

ANNALI DI CA' FOSCARI
RIVISTA DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI
DI VENEZIA

XLV, 1

2006



Studio Editoriale Gordini

ANNALI DI CA' FOSCARI

Direttore responsabile

Giuliano Tamani

Comitato di redazione

Serie occidentale: Eugenio Bernardi, Maria Teresa Biason, Eugenio Burgio,
Marcella Ciceri, Marinella Colummi Camerino,
Loretta Innocenti, Lucia Omacini, Rosella Mamoli Zorzi,
Daniela Rizzi, Paolo Ulvioni.

Serie orientale: Laura De Giorgi, Rosella Dorigo, Gian Giuseppe Filippi,
Bonaventura Rupert, Giuliano Tamani, Boghos L. Zekiyian.

Direzione e redazione

Università Ca' Foscari di Venezia

Dipartimento di Studi eurasiatici

San Polo 2035 - I 30125 Venezia - tel. 041 2348851 - fax 041 2348858

Editore, amministrazione e fotocomposizione:

Studio Editoriale Gordini - Via J. Crescini 96 - 35126 Padova - tel. 049 757832

info@studioeditorialegordini.it

<http://www.studioeditorialegordini.it>

Stampa

Litocenter - Via Visco 24 - 35010 Limena (Padova)

© Copyright 1975 Università Ca' Foscari di Venezia

Abbonamento

€ 90. Estero: € 130. Prezzo del volume 1: € 32. Prezzo del vol. 2: € 27,5.
Prezzo del vol. 3: € 34.

Il prezzo dell'abbonamento va versato a mezzo vaglia postale, assegno bancario
o circolare, o direttamente a mezzo bonifico sul c/c n. 501315, ABI 08843 CAB
12100, Banco di Credito Cooperativo di Sant'Elena, Filiale Via Guizza, Padova.

Inserzioni pubblicitarie

Sono possibili inserzioni pubblicitarie dopo l'approvazione della direzione
della Rivista, al prezzo di € 150 per una pagina e di € 100 per mezza pagina,
impianti eventuali esclusi.

Dal 1962 (a. I) al 1967 (a. VI) gli «Annali di Ca' Foscari» sono stati stampati con
periodicità annuale; dal 1968 (a. VII) al 1969 (a. VIII) con periodicità semestrale; dal
1970 (a. IX) con periodicità quadrimestrale: ai due volumi della serie occidentale,
indicati con i numeri 1 e 2, è stato aggiunto un terzo volume (n. 3) dedicato alla
serie orientale.

È vietato riprodurre articoli, notizie e informazioni pubblicati sugli «Annali di Ca'
Foscari» senza indicare la fonte.

Gli autori sono responsabili degli articoli firmati.

Autorizzazione n. 364 del Presidente del Tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

Avvertenza per gli autori

I dattiloscritti da presentare alla rivista vanno indirizzati a:

Direzione degli «Annali di Ca' Foscari»

Università Ca' Foscari di Venezia

San Polo 2035 - I 30125 Venezia

ISSN 1125-3762

ANNALI DI CA' FOSCARI
RIVISTA DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI
DI VENEZIA

XLV, 1

2006



Studio Editoriale Gordini

INDICE

- 5 SABRINA CECCATO
The Harder They Come: From Movie To Novel
- 23 VERUSCA COSTENARO
Education Policy in India: the Role of English Among
Indian Languages
- 39 GREGORY DOWLING
“Trust her for Teaching!”: The Role of Venice in Arthur
Hugh Clough’s *Dipsychus*
- 51 WERNER HELMICH
Alla scuola di scrittura dei Surrealisti: l’uso stravagante
di frasi fatte
- 79 ISABELLA MOLINARO
Vathek di William Beckford: un’apocalittica discesa
agli Inferi
- 107 VIVIANA NOSILIA
Alcune considerazioni sull’Ucrainistica italiana negli anni
2001-2005
- 131 ARMANDO PAJALICH
Alle origini del cinema post-coloniale: neocolonialismo e
rivolta in *The Harder They Come* (1972) di Perry Henzell
- 151 MATTEO PICCIN
Da «Scuola Superiore» a «Università Imperiale di
Varsavia»: genesi di un’università russa nel Regno
di Polonia (1862-1869)
- 191 SANDRO PIGNOTTI
Walter Benjamin e «l’idea del letterato europeo»

