienische Kaufleute dar, um Deutsch zu lernen. Die Berlitz-Methode hingegen hat sich vor allem seit den 1960er Jahren schnell verbreitet und ist noch heute eine etablierte Methode zum Erlernen von Fremdsprachen, insbesondere für Intensivkurse⁸.

Der Einsatz des Rollenspiels im heutigen Fremdsprachenunterricht bietet zahlreiche Vorteile: eine Anregung für die Sprech- und Hörpraxis, eine Ermutigung zu einem kreativen und spontanen Sprachgebrauch, vor allem aber auch die Möglichkeit, grammatische Strukturen in einen konkreten kommunikativen Kontext einzubauen und in die Praxis umzusetzen. Dazu gesellen sich übergreifende Sozialkompetenzen wie Team- und Empathiefähigkeit. Eine Neubewertung und größere Verbreitung von Rollenspielen für didaktische Zwecke im Fremdsprachenunterricht wäre daher von großem Nutzen.

⁷ Quelle dazu: DWDS Lemma „Rollenspiel“, Verlaufskurve.

⁸ <<https://www.berlitz.com/about/our-story>>.

Literaturverzeichnis

- BEGOLL Alex (2014), *Vorteile und Grenzen der Rollenspiele als Unterrichtsmethode. Unterrichtsentwurf zur "Windenergie"*, München, GRIN Verlag.
- BERLITZ Maximilian Delphinus (1919), *Erstes Buch für den Unterricht in der deutschen Sprache*, Berlin, Wolff.
- (1920), *Zweites Buch für den Unterricht in der deutschen Sprache*, Berlin, Cronbach.
- FOSCHI ALBERT Marina (2021), «Deutsche Gesprächskultur diachronisch». In: Giessen L. (Hrsg.), *Text-, Diskurs- und Kommunikationsforschung*, Landau, Verlag Empirische Pädagogik, p. 41-60.
- GLÜCK Helmut (2002), *Deutsch als Fremdsprache in Europa vom Mittelalter bis zur Barockzeit*, Berlin-New York, de Gruyter.
- HITCHENS Michael and DRACHEN Anders (2008). *The Many faces of role-playing games*, «International Journal of Role-Playing», 1, p. 3-21.
- KOCHAN Barbara (1974), *Rollenspiel als Methode sprachlichen und sozialen Lernens*, Kronberg, Scriptor.
- LONGO Mauro (2020), *Giochi di ruolo. Come inventare, realizzare e proporre giochi di interpretazione, di avventura e di narrazione*, Roma, Dino Audino Editore.
- LÖFFLER Renate (1979), *Spiele im Englischunterricht: Vom lehrergelenkten Lernspiel zum schülerorientierten Rollenspiel*, München, Urban & Schwarzenberg.
- RÖSLER Dietmar (2012), *Deutsch als Fremdsprache. Eine Einführung*, Stuttgart, Metzler.
- SUHRKAMP Carola (2010), *Metzler Lexikon Fremdsprachendidaktik*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- TRESCA Michael (2011), *The evolution of fantasy role-playing games*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Co.

Internetquellen – zuletzt abgerufen am 02/09/2023

- Duden Wörterbuch, URL: <<https://www.duden.de/woerterbuch>>.
- DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, URL: <<https://www.dwds.de>>.
- Lexikon der Psychologie, URL: <<https://www.spektrum.de/alias/lexikon/lexikon-der-psychologie/110571>>.
- Berlitz Sprachschule, URL: <<https://www.berlitz.com/de-de>>.
- Institut für Ludologie, URL: <<https://www.ludologie.de/institut/was-ist-ludologie/>>.

Carmen de Burgos: «A la mayor honra y gloria de Giacomo Leopardi»

Alessia Sorrenti

alessiasorrenti.m@gmail.com

ABSTRACT: This article is an excerpt from my master's thesis, focusing on the relationship between the Spanish writer Carmen de Burgos (1867-1932) and Italy through an analysis of her literary production. Specifically, the article highlights the writer's extraordinary interest in Leopardi and her significant role in promoting Italian culture in Spain through the composition of works inspired by this author.

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

PAROLE-CHIAVE: Carmen de Burgos, Giacomo Leopardi, Novecento, Traduzione, Italia.

Il legame con l'Italia

La recente riscoperta di una personalità letteraria estremamente prolifica e sfaccettata come quella di Carmen de Burgos, che ha dominato la scena intellettuale spagnola dei primi decenni del Novecento, ha condotto alla ricostruzione della sua intensa vita e della composita carriera di giornalista e scrittrice portando alla luce il suo profondo legame con l'Italia.

Carmen de Burgos (Almería 1867-Madrid 1932), divenuta famosa con lo pseudonimo di “Colombine”, fu scrittrice, giornalista, traduttrice, insegnante e attivista a favore del divorzio e del suffragio femminile. La sua vita fu assolutamente fuori dal comune e, tanto nella sfera privata quanto in quella professionale, sfidò ogni sorta di convenzione attirando vari dissensi e qualche tentativo di repressione. Le sue idee progressiste, infatti, considerate incompatibili con il controllo ideologico messo in atto dal regime franchista in seguito alla sua morte, le costarono la censura e la conseguente omissione dalla storia letteraria spagnola. Mentre in Spagna, dopo gli anni del fascismo, l'attività intellettuale di Carmen de Burgos è stata recuperata e gode di un certo prestigio, in Italia, malgrado l'inevitabile coinvolgimento della scrittrice nella vita sociale e culturale, la sua importanza non è stata ancora pienamente riconosciuta.

La traiettoria letteraria e giornalistica di Carmen de Burgos occupa il primo trentennio del XX secolo, la cosiddetta Edad de Plata della letteratura spagnola per la fioritura culturale che la caratterizza. La scrittrice seguì da vicino le distinte tappe della letteratura del suo tempo: legata alla Generazione del '98, ne condivise la preoccupazione per la Spagna che ispirò il suo impegno modernizzatore, in linea con la corrente rigenerazionista del periodo, sfociato nella promozione dei modelli europei. Carmen de Burgos ebbe, infatti, un ruolo cruciale nella diffusione della letteratura italiana in Spagna attraverso le sue traduzioni di opere significative del panorama culturale italiano, da quelle di Roberto Bracco e Paolo Mantegazza all'ambiziosa edizione della vita e delle opere di Giacomo Leopardi.

Il primo contatto con l'Italia, avvenuto nel 1906, segna un punto di svolta nella vita e nella scrittura di Carmen de Burgos. Innanzitutto, l'incontro con la relativa modernità raggiunta in Italia influenza le sue idee sul femminismo, ma è soprattutto l'ambiente culturale, e in particolar modo artistico, a rappresentare una fonte di ispirazione per la scrittrice. Durante gli otto mesi trascorsi tra le più importanti città italiane, Carmen de Burgos ha la possibilità di entrare in contatto con molteplici circoli di intellettuali e conoscere i personaggi illustri dell'epoca. Meritano particolare attenzione le amicizie instaurate con due grandi personalità del tempo: il celebre drammaturgo Roberto Bracco (1861-1943), per il quale Carmen de Burgos prologa la prima traduzione in spagnolo di *Smorfie umane* (1906) e traduce *Nel mondo della donna. Conversazioni femministe* (1906), e la scrittrice e

giornalista Matilde Serao (1856-1927), che prende ispirazione da Carmen de Burgos per intraprendere una campagna a favore del divorzio sul quotidiano «Il Giorno».

Il resoconto di questo primo viaggio è raccolto in *Por Europa* (1906) che, grazie alle numerosissime digressioni di carattere storico, artistico e letterario, costituisce un primo importante strumento di promozione della cultura italiana in Spagna. *Por Europa* contiene, inoltre, la testimonianza del primo intervento diretto di Carmen de Burgos nella scena culturale italiana: invitata dall'Associazione della Stampa, il 28 aprile del 1906 pronuncia la conferenza «La mujer en España» che contiene un'analisi esaustiva della condizione della donna nella Spagna di quegli anni.

Carmen de Burgos alimentò negli anni il suo amore per l'Italia tornando più volte a emozionarsi nelle sue città preferite che furono un'inesauribile fonte di ispirazione per la sua creazione letteraria e divennero nelle diverse occasioni il nido d'amore di lei e Ramón Gómez de la Serna, nonché un rifugio in cui trovare ristoro dalle difficoltà della vita. Nello specifico, dopo una rapida visita nel dicembre del 1910, i due si recarono in Italia durante la Prima Guerra Mondiale e, infine, nel 1926, si trasferirono a Napoli per alcuni mesi.

Ancor prima del trasferimento, a testimoniare il già decisivo coinvolgimento di Carmen de Burgos nell'ambiente culturale italiano e i contatti mantenuti con gli intellettuali del tempo è il commento alla sua opera *Confesiones de artistas* (1915), apparso nella rivista italiana «La Donna»¹ il 20 novembre del 1920. L'articolo, intitolato *Attrici di Spagna (Confidenze e aneddoti)*, è scritto da Gilberto Beccari² che nelle righe di apertura si definisce amico della scrittrice e le attribuisce il merito di aver rivoluzionato la letteratura.

Avvicinamento a Leopardi

Sin dalla prima visita a Napoli, Carmen de Burgos mostrò una certa predilezione per quella città così vivace e accogliente da ricordarle irrimediabilmente la sua amata Andalusia. Il soggiorno napoletano ebbe un'immediata influenza nella sua vita e nella scrittura, poiché la visita dei luoghi leopardiani la avvicinò intrinsecamente alla tragica figura del poeta, nel cui pensiero filosofico trovò identificazione: «¡Cómo se ama á estos genios cuando saben hacer latir el corazón expresando nuestros mismos sentimientos!» (Burgos 1906a: 229). Dalle pagine di *Por Europa* emerge chiaramente come Carmen de Burgos non solo conosceva già il poeta, al tempo ancora poco studiato in Spagna³, ma dominava perfettamente la materia leopardiana, come testimoniano i molteplici rimandi alle sue opere e alla sua vita inseriti nel testo. La scrittrice, dunque, aveva letto intensamente Leopardi e riconosceva il forte potere evocativo racchiuso nei suoi versi, in grado di penetrare nei sentimenti più reconditi e, se mal interpretati, ispirare le azioni più estreme; non a caso, in *Por Europa* riporta la notizia del suicidio di un principe di venti anni la cui causa era stata attribuita alla lettura del *Dialogo della Natura e di un'Anima*, evidentemente frainteso dal giovane: «Sabedlo entender y no será malsano; de un libro suicida haréis un libro de vida eterna» (Burgos 1911a: XIII).

La sua visita alla tomba di Leopardi rappresenta un momento di grande emozione che la scrittrice racconta a più riprese nelle opere *Por Europa*, *La voz de los muertos* (1911) e nell'articolo intitolato *Leopardi y su tumba*, apparso su «La Esfera» l'11 dicembre del 1926, con annesse fotografie della tomba e della chiesa di San Vitale situata di fronte. A condurre Carmen de Burgos alla scoperta degli angoli nascosti di Napoli è Giuseppe

¹«La Donna» fu una rivista quindicinale illustrata edita fra il 1905 e il 1968 e rivolta al pubblico femminile medio e alto borghese. I contenuti proposti riguardavano principalmente la narrativa e l'attualità femminile, unita a consigli di moda, bellezza e gestione della casa.

²Gilberto Beccari (1880-1958), traduttore e ispanofilo di origini fiorentine, fu uno dei più importanti studiosi e traduttori di Unamuno in Italia. Analogamente a Carmen de Burgos, Gilberto Beccari, malgrado lo scarso riconoscimento concessogli al giorno d'oggi, svolse un ruolo chiave nella diffusione della letteratura spagnola in Italia nella prima metà del XX secolo.

³Leopardi era allora abbastanza conosciuto in Spagna, ma poco tradotto. A introdurre la critica leopardiana in Spagna era stato Juan Valera con il saggio *Sobre los Cantos de Leopardi* nel 1855.

Gramegna, giornalista e direttore della «Revue Franco-Italienne»⁴ nonché critico letterario e studioso di Leopardi. Il percorso che compie è estremamente suggestivo: si addentra nella grotta di Posillipo, che la induce al Ricordo di Tiberio, il quale era solito attraversarla nelle sue escursioni, e all'uscita si trova di fronte la tomba di Virgilio:

Estos que tenemos enfrente son los famosos campos phlegraei, el Teatro de la epopeya de Homero, donde Virgilio colocó la entrada de su infierno; donde Petrarca plantó un laurel sobre la tumba del inspirador de Dante, y donde duerme ahora uno de los genios más grandes de Italia, Leopardi (Burgos 1906a: 227).

Carmen de Burgos non vi si reca, dunque, in qualità di turista, ma lo fa in segno di omaggio a un poeta che l'ha profondamente segnata e accompagnata spiritualmente nella scoperta dei luoghi del suo passato: «Allí, por su abandono, amé á Leopardi y recorrí en peregrinación los sitios santificados por su presencia. [...] Lo seguí á Bolonia, á Roma, á Florencia y á Ñapóles, contemplé su soledad en aquella casita del pie del Vesubio donde escribió la *Ginestra*, y después, yo, que no doblo la rodilla ante las divinidades, volví á besar de hinojos la losa fría frente á la cual otra sencilla lápida conmemora el sitio que la tradición señala como sepultura de Virgilio» (Burgos 1911a: XII).

Genesi dell'opera

A questa particolare predilezione per Leopardi si deve il proposito di Carmen de Burgos di comporre un'ampia monografia in suo onore, finalizzata a riscattarlo dall'oblio che aveva sofferto in Spagna; a darne prova è la commovente riflessione presente nell'introduzione dell'opera:

Giacomo Leopardi se me aparece como uno de esos bellos y minúsculos rosales que crecen en los jardines de artificio; un tallo débil, desmedrado, que se inclina al suelo con el peso de la enorme rosa que arrastra toda la savia, y se le ve doblarse inclinado á tierra, luchando en vano por erguir el tallo y mostrarnos su belleza. Es después, cuando se seca y se marchita, cuando el viento piadoso esparce sus pétalos, cuando llegan á nosotros sus perfumes... con toda la tristeza de las cosas muertas, y entonces sentimos el deseo de reconstituir aquella existencia, de levantar aquella corola para que se inunde de sol, de envolver en amor y besos la planta sequeriza que pudo ser árbol lozano, y entre el suspiro de la impotencia y el homenaje de la admiración, plumas de artistas lloran su elegía al genio malogrado en la constante evocación de su vida y de sus obras (Burgos 1906a: IX).

Carmen de Burgos aveva maturato l'idea di comporre un'opera dedicata a Leopardi già durante il suo primo viaggio in Italia: in un'intervista alla regina Margherita, pubblicata sul quotidiano «El Heraldo de Madrid» il 16 maggio del 1906, rivelò di aver iniziato a raccogliere materiale sul grande poeta e alla fine dello stesso anno annunciò il suo nuovo progetto che impiegò circa cinque anni nel vedere la luce. Il progetto da lei elaborato prevedeva la composizione di un'opera magistrale sul poeta recanatese da realizzare con la collaborazione di scrittori emergenti per le traduzioni, tra i quali figurano Juan Ramón Jiménez e Tomás Morales.

Giacomo Leopardi. (Su vida y sus obras), pubblicato nel 1911, costituisce la prima monografia edita in Spagna su Leopardi e, tuttora, la più completa. L'edizione di Carmen de Burgos include la traduzione parziale delle opere più importanti dell'autore, ovvero i *Canti*, le *Operette morali* e i *Pensieri*, accompagnata da uno studio minuzioso della sua vita e del suo pensiero da cui emerge l'interpretazione personale della scrittrice che prende le distanze dai pregiudizi diffusi sul conto di Leopardi. Si tratta di un'opera di rivendicazione, come lei stessa la definisce nel riportare la propria intervista all'attrice genovese Adela Carbone in *Confesiones de artistas*:

Adela Carbone me habla con pasión de la obra de su gran poeta nacional y de Italia, esa Italia a la que yo tanto amo, porque es siempre la patria del arte, del entusiasmo, de las grandes empresas generosas. Me complace oír a Adela Carbone, con su dulce acento italiano, recitarme poesías de

⁴ La «Revue Franco-Italienne» è un quindicinale bilingue fondato da Michael A. Cantone, George de Champodré e Giuseppe Gramegna, pubblicato dal primo maggio 1900. Si occupa di letteratura, teatro, belle Arti e religione.

Giacomo Leopardi y hablar de mi obra de reivindicación al gran poeta italiano, que, según frase feliz de Navarro Ledesma, “no pueden comprender los malvados” (Burgos 1915: 63-64).

Non solo emerge da queste parole la sua ammirazione per Leopardi, ma anche il grande amore maturato per l'Italia e la sua cultura, nonché la sua lingua. Carmen de Burgos aveva dichiarato più volte di amare l'italiano, in *Por Europa* lo aveva definito «idioma del amor» (Burgos 1906a: 331) e gli aveva attribuito un ruolo indispensabile nella creazione poetica leopardiana: «No podemos conocer á Leopardi por las traducciones; se necesita leerlo en italiano, para comprender toda su dulzura y toda su grandeza» (Burgos 1906a: 227). La familiarità raggiunta con l'italiano fu, sicuramente, di forte incoraggiamento alla sua impresa, la cui difficoltà principale risiedeva nel cogliere la complessità del messaggio leopardiano e riuscire a trasmetterlo con l'opportuna empatia e nella miglior forma possibile in una nuova lingua. Il requisito che ritiene, infatti, fondamentale per un approccio fedele al grande autore è l'assoluta conoscenza e comprensione della profondità del suo pensiero, che lei raggiunse grazie a lunghi anni di studio (Burgos 1911a: XII):

Para realizar el ensueño de escribir un libro sobre Leopardi, he tenido que leer y estudiar durante cuatro años obras suyas y libros y mamotretos escritos acerca de él. ¡Qué pocos le han comprendido! ¡Cuántos señores tomaron su nombre para mostrarse originales ó eruditos en su modo de juzgar! Hay obras de autores comerciantes que explotaron el nombre venerado para vender insulseces.

La sua opera nasce dal profondo rispetto per l'autore, rimasto incompreso ai molti e ingiustamente svalutato per scopi economici, e viene offerta ai lettori come un dono prezioso, frutto, se non altro, dell'entusiasmo e della fedeltà al genio leopardiano:

En España le conocemos aún poco, y mi alma, enamorada del genio, acomete esta obra, digna del peregrino talento de un Ruskin ó de un Taine, ya que á falta de otras condiciones tendrá la de fidelidad y entusiasmo. Es imposible dar á conocer un autor por la sola representación de su obra, ni aun por la crítica filosófica de ésta. Se necesita el examen de su personalidad, del carácter que la produjo. Es preciso que veamos la mano que ejecuta. De otra manera, el aroma del sentimiento se nos escapa, falta una condición esencial y necesaria para que aquella alma penetre en el alma nuestra (Burgos 1911a: IX-X).

Struttura

Giacomo Leopardi. (Su vida y sus obras) è un saggio suddiviso in due volumi, il primo dei quali contiene una lunga biografia dell'autore intervallata dai testi poetici originali, sempre accompagnati dalla loro traduzione, mentre il secondo è dedicato alla prosa. Carmen de Burgos sceglie come dedicatario dell'opera Segismundo Moret⁵ in segno di ringraziamento per l'aiuto offertole in momenti decisivi della sua vita e coerentemente all'ammirazione di lui per la letteratura italiana. Il libro si apre con un aforisma di Rubén Darío che rende omaggio all'immortalità del genio leopardiano: «El Arte es el glorioso vencedor. Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo» (Burgos 1911a: III). Con tale epigrafe, Carmen de Burgos compie, al contempo, una dichiarazione di intenti, considerato il suo obiettivo di sconfiggere con la sua analisi le più ingiuste teorie alimentate contro l'autore, a partire da quella di Cesare Lombroso sulla matrice biologica della presunta degenerazione psicologica di Leopardi, che viene estensivamente confutata nell'opera: «se cree á Leopardi un ser de espíritu enfermo. Nada más lejos de eso. En su cuerpo endeble hubo un alma de gigante que dio gritos de rebeldía, fuertes, enérgicos, tan demoledores, que aún hoy hacen bambolearse el edificio de la vieja superstición» (Burgos 1911a: XIII). Carmen de Burgos intende presentare Leopardi attraverso le sue stesse opere, giudicandone unicamente il valore estetico ed evitando ogni forma di pregiudizio sulla sua persona.

⁵ Segismundo Moret y Prendergast (1833-1913) fu un intellettuale e politico spagnolo. Nel 1907 grazie al suo incarico nel Partito Liberale, aveva protetto Carmen de Burgos, già sua amica, dagli attacchi da parte dei settori reazionari. Con l'insediamento del governo di Antonio Maura nel 1907, Carmen de Burgos era stata trasferita a Toledo, ma una volta caduto il governo, nel 1909, Segismundo Moret, che prese di nuovo il potere, riuscì a riportarla a Madrid.

Il primo libro ripercorre la traiettoria vitale dell'autore nella sua interezza, suddividendola in sei epoche corrispondenti a diverse fasi vitali o momenti creativi, secondo la periodizzazione scelta da Carducci. L'estesa biografia di Leopardi prende avvio dagli antecedenti familiari dell'autore e include la descrizione dei luoghi del suo passato che hanno ispirato la sua personalità creatrice o determinato le sue particolarità psicologiche. Nel racconto biografico sono inserite numerose poesie dell'autore provviste di una breve analisi interpretativa e seguite dalla loro traduzione, inedita o preesistente. Come segnala la stessa scrittrice, le poche traduzioni preesistenti, debitamente segnalate, sono tratte dall'*Antología de poetas líricos italianos*, composta nel 1889 da J. L. Estelrich (Burgos 1911a: 133), mentre le traduzioni inedite sono opera di una ventina di autori che firmano individualmente la propria versione.

Il secondo volume dell'opera, relativo alla produzione in prosa dell'autore, è composto dai *Diálogos*, che ispirarono la creazione parallela di *La voz de los muertos* e occupano la quasi totalità del volume, seguiti dai *Pensamientos* e dagli *Estudios* (corrispondenti alle *Operette morali*).