- 225 PAOLA PUORRO
Le traduzioni spagnole di Seneca: studi effettuati
nell'ambito del Dipartimento di Americanistica, Iberistica e
Slavistica dell'Università Ca' Foscari
- 241 CHIARA RENDA
Il nomadismo americano sullo schermo.
L'individuo inquieto e la terapia dell'erranza
- 267 EUGENIA SAINZ
También / tampoco: marcadores de modalidad deóntica
- 289 MAGDELENA STOYANOVA
I rapporti artistici tra Venezia, l'Albania ed il Levante alla
fine del XVII secolo. Riscoperta un'altra pittura di
Theodoros Poulakis (1620-1692)
- 301 *List of contributors*

ARTICOLI

SABRINA CECCATO

THE HARDER THEY COME: FROM MOVIE TO NOVEL

In 1972 Perry Henzell released his movie *The Harder They Come*, giving the world for the first time a realistic portrayal of the social and political conditions of Jamaica. It was an unexpected but immediate and worldwide success, still acclaimed today by new generations of audiences.

Some years after its release, Grove Press asked Michael Thelwell to write a novelization of the film. Michael Thelwell was born in 1939 in a well-known Jamaican family, belonging to the middle-class even if not particularly rich.¹

He attended Jamaica College, Howard University, and then the University of Massachusetts. During the 1960s he moved to the United States, and there he became a prominent activist in the Civil Rights movement. He was a chairman of the W.E. DuBois Department of Afro-American studies at the University of Massachusetts, Amherst, from 1969 to 1975, and is currently Associate Professor of Literature in that Department.

Thelwell's family, though belonging to the Kingston middle-class, had rural roots. He began to appreciate the folklore, that came to be one of his major interests and an important element in his writing, frequenting some friends, especially Rastafarians, in the poor neighbourhoods of Kingston, where the African rites and traditions are still practiced today.²

At first Thelwell refused the Grove Press offer.³ He did not want to modify Henzell's masterpiece, nor lower its meaning and

¹ Daryl CUMBER DANCE, *New World Adams - Conversations With Contemporary West Indian Writers*, Leeds, Peepal Tree Books, 1992, 242.

² Daryl CUMBER DANCE (ed.), *Fifty Caribbean Writers - A Bio-Bibliographical Critical Resource Book*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1986, 457-458.

³ Mbye CHAM (ed.), *Ex-iles - Essays On Caribbean Cinema*, Trenton-New Jersey, Africa World Press Inc., 1992, 178-179.

its importance. Moreover, the cinema art form is quite different from writing. Thelwell would have had to change the movie for his own purposes, but at the same time he would have lacked some features that made the movie so great, such as the soundtrack, the powerful images and the spoken dialogues. Finally there was the problem of what kind of audience the book would be addressed to, and which language to use. However, after many discussions and some compromises with the editors, Michael Thelwell agreed to write the book, and in 1980 *The Harder They Come* was released as a novel.⁴

The book is a novelization of Henzell's movie, but it also contains much more. It is the story of Ivan, who lives the same life, meets the same people, and moves in the same environment as in the movie. But there are many new features that Thelwell could add thanks to the means of the novel. Having the opportunity to expand the story of the movie, Thelwell developed the history of all the characters, the life in the countryside and many other details that, in the span of two hours, a movie cannot possibly do. Taken as a whole, this makes the book an almost autonomous story, based on the movie but at the same time independent from it. As Thelwell said: "I was to write a novel that would range beyond and around the film, the situation, action, and characters of which would, however, remain at the centre of the fiction".⁵

The Harder They Come is composed of four books (nineteen chapters), each telling a part of Ivan's life. The first Book, "The Hills Were Joyful" (which is an allusion to Roger Mais' 1953 novel *The Hills Were Joyful Together*, one of Thelwell's most important predecessors in the realistic depiction of the plight of the Jamaican working-class),⁶ tells Ivan's childhood in the country, until his grandmother's death and his decision to go to Kingston. Book Two, "Another Generation Cometh", narrates Ivan's arrival in town and his various adventures until he comes to live in the

⁴ Michael THELWELL, *The Harder They Come*, New York, Grove Press, 1980, 399.

⁵ Mbye CHAM (ed.), *op. cit.*, 180. Even if the novel can be considered a great example of Jamaican literature, Perry Henzell, the movie's director, does not appreciate it. In an e-mail addressed to me, dated 19-07-2005, he wrote: "Personally I have never been able to read the book myself although I tried several times. It simply never rang true to me, and I consider the claim that it was an independent work of art pretentious".

⁶ M. Keith BOOKER and Dubravka JURAGA, *The Caribbean Novel In English - An Introduction*, Kingston, Ian Randle Publishers, 2001, 77.