Ricezione

Come scopriamo dalle parole della stessa scrittrice, dal momento della sua pubblicazione, l'opera ricevette diverse critiche, per lo più infondate e pretestuose, che non tennero conto della qualità letteraria del lavoro, né tanto meno dell'impatto culturale che avrebbe determinato:

Sé que esta fórmula para hacer el gran libro de Leopardi ha recibido muchas críticas. Se ha dicho que trabajaban para mí algunos negros, una figura periodística que define a los colaboradores mal tratados y peor retribuidos que hacen el trabajo para que el amo lo firme. [...] No fueron las únicas objeciones que recibió el libro. Otros dijeron que no tuvo verdadera preparación y juicio crítico, que no tuvo éxito y que fue rápidamente olvidado. También se censuró que las poesías aparecieran diseminadas y que se mezclaran traductores noveles con otros más reconocidos. Puede ser. Pero no oí a nadie decir que este libro reunió a los más vanguardistas poetas del momento, que años después quedarían consagrados y laureados pero que en aquellos momentos no dejaban de ser jóvenes bohemios sin recursos, ni aliento ni reconocimiento, como también era el caso de Juan Ramón Jiménez, que me tradujo un delicioso poema. [...] Nunca escuché un elogio sobre la calidad de un libro que por su originalidad y extensión es una pieza bibliográfica de enjundia, la mejor quizás que se ha realizado sobre el poeta italiano en lengua castellana. Y nadie, por último, le ha dado las gracias a otros traductores de prestigio como José Alcalá Galiano, Juan O'Neill, María del Pilar Contreras, Leocadio Martín Ruiz, Ricardo Franco, Diego López Moya, Bravo Carbonell, Federico Baraiba, Miguel Sánchez Penguera, Enrique Fernández Granados o Antonio Ledesma, que se dejaron parte de su corazón para trasladar a los españoles las poesías de un extranjero al que nadie entendió (Utrera 1998:187).

Allo stesso tempo, le valutazioni critiche apparse su diversi quotidiani dimostrano, al contrario, un sincero apprezzamento per il grande sforzo compiuto da Carmen de Burgos e per l'eccellente risultato ottenuto. L'articolo apparso sull'«Heraldo de Madrid» il 10 gennaio del 1912, ad esempio, elogia la qualità critica dell'opera stabilendo un parallelismo tra il lavoro di Carmen de Burgos e quello degli intellettuali più prestigiosi, Ruskin e Taine: «Colombine, [...] ha caminado con firme planta por la senda espiritual que desbrozaron estos ilustres críticos» («Heraldo de Madrid», 10/01/1912). Anche il quotidiano «El Pueblo» spende parole di apprezzamento nei confronti della scrittrice per l'impegno adoperato: «La labor de la autora no podía ser más ardua, pero hay que decir en honor a la verdad que ha salido airosa de su empeño» («El Pueblo», 30/12/1911). In entrambi i casi, lo straordinario risultato raggiunto dall'opera è attribuito al sentimento di amore con cui è stata prodotta e di cui è pervasa, come emerge alla sua lettura:

El mérito más grande de esta obra — con ser muchos y muy grandes sus méritos — es el amor con que se ha escrito. Colombine, que ha trabajado en ella cerca de un lustro, que ha puesto en ella toda la lumbre de su inteligencia y todo el acero de su voluntad y todas las flores de su cultura extraordinaria, la ha embellecido con el tesoro de su amor («Heraldo de Madrid», 10/01/1912).

Indipendente dai giudizi dei contemporanei, l'impatto culturale rappresentato da tale pubblicazione è assolutamente inopinabile. La pubblicazione di *Giacomo Leopardi. (Su vida y sus obras)* segna una svolta nella ricezione

in Spagna del grande poeta romantico, poiché offre per la prima volta una visione d'insieme sulla figura di Leopardi fornendo gli strumenti ermeneutici necessari alla sua comprensione.

L'edizione di Carmen de Burgos colma un vuoto letterario di grande rilevanza per la conoscenza del Romanticismo europeo e, secondo quanto affermato da Concepción Núñez Rey, continua a essere una delle più autorevoli: «Aún hoy, esta obra de Carmen conserva un lugar preeminente en la bibliografía española sobre Leopardi; indicativo de ello fue el lugar que ocupó en la exposición organizada por la Biblioteca Nacional de Madrid en 1990» (Núñez 2021: 205).

Echi letterari

L'immersione di Carmen de Burgos nella vita e nella letteratura italiana ebbe un impatto determinante nel plasmare la sua visione cosmopolita e indubbiamente lasciò la sua impronta anche nella sua produzione scritta. A partire dal suo primo viaggio in Italia, apparvero nelle sue pubblicazioni alcune tracce del suo incontro con la nuova cultura, racchiuse, in un primo momento, negli articoli scritti per l'«Heraldo» o «La Esfera» e, successivamente, culminate nella creazione di opere originali. La prima a mostrare l'evidente influenza della letteratura italiana è *La voz de los muertos* (1911) scritta contemporaneamente alla monografia su Leopardi e ispirata alla sua produzione:

Envuelta en la vorágine literaria, me salen dos nuevos libros, aunque por diferentes caminos. Uno se lo propongo yo a Sempere, y lo titulo *La Voz de los Muertos*. Es producto quizás de mi extensa dedicación a Leopardi y fruto de su influencia, pues me salió del alma cuando trabajaba con sus poemas. Incluso copié su estilo, no lo oculto, pero hay en ellos una sinceridad que puede explicar mucho más sobre esta etapa de mi vida que cualquier comentario añadido que yo pueda hacerle (Utrera 1998: 207).

La voz de los muertos fu uno degli esiti letterari della visita di Carmen de Burgos alla tomba di Leopardi, frutto del suo grande impegno nello studio della scrittura del poeta. L'opera, pubblicata nel 1911 dalla casa editrice Sempere y Compañía, appartiene a un genere miscelaneo che comprende una prima parte composta da tredici dialoghi e una seconda, più breve, di drammi in prosa, che la scrittrice qualifica come «teatro irrepresentable», probabilmente corrispondenti a un diverso momento creativo (Vian 2018: 39). I dialoghi si svolgono tra diversi interlocutori, reali o inventati, a partire da uno preliminare tra la Autora e il Genio Familiar, e affrontano questioni di carattere universale. La natura di questi personaggi è chiarita nel primo dialogo dalle parole dell'autrice: «son sombras, y hablan con la serenidad augusta de allende la tumba», che fornisce, al contempo, una spiegazione al titolo apparentemente ossimorico che associa la parola “voz” a “muertos” (Burgos 1911b: 9).

I dialoghi presenti nelle *Operette morali* (1835) di Giacomo Leopardi furono la fonte d'ispirazione per quelli composti da Carmen de Burgos, che trasse direttamente dall'opera anche la figura del Genio Familiare e scelse di giustificarsi anticipatamente dalle eventuali accuse di imitazione attraverso lo scambio di battute dei primi personaggi:

G. — ¿Y si dicen que los imitaste?

A. — ¡Qué importa! Si la parodia grotesca recuerda la obra inmortal, no ha faltado arte al autor de la parodia. Si los genios nos dejaron sus ideas, ¿qué mal hay en que fructifiquen? ¿Por qué no le pides á la tierra que en cada nueva cosecha dé frutos desconocidos?

(Burgos 1911b: 10)

Nel prendere come modello lo stile scelto da Leopardi la scrittrice si avvicina alla composizione del dialogo filosofico, una forma della letteratura classica dalla lunghissima tradizione che Carmen de Burgos conosce e omaggia: «Estos diálogos me traen un vago recuerdo de verdades enunciadas por Sócrates, Platón, Leopardi, Parini...» (Burgos 1911b: 10).

Attraverso i dialoghi tra le distinte voci, delle quali si serve per veicolare le proprie idee, la scrittrice intende giungere a delle verità definitive da divulgare e opporre alle verità incomplete. Sceglie come oggetto di riflessione

i grandi concetti astratti che influenzano il comportamento umano o la società spagnola e sostituisce il loro significato tradizionale con uno nuovo che deriva da una concezione del mondo liberale, progressista e tollerante (Núñez 2021: 227). I temi affrontati, che danno il titolo ai diversi dialoghi seguiti dall'indicazione degli interlocutori nel sottotitolo, sono i seguenti: amore, onore, virtù, patriottismo, grandezza, lealtà, galanteria, giustizia, gloria, arte, romanticismo e morte.

Nel dialogo intitolato *La muerte* figura tra i personaggi lo stesso Leopardi che risponde alle domande del Curioso dando prova di un certo nichilismo presumibilmente acquisito *post mortem*: «tan unida está la infelicidad a la humana naturaleza, que no podemos reposar ni vivos ni muertos» (Burgos 1911b: 123). Le affermazioni rassegnate di Leopardi, che sembrano stravolgere completamente la filosofia del poeta, sfociano, in realtà, in una critica nei confronti della Chiesa per essersi rifiutata di accogliere la sua sepoltura. Carmen de Burgos inserisce, inoltre, un omaggio al Leopardi filosofo, del quale condivideva la visione pessimista:

Te diré que la poesía es la única cualidad que me hizo gozar en la tierra y en la muerte, porque supo engañar mi razón de filósofo; pero para que todo sea paradójico, aquella fuente de deleite fué la de mi infelicidad disgustándome de lo real, mientras que el amargor de la filosofía consoló en más de una ocasión mi atribulado espíritu (Burgos 1911b: 127).

Il dialogo in questione si conclude con il completo disfacimento di ciò che era rimasto del corpo di Leopardi: una seconda morte fisica per il poeta, che sembrerebbe legarsi a una forma di romanticismo sepolcrale, ma che, in realtà, va interpretata in relazione all'aforisma, già menzionato, di Rubén Darío presente in *Giacomo Leopardi. (Su vida y sus obras)*, ovvero, «es el arte el que vence al espacio y al tiempo» (Burgos 1911a: III).

La scrittrice rispetta fedelmente lo stile impiegato da Leopardi nelle *Operette* tanto nella selezione lessicale quanto nelle risorse impiegate per conferire ingegnosità alle argomentazioni e fa in modo di rendere il linguaggio impiegato colloquiale ed essenziale. La straordinaria importanza dell'opera risiede, dunque, nella capacità di Carmen de Burgos di coniugare l'influenza leopardiana con il suo intento modernizzatore, che la porta alla composizione di dialoghi fondati su questioni di carattere sociale e politico.

Riflessioni conclusive

La rilettura della vita e della scrittura di Carmen de Burgos, alla luce del suo profondo legame con l'Italia, ha rivelato con chiarezza l'eccezionale contributo che questa autrice ha apportato alla promozione della cultura italiana in Spagna. La sua straordinaria attività come traduttrice e filologa ha giocato un ruolo chiave nel fenomeno di diffusione della letteratura italiana che ha caratterizzato gli inizi del XX secolo: la sua monografia su Leopardi, ancora oggi considerata tra le migliori edite in lingua spagnola, è un'eloquente testimonianza di tale impegno. L'analisi della sua opera *La voz de los muertos* ha evidenziato l'influenza significativa della materia leopardiana nel processo creativo della scrittrice.

La storia di Carmen de Burgos rappresenta un capitolo significativo nell'evoluzione delle relazioni culturali tra Spagna e Italia e merita, in virtù di ciò, maggiore attenzione da parte della critica letteraria italiana, affinché la sua eredità possa essere ulteriormente esplorata e riconosciuta.

Bibliografía

- (1911), *Publicaciones*, «El Pueblo: diario republicano de Valencia», XVIII, 7.108 (30/12/1911), p. 2, [sin indicaciones de autor].
- (1912), *Giacomo Leopardi*, «Heraldo de Madrid», XXIII, 7.712 (10/01/1912), p. 1, [sin indicaciones de autor].
- BECCARI Gilberto (1920), *Attrici di Spagna (Confidenze e aneddoti)*, «La Donna», XVI, 338 (20/11/1920), p. 16-17.
- BRACCO Roberto (1906a), *Muecas humanas*, traducción de Fuentes S., prólogo de Burgos C. de, Valencia, Sempere y Compañía.
- (1906b), *En el Mundo de las Mujeres (Conversaciones feministas)*, traducción de Burgos C. de, Madrid, Viuda de Rodríguez Serra.
- BURGOS Carmen de (1906a), *Por Europa (impresiones): Francia, Italia*, Barcelona, Maucci.
- (1906b), *Oyendo á la Reina Margarita*, «El Heraldo de Madrid», XVII, 5.651 (16/05/1906), p. 1.
- (1911a), *Giacomo Leopardi. (Su vida y sus obras)*, Valencia, Sempere y Compañía.
- (1911b), *La voz de los muertos*, Valencia, Sempere y Compañía.
- (1915), *Confesiones de artistas*, Madrid, V.H. de Sanz Calleja.
- (1926), *Leopardi y su tumba*, «La Esfera», XIII, 675 (11/12/1926), p. 29.
- NUÑEZ REY Concepción (2021), *Carmen de Burgos, “Colombine”, en la Edad de Plata de la Literatura Española* (Nueva edición revisada y aumentada), Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja.
- UTRERA Federico, BURGOS Carmen de y GÓMEZ DE LA SERNA Ramón (1998), *Memorias de Colombine, la primera periodista*, Madrid, Hijos de Muley-Rubio.
- VIAN HERRERO Ana (2018), *La voz de los muertos de Carmen de Burgos (1911), entre siglos, lenguas y culturas*, «Revista de Escritoras Ibéricas», 6, p. 37-87.

La dialettica del tempo nello *Zauberberg* di Thomas Mann

Isabella Vasen

isabella.vasen.1992@gmail.com

ABSTRACT: Acknowledging the significant role of scientific innovations in shaping the early twentieth-century European cultural landscape, this study investigates the literature-science dialectic, with a particular emphasis on the impact Einstein's theory of relativity had on Mann's novel *Der Zauberberg*. While Mann may not have fully embraced Einstein's ideas, they undeniably influenced the novel's exploration of time, which emerges as a central theme, in a dynamic interplay of historical and pure time. However, differently from the German physicist, who seeks to describe natural laws through objective facts, the conceptual experiment shaped by Mann unveils the subjectivity of space and time experience.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione del prof. Francesco Rossi, docente di Letteratura tedesca.

PAROLE-CHIAVE: German literature, Thomas Mann's *Der Zauberberg*, Literature and science interaction, Einstein's theory of relativity, Thought experiment.

Was ist die Zeit? Ein Geheimnis, — wesenlos und allmächtig. Eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermengt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung. Wäre aber keine Zeit, wenn keine Bewegung wäre? Keine Bewegung, wenn keine Zeit? Frage nur! Ist die Zeit eine Funktion des Raumes? Oder umgekehrt? Oder sind beide identisch? Nur zugefragt! Die Zeit ist tätig, sie hat verbale Beschaffenheit, sie »zeitigt«. Was zeitigt sie denn? Veränderung! Jetzt ist nicht damals, hier nicht dort, denn zwischen beiden liegt Bewegung. Da aber die Bewegung, an der man die Zeit mißt, kreisläufig ist, in sich selber beschlossen, so ist das eine Bewegung und Veränderung, die man fast ebensogut als Ruhe und Stillstand bezeichnen könnte; denn das Damals wiederholt sich beständig im Jetzt, das Dort im Hier. Da ferner eine endliche Zeit und ein begrenzter Raum auch mit der verzweifeltsten Anstrengung nicht vorgestellt werden können, so hat man sich entschlossen, Zeit und Raum als ewig und unendlich zu »denken«, - in der Meinung offenbar, dies gelinge, wenn nicht recht gut, so doch etwas besser. Bedeutet aber nicht die Statuierung des Ewigen und Unendlichen die logisch-rechnerische Vernichtung alles Begrenzten und Endlichen, seine verhältnismäßige Reduzierung auf null? Ist im Ewigen ein Nacheinander möglich, im Unendlichen ein Nebeneinander? Wie vertragen sich mit den Notannahmen des Ewigen und Unendlichen Begriffe wie Entfernung, Bewegung, Veränderung, auch nur das Vorhandensein begrenzter Körper im All? Das frage du nur immerhin! (Mann 1952: 440)

Introduzione

Il tema del tempo è tradizionalmente riconosciuto come uno dei principali *Leitmotive* all'interno dello *Zauberberg*, definito dallo stesso Thomas Mann uno «Zeitroman in doppeltem Sinn» (Mann 1952: 15) per la compresenza di un tempo storico, che fa da cornice alla narrazione (gli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale) e di un'indagine sul tempo puro (*reine Zeit*). Le riflessioni contenute nell'opera rispecchiano generalmente l'indagine sulle accezioni di spazio e tempo all'inizio del sec. XX, ripresa con vigore in seguito a nuove scoperte scientifiche e mutamenti storico-sociali. Nel presente studio ci si è proposti di analizzare queste categorie concettuali nel celebre romanzo manniano, tenendo conto del progresso scientifico, in particolare come reazione alla teoria della relatività di Einstein. A differenza del nutrito *corpus* di testi che esaminano la rivalutazione di spazio e tempo in ambito filosofico, sono più infrequenti e di recente pubblicazione gli studi che si occupano

degli esperimenti mentali e delle scoperte nell'ambito della fisica, che pure ebbero un riscontro comprovato nel pensiero dello scrittore. Con ciò, non si vuole sostenere che egli nutrisse particolare fiducia nella validità della teoria di Einstein, le cui idee peraltro vennero non raramente accolte con scetticismo dai contemporanei; si è invece mirato a evidenziare che, negli anni di stesura dello *Zauberberg*, il dibattito scaturito dalla loro diffusione fu pervasivo e si servì di strumenti divulgativi che resero le informazioni accessibili ai non esperti. Se anche Mann non abbracciò del tutto il pensiero di Einstein, esso ebbe comunque un ruolo non secondario nella trattazione del tempo all'interno del romanzo. Del resto, la letteratura consente agli scrittori di ragionare sulle teorie scientifiche, senza i vincoli di accuratezza imposti agli studiosi: ciò non ha solo arricchito la produzione letteraria, ma ha talora contribuito a fornire punti di vista meno rigidi alla riflessione scientifica, nel perseguire quello che è un obiettivo comune a entrambe le discipline, ossia dare un senso all'esperienza (Beer 1990: 86-89).

Partendo da un'analisi del contesto storico in cui si colloca la stesura dello *Zauberberg*, ci si è concentrati sulla dialettica tra letteratura e scienza e sui piani di sperimentazione che caratterizzarono il Modernismo. Riconoscendo il ruolo fondamentale delle novità scientifiche nella rifigurazione del paesaggio culturale coevo, si sono poi illustrati i concetti fondamentali della relatività einsteiniana, esaminandone i riscontri al di fuori della comunità scientifica, soprattutto nella stampa divulgativa. Sulla base del punto di vista manniano che il flusso temporale sia percepibile solo in relazione al cambiamento spaziale, ci si è successivamente focalizzati sullo sconfinamento di ciclicità e monotonia nell'atemporalità – sensazione amplificata dalla mancanza di mutamenti visibili, che nel romanzo trovano soprattutto cause atmosferiche. Ci si è infine concentrati sulla centralità del capitolo *Schnee*, in cui Mann costruisce un esperimento concettuale al fine di convalidare le sue idee di spazio e tempo come elementi dipendenti dall'esperienza soggettiva.

Modernismo e sperimentazione formale: *Erzählzeit vs. erzählte Zeit*

Nei sanatori di Davos, la società europea – ipnotizzata dal fascino per la morte – sembra abbandonarsi al proprio declino storico-sociale, immergendosi in una *routine* morbosa a scopi apparentemente curativi e rifuggendo da ogni responsabilità nei riguardi del mondo sottostante; la vita che vi si conduce, sintomo della mancanza di una ragione incondizionata per la propria esistenza (Karthaus 1970: 273), è principalmente caratterizzata da inerzia e riflette allegoricamente la crisi in cui si trovava la Germania all'affacciarsi del nuovo secolo (Eubanks 2017: 258). L'intenzione di Mann è offrire un affresco dell'Europa prebellica, nella convinzione che «l'uomo non vive solo la sua vita personale [...], ma anche [...] quella della sua epoca» (Mann 1990: 53). Ma nello *Zauberberg* si intrecciano vari tipi di “transizione”, che danno contezza della profonda instabilità europea a inizio Novecento (Gesler 2000: 130), nel momento in cui diverse scoperte scientifiche rivoluzionano la percezione della realtà e delle capacità cognitive umane, dimostrando – tra le altre cose – che l'atomo è soggetto a decadimento, mentre le teorie di Einstein sulla relatività stravolgono le precedenti concezioni di spazio e tempo; le riflessioni di Freud sull'inconscio minano l'idea che la coscienza sia garante della totalità dell'individuo e lo smantellamento dei grandi sistemi metafisici costringe alla ricerca di nuovi paradigmi, anche sul piano filosofico¹. È pur vero che, quando Hans Castorp arriva al Berghof, non ha familiarità con queste nuove idee e alla notizia che nel sanatorio si pratica la psicoanalisi reagisce con una risata di scherno (Mann 1952: 31); tuttavia, durante la sua permanenza a Davos ha modo di entrare in contatto con le ultime teorie scientifiche, oltre che con tecnologie inedite² ed è costretto a rivalutare la sua percezione del mondo, inclusi i propri valori e pregiudizi sociali (Gesler 2000: 130).

Il conflitto tra tempo soggettivo e storico, tra il tempo della “pianura” e quello montano del Berghof è dunque solo una parte dell'esperimento di pensiero veicolato dal romanzo (Ricoeur 1988: 129-30). Esso rispecchia una strategia tipica della narrativa modernista, orientata alla sperimentazione letteraria e linguistica su modello dei

¹ Nietzsche, ad esempio, elaborò un pensiero mirato alla decostruzione del soggetto, affermando che la coscienza è la più tarda fase di sviluppo dell'organico e quindi anche il più imperfetto e debole.

² Anche le nuove tecnologie sembrano collegate al tema del tempo; Hans, ad esempio, mostra un certo fascino per il cinema: «Millionen Bilder und kürzeste Fixierungen, in die man ihr Handeln aufnehmend zerlegt hatte, um es beliebig oft, zu rasch blinzelndem Ablauf, dem Elemente der Zeit zurückzugeben» (Mann 1952: 407).

test scientifici, talora sfidandoli con premesse alternative, volte a verificarne le implicazioni (Caracheo 2017: 41). Il Modernismo è comunemente inteso come reazione ai nuovi sviluppi storico-sociali degli anni 1910-1940 (Fokkema 1988: 318) e si caratterizza per un rifiuto dello storicismo³, del positivismo scientifico e del realismo artistico precedenti (Kovaloski 2009: 337). Tra gli elementi che definiscono lo *Zauberberg* un'opera modernista, Kovaloski (2009: 321) riserva particolare attenzione alla "performatività"⁴, sulla base del pensiero di Paul Sheehan (2002: 15), secondo il quale «il romanzo modernista libera il potere performativo latente della narrazione introducendo irregolarità formali» e del concetto di *performative narrative*, che il filosofo Homi Bhabha contrappone a *pedagogical narrative*. A differenza del secondo tipo di narrazione – la quale subordina l'esperienza individuale a valori preesistenti, al fine di conservare «una tradizione, [...] un sistema stabile di riferimento» (Bhabha 1994: 35) – la "narrativa performativa" predilige un rinnovamento, scardinando modelli ritenuti obsoleti, in base alle esigenze dell'epoca contemporanea (Bhabha 1994: 145). A livello linguistico, in particolare negli anni Venti, è messa in discussione la «narrazione lineare, l'ordine logico e progressivo, lo stabilire una superficie solida della realtà»⁵ (Bradbury 1976: 393); il tempo diviene uno dei temi dominanti: esso non risulta solo raccontato, ma anche *manipolato* attraverso l'atto narrativo plasmatore di nuova realtà (Kovaloski 2009: 338). Nello *Zauberberg* una parte significativa della sperimentazione formale sul piano della temporalità risiede nel ritmo della narrazione, in costante accorciamento rispetto al tempo narrato. Questa scelta è mirata a riprodurre le percezioni del protagonista, per il quale l'adattamento ai ritmi di vita a Davos – dopo i primi giorni animati da impressioni nuove e inconsuete (Mann 1952: 118, 146) – causa una progressiva perdita del senso del tempo, che anche per il lettore sembra scorrere a un ritmo più veloce⁶ (Mann 1952: 243; Weigand 1964: 15). Analizzando la struttura del romanzo, il quale copre un arco temporale di sette anni, emerge che, degli altrettanti capitoli, il primo tratta dell'arrivo di Castop a Davos, mentre il secondo è dedicato a un *excursus* sul suo passato; il terzo capitolo si sofferma sul primo giorno di permanenza nel sanatorio, mentre il quarto sulle tre settimane originariamente previste per la visita. Con il prolungarsi indefinito del soggiorno, la consapevolezza del flusso temporale inizia a disintegrarsi: il quinto capitolo riporta le vicende che si svolgono fino al settimo mese di permanenza al Berghof⁷, il sesto si interrompe alla morte di Joachim – due anni e quattro mesi dopo l'arrivo di Castorp – mentre l'ultimo racconta i restanti quattro anni e mezzo. Il disorientamento che provoca tale suddivisione «avvicina il lettore allo *status* mitico-senza tempo dei personaggi» (Jueterbock 2020: 3); sarà necessario lo scoppio della Prima guerra mondiale per scuotere il protagonista da questo *nunc stans*, convincendolo a partire.

La prima allusione alla doppia natura del tempo si trova già nella prefazione, con un richiamo ai suoi due livelli – del discorso (*Erzählzeit*) e della storia (*erzählte Zeit*) – che nel capitolo *Strandspaziergang* (Mann 1952: 680-81) vengono anche definiti, rispettivamente, "tempo musicale-reale" (*musikalisch-reale Zeit*) e "tempo immaginario" (*imaginäre Zeit* o *inhaltliche Zeit*). In tal modo, la domanda «kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich?» (Mann 1952: 680) confluisce in un'ampia riflessione sulla natura del tempo, che rifletterebbe una ricerca di orientamento secondo norme di valore, evidentemente non rintracciabili nel mondo borghese⁸ della "pianura" (Schwöbel 2008: 349). Le possibili influenze su Mann in questa indagine sono state per lo più associate all'ambito filosofico, mentre quello scientifico ha ricevuto un interesse minore, sia perché Castorp e il narratore riconducono l'esperienza del tempo alla percezione soggettiva, sia perché l'autore stesso ammise di comprendere «poco degli insegnamenti del famoso signor Einstein» (Kurze 2002: 523). Queste argomentazioni appaiono insufficienti, considerando che la redazione del romanzo ebbe luogo in un periodo di eccezionale

³ Si intende qui un sistema di pensiero che «insiste sull'importanza primaria del contesto storico nell'interpretazione di testi di ogni tipo» (Hamilton 2003: 1-2). Secondo questo modello, un evento ha significato solo in connessione con altri eventi correlati.

⁴ Nella teoria letteraria questo termine indica il modo in cui le opere letterarie tentano di avere un impatto nel mondo esterno al testo.

⁵ Sebbene la voce narrante sia apparentemente extradiegetica, vi sono passaggi in cui la distinzione tra la prospettiva del narratore e quella del protagonista diviene meno perspicua; inoltre, il ricorso al tempo presente ottunde occasionalmente la scissione temporale tra gli eventi passati della storia e l'atto corrente della narrazione (Kovaloski 2009: 322).

⁶ A focalizzare l'attenzione sul ritmo della narrazione contribuisce significativamente «l'onnipresenza di indicazioni temporali [...]. Più e più volte, il testo dichiara quanti minuti, ore, giorni, settimane, mesi e anni passano» (Kovaloski 2009: 324).

⁷ Mentre il resoconto delle prime tre settimane di soggiorno al Berghof occupa uno spazio di 136 pagine, le tre successive sono racchiuse in 15; le sei settimane prima di Natale sono raccontate in una sola pagina, dopodiché Castorp fa addirittura fatica a distinguere tra passato e presente (Mann 1952: 374).

⁸ Potrebbe apparire curioso che il vuoto di significato dell'Europa prebellica spinga il protagonista a cercare risposte proprio nel decadimento mortale di un sanatorio per tubercolotici (Jueterbock 2020: 6); tuttavia, ciò sorprende meno se si pensa al collegamento operato già nel Romanticismo tra malattia – o comunque vicinanza alla morte – e sensibilità.

fermento scientifico e culturale: con la teoria della relatività ristretta (1905) e quella della relatività generale (1915), si andò incontro a una rivoluzione di enorme portata nell'ambito della fisica, dimostrando – ad esempio – che il tempo non è una grandezza assoluta, ma dipendente da un sistema di riferimento, dalla velocità e dalla gravità. Sebbene Thomas Mann non fosse in grado di comprendere la complessa sottostruttura matematica della teoria, niente gli impediva di mantenersi informato sulle conseguenze ideologiche delle nuove scoperte, sfruttando i resoconti dei primi anni Venti (Könneker 2001: 217). L'esperimento mentale a cui viene sottoposto Hans Castorp tradisce la convinzione che la teoria della relatività abbia reso fluido il confine tra fisica e metafisica: con l'affermazione «verkoppelt und vermenget dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung» (Mann 1952: 440) il narratore si riferisce al tempo quasi come a un elemento materiale (Karthaus 1970: 294), il cui valore concettuale sarebbe illusorio (Kurze 2002: 523):

Hans Castorp [...] cerca l'origine della vita, la procreazione primordiale [...]. Si incammina verso il sempre più piccolo, dalla molecola all'atomo, che è già così piccolo da trovarsi al confine tra il materiale e l'immateriale. Lungi dal trovare una risposta, Hans si rivolge a questo punto alla presunta somiglianza strutturale del macrocosmo con il microcosmo. L'atomo non era forse anch'esso un sistema cosmico carico di energia in cui i corpi cosmici correvano in rotazione attorno a un centro simile al sole e attraverso il cui spazio eterico le comete viaggiavano alla velocità della luce, costringendo il corpo centrale al suo percorso eccentrico? Nella parte più interna della natura, [...] non si stava forse ripetendo l'universo macrocosmico delle stelle [...]? (Kurze 2002: 523-24)

In questo contesto, è interessante prendere in considerazione il pensiero di Barbara Naumann (2005: 512), per cui la letteratura pone in atto processi di ibridazione che le consentono di riflettere liberamente sulle teorie scientifiche, senza l'obbligo di perseguire una conoscenza accurata:

Il linguaggio [...] e lo spazio immaginario della letteratura non temono affatto il confronto con le scienze. Qui trovano rappresentazione non solo gli atti e le scene primordiali della ricerca scientifica, ma anche i contesti culturali e sociali e le conseguenze della scienza, e in particolare le domande, i problemi e il destino del soggetto che è esso stesso legato al processo di conoscenza. La letteratura può rendere comprensibili molte cose, tra cui i presupposti e le conseguenze antropologiche, psicologiche e fantastiche del processo di conoscenza scientifica.

La stampa divulgativa svolse un ruolo significativo in questo processo di mediazione: in un'intervista riportata dal «Neue Wiener Tagblatt» (22.9.1912, nr. 200: 11-12), il fisico Ernst Lecher spiegava che la più notevole conseguenza della teoria di Einstein sulla relatività consiste nel rovesciamento della tradizionale visione del tempo, la cui scansione non è più considerata costante e assoluta. Il divario temporale tra gli eventi e la loro distanza nello spazio dipenderebbero dal sistema di riferimento e risulterebbero diversi a due osservatori in spostamento l'uno rispetto all'altro con moto uniforme (Wojciechowska 2020: 333); così – in teoria – un'ora terrestre potrebbe apparire molto più lunga a un marziano⁹. Le possibili conseguenze della scomparsa di un tempo assoluto vengono valutate in uno dei pochissimi passaggi di *Der Zauberberg*, in cui Thomas Mann fa esplicito riferimento alla fisica¹⁰:

Unschwer wären Wesen denkbar [...] auf kleineren Planeten, die eine Miniaturzeit bewirtschafteten und für deren „kurzes“ Leben das flinke Getrippel unseres Sekundenzeigers die zähe Wegsparsamkeit des Stundenmessers hätte. Aber auch solche sind vorzustellen, mit deren Raum sich eine Zeit von gewaltigem Gange verbände, so daß die Abstandsbegriffe des „Eben noch“ und „Über ein kleines“, des „Gestern“ und „Morgen“ in ihrem Erlebnis ungeheuer erweiterte Bedeutung gewinnen. Das wäre, sagen wir, nicht nur möglich, es wäre, im Geiste eines duldsamen Relativismus beurteilt [...], auch als legitim [...] (Mann 1952: 686).

⁹ Tuttavia, le differenze sono distinguibili solo in rapporto a un sistema di riferimento esterno.

¹⁰ Un altro si trova nelle parole di Nafta: «Der Weltäther sei wohl exakt? Das Atom, dieser nette mathematische Scherz des »kleinsten, unteilbaren Teilchens« - bewiesen? Die Lehre von der Unendlichkeit des Raumes und der Zeit fuße sicherlich auf Erfahrung? In der Tat, man werde, ein wenig Logik vorausgesetzt, zu lustigen Erfahrungen und Ergebnissen gelangen mit dem Dogma von der Unendlichkeit und Realität des Raumes und der Zeit: nämlich zum Ergebnis des Nichts» (Mann 1952: 870).

La divergenza temporale tra pianeti e il cosiddetto “paradosso dei gemelli” (*Zwillingsparadoxon*¹¹; Gehrcke 1920: 14) furono i mezzi più popolari per divulgare la teoria della relatività a un pubblico ampio, traducendo quelli che Einstein (1905: 894) definiva *A-Zeit* e *B-Zeit* in un’opposizione basata sul concetto di *verschiedenes Zeitmaß* (Cohn 1911: 11). Thomas Mann aveva contezza di diverse critiche epistemologiche alla teoria della relatività, che contrapponevano gli “orologi terrestri” a quelli di un immaginario “abitante del sole” (Könneker 2001: 222): nel 1920 aveva letto un contributo del filosofo e scacchista austriaco Arthur Kaufmann¹² sulla rivista «Der Neue Merkur», che negava un collegamento tra le sopracitate discrepanze e la relatività spazio-temporale teorizzata da Einstein, a riprova delle reazioni contrastanti che il fisico provocò nel pensiero coevo. In effetti, anche il romanzo di Mann sembra tradire una crescente incertezza, che si riflette nei ragionamenti del protagonista (Mann 1952: 686). Sulla base delle notazioni raccolte nel diario dello scrittore è dimostrato che in quel periodo egli si tenne aggiornato sull’argomento, attraverso contributi pubblicati su riviste come le «Münchener Neuesten Nachrichten» (Mann 1979: 25.2.1920; 3.3.1920). A ciò è collegata l’affascinante conversazione tra Castorp e suo cugino nel quarto capitolo di *Der Zauberberg*, che confluisce nella più ampia questione della capacità umana di misurare il flusso del tempo. Per comprendere meglio questo dialogo è però prima necessario soffermarsi sull’accezione di simultaneità nella teoria di Einstein.

Il tempo “fisico”: la teoria della relatività di Einstein e le sue conseguenze

Nel *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1665: 101-2), Newton affermava che «il tempo assoluto, vero e matematico, scorre di per sé e in virtù della sua natura in modo uniforme e senza relazione con alcun oggetto esterno»; nella fisica newtoniana, dunque, il tempo ha un flusso uniforme, universalmente valido per ogni osservatore. All’inizio del sec. XX Einstein tornò a indagare questa categoria concettuale e definì le nozioni di posizione, moto e tempo sulla base della simultaneità, indicando il sistema di coordinate utilizzato come riferimento con la parola “relatività”: «se dico, ad esempio “Quel treno arriva qui alle sette”, intendo qualcosa del genere “il puntare della lancetta piccola dell’orologio alle 7 e l’arrivo del treno sono eventi simultanei”» (Lightman 2005: 73). L’idea di Einstein era che si potesse misurare il tempo in base a eventi spaziali simultanei – principio su cui riflette anche Mann nel citato passaggio all’inizio del sesto capitolo. Di primaria importanza nella relatività ristretta è la dilatazione temporale¹³, fenomeno per cui la durata di un medesimo evento risulta maggiore se misurata in un sistema di riferimento in moto rispetto a uno in stato inerziale. La dilatazione del tempo si basa sull’idea che la velocità della luce è costante per tutti gli osservatori, indipendentemente dal loro movimento; dunque, se un osservatore A è in moto rispetto a un osservatore B ed entrambi misurano lo stesso evento (una luce che lampeggia), A stimerà un intervallo di tempo maggiore rispetto a B (tra i lampeggi). Ciò significa che il tempo scorre più lentamente per A, perché movimenti a velocità diverse rispetto a un evento nello spazio-tempo risultano in tempi cronometrici difforni, esito confermato da numerosi esperimenti.

Nel sottocapitolo “*Gedankenschärfe*” Mann si sofferma sul concetto di simultaneità nella sopracitata conversazione tra Castorp e suo cugino: dopo aver osservato che il tempo sembra scorrere tanto più lentamente, quanto maggiore è l’attenzione rivolta al movimento delle lancette di un orologio (Mann 1952: 97), Joachim prosegue però affermando che orologi e calendari sono in grado di misurare il flusso del tempo per tutti: «eine Minute ist so lang [...], wie der Sekundenzeiger braucht, um seinen Kreis zu beschreiben» (Mann 1952: 98). In accordo

¹¹ A questo paradosso si ispirò, ad esempio, Hans Christoph con *Die Liebe im Jenseits. Ein Relativitätsroman*, uscito a puntate nella rivista «Deutsche Allgemeine Zeitung» (1921) e pubblicato come romanzo nel 1922 con il titolo *Die Fahrt in die Zukunft. Ein Relativitätsroman*.

¹² “Zur Relativitätstheorie. Erkenntnistheoretische Erörterungen”, «Der Neue Merkur», 3 (1919-20): 587-594. Che Mann avesse letto questo intervento risulta dai commenti riportati sul suo diario, in cui menziona «eine erkenntnistheoretische Kritik der Einsteinschen Theorie (die übrigens auch von Flammarion kritisiert und weitgehend abgelehnt wird), worin das Problem der Zeit wieder die Rolle spielt, deren heutige Urgenz ich bei der Conception des Zbg, wie die politischen Antithesen des Krieges, anticipierte» (Mann 1979: 3.3.1920). La scritta “Zbg” era la stenografia da lui utilizzata per riferirsi a *Der Zauberberg*.

¹³ Descritta per la prima volta da Einstein nel 1907 come conseguenza della relatività ristretta nelle strutture accelerate di riferimento: nella relatività generale, è la differenza nel passaggio di tempo proprio a posizioni diverse come descritte da un tensore metrico di spazio-tempo (Schwartz 1977: 512-17). L’esistenza della dilatazione temporale gravitazionale venne per la prima volta confermata dall’esperimento di Pound-Rebka.

con Einstein, egli definisce il tempo in base alla simultaneità degli eventi; tuttavia, per Hans l'azione meccanica dell'orologio non è sufficiente a risolvere la questione centrale di *cosa sia realmente* il tempo: «aber er braucht ja ganz verschieden lange - für unser Gefühl! [...] Was ist denn die Zeit? [...] Wir sagen: die Zeit läuft ab [...] Aber um sie messen zu können [...] müßte sie doch gleichmäßig ablaufen, und wo steht denn das geschrieben, daß sie das tut? Für unser Bewußtsein tut sie es nicht, wir nehmen es nur der Ordnung halber an, daß sie es tut, und unsere Maße sind doch bloß Konvention» (Mann 1952: 98-99). Questa considerazione sembrerebbe escludere il tempo come quantità fisica scalare, problema che Wojciechowska (2020: 339) collega al concetto di dilatazione temporale, suggerendo che ci possa essere un'allusione alla teoria fisica di Einstein, seppur reinterpreta, tralandola in modo alquanto arbitrario nel regno della coscienza. Castorp, in effetti, porta il discorso sul piano della fisica, affermando che la diversa percezione del tempo è un fenomeno legato alla sua dipendenza dallo spazio e dalla velocità con cui i corpi vi si muovono (Mann 1952: 98). Egli è consapevole che quest'ultimo è la base su cui si può misurare il tempo; tuttavia, calcolare il secondo con il primo è altrettanto arbitrario che fare l'inverso, perché quanto ci vuole per uno spostamento dipende da come si viaggia (Caracheo 2017: 36): per percorrere un tratto a piedi è necessario molto più tempo che in treno e ancor meno ce ne vorrebbe a coprire quella distanza con il pensiero (Mann 1952: 98). Il protagonista conclude che la misurazione del tempo è una convenzione creata per compensare l'incapacità umana di percepire il flusso temporale: anche se orologi e calendari sono in grado di quantificarne il passaggio, gli esseri umani continuano a viverlo in modo diverso¹⁴.

Bewegter Stillstand in ewiger Gegenwart: ciclicità del tempo e atemporalità

Una prospettiva diversa è offerta da Schweisheimer nell'articolo "Raum, Zeit, Schwerkraft" («Münchener Neueste Nachrichten» 24-25.2.1920), in cui si chiarisce come diversi esperimenti di pensiero¹⁵ abbiano rivelato l'arbitrarietà dei principi della meccanica newtoniana¹⁶. Mann sembra avere in mente un simile esperimento concettuale, quando descrive l'arrivo di Castorp in treno a Davos: Joachim lo attende sulla banchina (osservatore a riposo) e la percezione del tempo dei due è divergente (Mann 1952: 26) per via dei diversi sistemi di riferimento (Könneker 2001: 218). Dopo questo episodio, Hans ha modo di rendersi conto che al Berghof il tempo ha un valore diverso rispetto "alla pianura": egli non riesce inizialmente a concepire come *neulich* (Mann 1952: 82) un evento di otto settimane prima, e gli risulta inaudito che a Davos «la [...] minima unità di tempo è il mese» (Mann 2010: 84). Gradualmente, però, le percezioni del protagonista convergono sempre più con quelle dei pazienti; a erodere il senso del tempo è in particolare la monotonia della ripetizione, il ritorno circolare di momenti che si somigliano fino all'identità – procurando in lui quella sensazione di "vertiginosa uniformità", che già lo colpiva in passato alla vista della ciotola battesimale (Mann 1952: 35). Questi elementi hanno indotto Christian Hick (2003: 83) a descrivere la dimensione temporale nel romanzo con l'espressione «bewegter Stillstand in ewiger Gegenwart»; una sua significativa manifestazione si registra nel capitolo "*Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit*", quando il protagonista si ammala ed è costretto a trascorrere tre settimane confinato nella sua stanza: «Man bringt dir die Mittagssuppe, wie man sie dir gestern brachte und sie dir morgen bringen wird [...], die

¹⁴ Da questo punto di vista, le idee di Thomas Mann subirono l'influenza del filosofo e storico tedesco Oswald Spengler, il quale nell'opera *Der Untergang des Abendlandes* (1918) si mostrò molto critico nei confronti della teoria einsteiniana, che risolveva il *Bewegungsproblem* con il riconoscimento di un *continuum* spazio-temporale non osservabile in natura (Spengler 1918: 178); il tempo, per Spengler, sarebbe un "errore di valutazione" (*Mißgriff*) e il concetto di movimento non avrebbe alcun senso in uno spazio vuoto (Spengler 1918: 567).

¹⁵ Accomunati dall'isolamento degli elementi coinvolti nell'azione, dalla presenza di osservatori esterni e di relazioni tra corpo, spazio e movimento.

¹⁶ Il primo che espone dimostra che una persona su un treno che si muove a velocità costante in linea retta non ha modo di determinare se il treno si stia muovendo a meno che non apra il finestrino; anche allora, però, non può sapere se a muoversi sia solo il treno o – teoricamente – anche i binari. Ciò si può verificare solo grazie a un sistema di riferimento; così, se la persona all'interno del vagone lancia un sasso – osservando una traiettoria rettilinea – un osservatore fermo sulla banchina vedrebbe una traiettoria parabolica ed entrambe le percezioni sarebbero corrette, in base ai loro diversi piani di riferimento. Lo stesso principio è applicabile ai corpi celesti: ognuno di essi si muove in relazione ad altri – creando reciprocamente dei quadri di riferimento – ma solo un osservatore esterno (al di fuori dello spazio, il che è impossibile) potrebbe determinare il movimento assoluto; questo significa che il principio di relatività è incompatibile con la nozione di tempo assoluto (Caracheo 2017: 43).

Zeitformen verschwimmen dir, rinnen ineinander, und was sich als wahre Form des Seins dir enthüllt, ist eine ausdehnungslose Gegenwart, in welcher man dir ewig die Suppe bringt» (Mann 1952: 244). Questo episodio sembra anticipare il generale andamento della vita di Hans nel sanatorio, per la cui dissoluzione temporale viene offerta anche la similitudine di una passeggiata sulla spiaggia: «Du gehst und gehst [...] du bist der Zeit und sie ist dir abhanden gekommen [...] dort ist wie hier, vorhin wie jetzt und dann; in ungemessener Monotonie des Raumes ertrinkt die Zeit» (Mann 1952: 687-88); nel capitolo “*Strandspaziergang*” le analogie includono anche il caso di minatori che sottovalutano il tempo trascorso in isolamento nell’oscurità (Mann 1952: 683), oppure della giovane che si risveglia dal coma dopo tredici anni (Mann 1952: 684), o ancora dell’animale, il cui letargo gli è valso il nome di *Siebenschläfer*¹⁷ (Mann 1952: 684) – soprannome applicato allo stesso Castorp (Mann 1952: 894), quando si «sveglierà dai suoi sette anni di animazione sospesa» (Cohn 2008: 205). Nei casi menzionati le entità coinvolte sono ignare del passaggio del tempo, pur essendone biologicamente influenzate; similmente, il protagonista non si rende conto dei cambiamenti a cui il suo corpo va incontro e si stupisce dell’apparente breve intervallo tra i suoi appuntamenti dal barbiere (Mann 1952: 685).

Il tempo atmosferico: imprevedibilità meteorologica e “inverno perpetuo”

Un fenomeno simile si registra in riferimento al paesaggio montano: durante la cura quotidiana, in cui i pazienti di avvolgono in pesanti coperte per coricarsi su delle sdraio all’aperto, il torpore che coglie il corpo di Castorp lo avvicina a uno stato simile alla morte o alla criogenesi (Poggi 2005: 66). Questo straniamento è seguito da una sorta di ritorno immediato alla vita «nello scoprirsi immerso in un paesaggio che [...] muta nonostante l’apparente fermarsi del tempo nelle ore del sonno» (Poggi 2005: 66). Già nell’iniziale passaggio di Hans dall’affacciata Amburgo a Davos, ad ogni modo, si assiste a metamorfosi che attraversano il paesaggio esterno e quello interiore del protagonista. Mentre il treno si inerpica sulla montagna, il brulicare della città cede il posto al silenzio di luoghi più aspri, una trasfigurazione spaziale che arriva a coinvolgere anche la dimensione temporale, perché «come il tempo, lo spazio genera oblio; ma lo fa staccando l’individuo dalle sue relazioni e trasportandolo in una condizione libera e primigenia» (Mann 2010: 6). Al senso di smarrimento del protagonista contribuisce il tempo atmosferico: non affidandosi a orologi e calendari, il modo più intuitivo per determinare il susseguirsi delle stagioni sembrerebbe risiedere nel paesaggio naturale, i cui cambiamenti sono alla base della possibilità di percepire il flusso temporale (Wojciechowska 2020: 341); a Davos, tuttavia, l’ordine meteorologico della natura sembra dissolversi: le stagioni non si attengono alla cronologia convenzionale (Mann 1952: 131-32), creando un vuoto di significato (o *Überdruß*) nel precludere ai personaggi la possibilità di modellare la propria esistenza secondo un “ordine narrativo” (Boa 2009: 138).

Ad ogni modo, l’imprevedibilità metereologica si integra in un contesto in cui la stagione dominante è l’inverno (Mann 1952: 132-33); la valle innevata appare sovente come congelata nel tempo¹⁸, isolando in modo simbolico lo spazio del sanatorio e rafforzando l’impossibilità di distinguere il flusso temporale (Wojciechowska 2020: 342). In queste circostanze, l’unico modo di scandirne l’avanzamento è in parti più estese, segnate da avvenimenti specifici e fissi. La vita nel centro di cura ruota attorno a questo rigido programma di eventi quotidiani, settimanali e mensili, con regole di *routine* rigorose e un interesse quasi ossessivo per il conteggio. Tale ripetizione ciclica¹⁹ sembra esercitare un certo potere anche sui visitatori esterni, tanto che le impressioni di Castorp all’arrivo si ripetono in maniera apparentemente identica nell’esperienza dello zio James Tienappel, giunto con lo scopo di convincerlo a tornare ad Amburgo. La conversazione tra Castorp e il visitatore assomiglia in modo sorprendente a quelle iniziali con Joachim (Mann 1952: 542-43) e – discutendo del problema del tempo – «Da lachte Hans Castorp ruhig und kurz zu den Sternen empor. Ja Zeit! Was nun gerade diese betreffe, die menschliche Zeit, so werde James seine mitgebrachten Begriffe zu allererst revidieren müssen, bevor er hier oben darüber mitrede» (Mann 1952: 543-44). Ci si trova di fronte a un andamento temporale ciclico che investe diversi

¹⁷ Il termine deriva da una leggenda medievale (*die sieben Slafaere*) (Germanisches Nationalmuseum I. Nurnberg 1861: 192). Thomas Mann aveva già presente un racconto che affrontava il tema del “lungo sonno” (Neumann 2002: 21): il protagonista della fiaba *Zwerg Nase* (Wilhelm Hauff, 1826) racconta di un fanciullo, ingannato da una strega, che si addormenta presso la dimora di quest’ultima e rimane al suo servizio per sette anni, mentre lui è convinto di essersi addormentato solo per poche ore.

¹⁸ La neve indebolisce gli strumenti cognitivi dell’uomo, limitandone la visibilità e attutendo i suoni.

¹⁹ Che sembra coinvolgere anche il passato di Hans, ad esempio nella somiglianza tra Madame Chauchat e Hippe, il rapporto con i quali culmina nella scena del prestito di una matita.

piani della realtà ed è caratterizzato da un certo paradosso: «il *continuum* esiste come un insieme separabile (chiuso), quindi apparentemente finito, ma allo stesso tempo, se si tiene conto dell'infinità del movimento ciclico del tempo – il tempo scorre» (Wojciechowska 2020: 343); a ciò si aggiunge l'impressione di una totale immobilità – sottolineata dallo stesso protagonista, per cui «quassù [...] in realtà non ci sono stagioni vere e proprie, [...] ma soltanto giorni d'estate e giorni d'inverno confusi [...] quello che trascorre qui, per ognuno, non è tempo, e dunque ogni nuovo inverno, quando arriva, non è affatto nuovo, è sempre vecchio» (Mann 2010: 610-11). Mentre lo zio si decide a far ritorno ad Amburgo, Hans si considera ormai appartenente al “mondo di sopra”, come emerge, ad esempio, dalla disapprovazione per la partenza di Madame Chauchat²⁰ (Mann 1952: 448-49). La sua rinuncia all'*Erdenzeit* (Mann 1952: 22) trapela anche quando non trova risposta alla domanda di Settembrini sulla sua età (*Zbg*: 122) e si rende definitiva con l'ammissione della perdita di contatti con la “pianura” (Mann 1952: 747).

Schnee: un esperimento di pensiero

L'esperienza di deformazione temporale vissuta da Castorp trova il suo apice nella sezione del sesto capitolo intitolata “*Schnee*”: proponendo un'interpretazione della relatività basata sull'idea che il tempo è movimento nello spazio, l'autore attua una strategia che si concentra sulle differenze, anziché sulle somiglianze con il pensiero einsteiniano. Mentre Einstein immagina la relatività del tempo come misurabile e risultante dall'interrelazione di sistemi isolati, Mann focalizza la sua attenzione sulla percezione umana: «avvertiva la sua importanza [del tempo] per lo sviluppo della fisica, ma aveva anche intuito che la misurazione del tempo era un approccio riduttivo – il concetto non poteva essere misurato, come la scienza sosteneva» (Caracheo 2017: 54). Sorprendentemente, per confutare le idee del fisico, Mann utilizza il suo stesso metodo, un esperimento di pensiero – con l'unica, importante differenza, che le condizioni create nel romanzo sono riproducibili (Wojciechowska 2020: 334).

Nel capitolo citato, Castorp si avventura in una solitaria escursione sciistica; quanto più prosegue, tanto più sembra addentrarsi in una dimensione in cui «regna un silenzio abissale e primordiale, estraneo a quel *Kind der Zivilisation* cresciuto nei ritmi frenetici [...] della città» (Poggi 2005: 67). Inizialmente, sembra inebriarsi di questa «sua libertà di vagabondare. Non aveva dinnanzi a sé una strada obbligata da seguire, né dietro di sé un cammino che dovesse ripercorrere a ritroso» (Mann 2010: 709); pur spostandosi, ad ogni modo, Hans sembra rimanere immobile, perdendo ogni punto di riferimento con l'arrivo di una bufera di neve (Mann 1952: 609). Seguendo il ragionamento dell'autore – per cui la regola che governa il tempo è il cambiamento – dove regna l'uniformità, il movimento non è più tale e dove non vi è movimento riconoscibile, nemmeno il tempo lo è; giunto a una sorta di capanna, Castorp – che si appoggia stremato a un suo muro esterno, con il corpo intorpidito dal gelo – si ritrova nella totale impossibilità di fare affidamento sui suoi sensi: la bufera lo obbliga a chiudere gli occhi e anche quando si costringe a guardare, si ritrova a fissare «il bianco e turbinoso nulla» (Mann 2010: 712). L'assenza di riferimenti spaziali genera un oblio temporale²¹: infatti, dal momento in cui raggiunge il rifugio chiuso a chiave – entrando in uno stato letargico di onirica autoalienazione, dopo aver bevuto del porto – al suo risveglio, il protagonista ha l'impressione che siano trascorse delle ore, mentre – estraendo l'orologio dalla tasca, scopre che era «rimasto a giacere qui nella neve per dieci minuti o poco più» (Mann 2010: 735). Dunque, la percezione del giovane supera di gran lunga il tempo della storia e senza l'orologio sarebbe stato impossibile sapere quanto ne era trascorso, suggerendo un'incompatibilità tra temporalità soggettiva e oggettiva (Kovaloski 2009: 331):

Einstein's thought experiment seeks to describe natural laws through objective facts, whereas Mann's experiment is entirely subjective. In Einstein's experiments, the observers rely on what they see, whereas Castorp relies entirely on what he feels. [...] What Castorp discovers is that time is relative not because of the adopted frames of reference, but simply because without spatial

²⁰ Quando Madame Chauchat arriva a Davos in treno accompagnata da Mynheer Peeperkorn, Thomas Mann gioca con il tema della sincronicità, affermando che «più che arrivare simultaneamente, i due arrivarono *insieme*» (Mann 2010: 813).

²¹ «Die Zeit ist mir lang geworden» (Mann 1952: 615), afferma lo stesso Castorp.

references, there is no possible way to measure it. If an experiment could be carried out where spatial objects cannot be perceived, as happened to Castorp in the snowstorm, where neither the sense of sight nor his other senses help him to recognize his spatial surroundings, then a person is incapable of recognizing or sensing the passage of time (Caracheo 2017: 53).

Le impressioni soggettive di Castorp potrebbero esistere su un piano svincolato da un confronto con la teoria della relatività; tuttavia, Caracheo analizza il sottocapitolo come una polemica contro Einstein, perché Mann lo avrebbe trattato come un esperimento di pensiero, dove le impressioni del protagonista avrebbero avuto un ruolo di supporto (Wojciechowska 2020: 333-34). L'esperimento concettuale condivide con quello vero e proprio un metodo basato sulla variazione – nel primo caso in forma astratta – permettendo agli osservatori di costruire uno scenario specifico in cui si sarebbe eventualmente svolto l'esperimento concreto. Nel capitolo in esame, Mann avrebbe creato le condizioni naturali appropriate per mettere alla prova la capacità umana di confrontarsi con il tempo nella sua forma pura (*reine Zeit*), includendo l'isolamento spaziale del protagonista e l'impossibilità di percepire il movimento del proprio corpo (a causa delle condizioni naturali estreme), ma anche la fondamentale presenza di un osservatore esterno – in questo caso il narratore – per descrivere le caratteristiche del sistema (Caracheo 2017: 55). In ultima analisi, pur avendo seguito gli stessi metodi utilizzati da Einstein, le idee di Mann non si pongono su un piano di equivalenza con quelle del fisico, quanto piuttosto come valutazione della portata delle teorie scientifiche all'interno della letteratura.

Conclusioni

Fredric Jameson (1991: 16) scrive che l'inizio del sec. XX è stato testimone delle «grandi tematiche altomoderne del tempo e della temporalità, dei misteri [...] dei concetti di *durée* e memoria»: il tempo diventa una forza dinamica e performativa, che trascende l'estetismo, cercando di agire sulla coscienza e quindi sulla realtà, per ristabilire una dialettica tra mondo oggettivo e soggettivo (Kovaloski 2009: 338). Nello *Zauberberg*, Mann tenta di superare la tensione tra il tempo della storia e quello della coscienza individuale, dedicando spazi diversi a ciascun capitolo, sulla base della prospettiva del protagonista, ma esplora anche un nuovo modo di pensare e fare esperienza del tempo: quando esso viene vissuto senza variazioni, si riduce a un "eterno presente", in cui le abitudini servono solo a scandire il flusso della monotonia²². La vita letargica e solitaria del centro di cura sembra inizialmente liberatoria, perché svincola dal tempo naturale, sociale e storico (Mann 1952: 891): la "montagna magica" di Mann, infatti, esiste apparentemente al di fuori del tempo cronometrico; i giorni e i mesi sono marcatori privi di significato e le stagioni paiono arrivare arbitrariamente. Il microcosmo della società europea che la abita, insomma, vive solo nel presente. Questo modo di concepire il tempo è estraneo a nuovi pazienti e visitatori, che vivono secondo la concezione lineare del mondo "di sotto"²³: tale è l'esperienza di Hans, che però inizia velocemente ad adattarsi a quello stile di vita. Il giovane rimane a Davos per sette anni, spogliandosi del bisogno di strumenti di misurazione come il calendario e l'orologio, per dimenticare infine anche il proprio tempo biografico (Karthaus 1970: 273). D'altra parte, gli orologi si basano su un moto circolare, che rappresenta stagnazione (Mann 1952: 440). Dopo i primi sei mesi al Berghof, il protagonista sembra sempre più impegnato nel tentativo di comprendere la natura del tempo: nella prima parte del sottocapitolo "*Veränderungen*"²⁴ viene fatto ricorso a un linguaggio scientifico per illustrare l'apparente contraddittorietà di alcuni principi fondamentali delle teorie di Einstein, con cui Mann era entrato in contatto. Nonostante il narratore riconosca che i fenomeni naturali avvengono nel *continuum* spazio-temporale – chiedendosi se il tempo dipenda dallo spazio, o se

²² Come dimostra la continua misurazione della temperatura da parte dei pazienti: «Jene sieben mal sechzig Sekunden, während derer man das Thermometer zwischen den Lippen hielt, [...] weiteten sich zu einer kleinen Ewigkeit» (Mann 1952: 371).

²³ «Die persönliche und individuelle Zeit also zu messen und zu zählen war Sache der Kurzfristigen und Anfänger; die Eingesessenen lobten sich in dieser Hinsicht das Ungemessene und Achtlos-Ewige» (Mann 1952: 522-23).

²⁴ Thomas Mann iniziò a scrivere il sottocapitolo "*Veränderungen*" il 15 ottobre 1921. Due settimane dopo, aveva in programma di partecipare a una serie di conferenze su Goethe a cui fu invitato anche Einstein. Qualche giorno seguente, Mann appunta sul suo diario: «In das VI. Kap. Zbg. eingearbeitet. Zahlreiche Briefe. Korrespondenz mit H. Simon-Frankfurt über eine geplante Goethe-Woche mit Hauptmann, Harnack, Einstein und mir» (Mann 1979: 28.10.1921).

al contrario lo spazio vada inteso come funzione del tempo – egli nota delle incongruenze nella misurazione di quest'ultimo, riferendosi in primo luogo agli strumenti utilizzati. Partendo dalla sua natura eterna, Mann mette in discussione la possibilità di misurare il flusso del tempo, dunque anche l'utilità dei concetti di distanza, movimento e cambiamento, che nella teoria einsteiniana sarebbero preposti a tale compito: come Joachim fa notare, le unità temporali al Berghof svaniscono (Mann 1952: 28). Con un esperimento di pensiero, Mann manifesta infine la convinzione che la relatività temporale si collega alla percezione umana, dipendente dai mutamenti spaziali. A differenza dell'esperimento concettuale di Einstein, quello di Mann è soggettivo: nel romanzo, la rappresentazione del tempo e del suo rapporto con la realtà spaziale sta dunque a dimostrare che la durata degli eventi è direttamente collegata al modo in cui le persone la vivono.

Bibliografia

- BHABHA Homi (1994), *The Location of Culture*, London, Routledge.
- BOA Elizabeth (2009), *The Aesthetics of Disgust in Der Zauberberg*, «Publications of the English Goethe Society», 78, 3, p. 131-146.
- BRADBURY Malcolm and MCFARLANE James (eds.) (1976), *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*, London, Penguin.
- CARACHEO Armando (2017), *The Measurement of Time: Mann and Einstein's Thought Experiments*, «Configurations», 25, 1, p. 29-55.
- COHN Dorrit (2008), «Telling Timelessness in Der Zauberberg», In: Veget H.R. (ed.), *Thomas Mann's The Magic Mountain. A Casebook*, New York, Oxford University Press, p. 201-218.
- COHN Emil (1911), *Physikalisches über Raum und Zeit*, Leipzig-Berlin, B.G. Teubner.
- EINSTEIN Albert (1905), *Zur Elektrodynamik bewegter Körper*, «Annalen der Physik», 7, p. 891-921.
- FOKKEMA Douwe (1988), *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature (1910-1940)*, New York, St Martin's Press.
- GEHRCKE Ernst (1920), *Die Relativitätstheorie - eine wissenschaftliche Massensuggestion. Gemeinverständlich dargestellt von E. Gehrcke. Schriften aus dem Verlage der Arbeitsgemeinschaft deutscher Naturforscher zur Erhaltung reiner Wissenschaft e.V.*, I, Berlin.
- GERMANISCHES NATIONALMUSEUM I. NURNBERG (1861), *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Neue Folge. Organ Des Germanischen Museums*, vol. 8.
- GESLER Wil (2000), *Hans Castorp's journey-to-knowledge of disease and health in Thomas Mann's The Magic Mountain*, «Health & Place», 6, 2, p. 125-134.
- HAMILTON Paul (2003), *Historicism*, New York, Routledge.
- HICK Christian (2003), «Vom Schwindel ewiger Gegenwart. Zur Pathologie der Zeit in Thomas Manns *Zauberberg*», In: Engelhardt D. und Wißkirchen H. (Hrsg.), *Der Zauberberg - die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur*, Stuttgart, Schattauer, p. 93-112.
- JAMESON Frederic (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- JENS Inge (Hrsg.) (1960), *Thomas Mann an Ernst Bertram: Briefe aus den Jahren 1910-1955*, G. Neske.
- JUETERBOCK Felix (2020), *Die »Sympathie mit dem Tode«*, «Zeitschrift für junge Religionswissenschaft», 15, p. 1-18.
- KARTHAUS Ulrich (1970), «Der Zauberberg» - ein Zeitroman (*Zeit, Geschichte Mythos*), «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 44, p. 269-305.
- KÖNNEKER Carsten (2001), *Raum der Zeitlosigkeit: Thomas Manns "Zauberberg" und die Relativitätstheorie*, «Thomas Mann Jahrbuch», 14, p. 213-224.
- KURZE Hermann (2002), *Thomas Mann: Life as a Work of Art. A Biography*, translated by Leslie Willson A., Princeton, Princeton University Press.
- LIGHTMAN Alan (2005), *The Discoveries: Great Breakthroughs in 20th-Century Science*, New York, Vintage.
- MANN Thomas (1952), *Der Zauberberg*, Berlin, Fischer Verlag.
- (1979), *Tagebücher 1918-1921*, De Mendelssohn P. (Hrsg.), Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (1990), *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, XI, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2010), *La Montagna Magica*, a cura di Crescenzi L. e Colorni R., Milano, Mondadori.
- NAUMANN Barbara (2005), *Introduction: Science and Literature*, «Science in Context», 18, 4, p. 511-523.
- NEUMANN Michael (Hrsg.) (2002), *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 5.1: Der Zauberberg. Roman [und] Band 5.2: Kommentar. Werke, Briefe, Tagebücher*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- NEWTON Isaac (1965), *Principi matematici della filosofia naturale*, a cura di Pala A., Torino, Utet.
- POGGI Manuela (2005), «Sulla relativizzazione del tempo nel capitolo *Schnee* in *Der Zauberberg*», In: *Thomas Mann: l'eco e la grazia*, a cura di Sandrin C. e Morello R., Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 65-70.

RICOEUR Paul (1988), *Time and Narrative*, translated by Pellauer B. and Pellauer D., 2, Chicago, University of Chicago Press.

SCHWARTZ Herman (1977), *Einstein's comprehensive 1907 essay on relativity, part I*, «American Journal of Physics», 45, 6, p. 512-517.

SCHWÖBEL Christoph (2008), *Die Religion des Zauberers: Theologisches in den großen Romanen Thomas Manns*, Tübingen, Mohr Siebeck.

SHEEHAN Paul (2002), *Modernism, Narrative, and Humanism*, Cambridge, Cambridge University Press.

SPENGLER Oswald (1918), *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Erster Band, Vienna-Leipzig, Braumüller.

WEIGAND Hermann J. (1964), *The Magic Mountain: A Study of Thomas Mann's Novel Der Zauberberg*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

WOJCIECHOWSKA Agata (2020), *Literacki eksperyment myślowy. Czas fizyczny w Czarodziejskiej górze Tomasza Manna*, «Teksty Drugie», 4, p. 332-348.