Preacher's house. The third Book, "By The Waters Of Babylon", starts its narration with Ivan beginning to work in the Preacher's yard and ends with his punishment for his fighting with Longah and the new life with Elsa. Book Four, "Pressah Drop", tells of the recording of his song, his entrance in the ganja trade, his rebellion and his final death.

Almost every book and every chapter has an epigraph, and almost every epigraph is taken either from the Bible or from Rasta chants. Those that are not religious are taken from the songs "Pressure Drop" and "Johnny Too Bad", and one is a children's chant. However, the epigraphs give a mainly religious sense to the book.

The story of Ivan is told from many points of view. There is never an omniscient narrator, telling the story from an external point of view. The narration is given by the characters themselves, who filter a part of the story they know, giving also their feelings and thoughts about the situations through their monologues or narratives. However, their speeches are organised, and they quote dialogues between other characters, perhaps hearing, perhaps not. But their telling of the story is meant to give more information. The focus is not on their own feelings and thoughts. They act as a filter of the narration. Maybe the author used this kind of technique to render the book nearer the common person. He does not give preference to the main character telling the story; even secondary ones are allowed to tell their point of view.

It was Thelwell's intention that this novel was to be mainly read by poor Jamaicans, the same people who were the subject of the book, and he achieved his wish. As he said:

It was my intention that it not be a novel *about* Jamaica, but a *Jamaican* novel. That is that it be an artifact deriving naturally and organically out of the cultural sensibilities, references, experiences, and political perceptions of the people, recognizably anchored in their historical experiences, and expressed in a language informed by the metaphors, imagery, proverbial lore, narrative forms, styles, and traditions of the indigenous culture.⁷

Following this intention Thelwell did not limit himself to simply novelise Henzell's movie, but he added many situations to make it become a distinct novel in its own right.

⁷ Mbye CHAM (ed.), *op. cit.*, 190.

As regards the story, the most original part of the novel is Book One. The beginning of the novel is set in the countryside, and the only link with the movie is represented by Ivan, who however is still a young boy. This first part is totally new, and here Thelwell expands Ivan's character, giving new information about him. Book One is useful to Thelwell because it allows him to describe life in the countryside, so different than that in the city. He adheres to a realist aesthetic in his representation of black experience.⁸

However, he describes countryside in essentially utopian terms, in a conscious effort to present the positive virtues of the traditional values of this community, values that are strongly rooted in the communal practices brought from Africa on slave ships generations earlier. The reader is given a description of daily life, with hard labour yet solidarity among the inhabitants of the village. There is also a description of the customs of the countryside. Since there is no omniscient narrator, Thelwell presents all these features through the introduction of new characters, primarily Miss Mando, Ivan's grandmother.

Miss Mando is the most important person in Ivan's life; she is a strong and hard-working woman who has sound principles. She represents all the strong and ancient values of the country people, pride, dignity and, above all, respect. Through her, Ivan is given a more complete identity: a real place of birth, Blue Bay, and a precise origin. His family tree goes directly back to the Maroon warriors, who fought against the British to gain their freedom from slavery. Ivan's family has always been formed by proud and independent people, who did not own much but who were happy, wanting only to work their own land and to be able to live on what they grew.

Miss Mando is also a very religious woman who attends *cumina* and *pocomania* ceremonies. She knows and believes in Marcus Garvey's theories and precepts. When she dies, she has a special funeral that celebrates her beliefs, and this is presided by Maas Nattie, who has the same origins and the same beliefs. The author gives a detailed description of Miss Mando's funeral, a ceremony called 'Nine Night', and he pays much attention to the African religious side of it. *Pocomania* becomes especially important, since it allows Miss Mando's spirit to talk through

⁸ M. Keith BOOKER and Dubravka JURAGA, *op. cit.*, 76-77.

the people present at the ceremony. This African background is emphasised, and so is the religion that permeates Miss Mando's life and funeral, the same religion that has been handed down from generation to generation since slavery times.

Miss Mando, and all the characters of her community in general, represent the consciousness and pride of blackness, of leading a respectable life thanks to hard labour, and of being close to each other when needed, as it is exemplified in the corn shelling contest in Maas Nattie's house.

If Miss Mando represents Ivan's mother figure, Maas Nattie is his father figure. Maas Nattie is an old man, very close to Miss Mando, who in some way takes care of her and Ivan. He is a model for the young boy, because he has lived many experiences and he knows how hard life can be. In the novel, Maas Nattie becomes a kind of symbol of the historical past of Jamaica and of its people.

When he was young, at the beginning of the twentieth century, Maas Nattie, alongside many poor Jamaicans who tried to survive, immigrated to countries who needed workers willing to work hard for a pittance. So, he went first to Cuba to cut cane, and then he moved to Panama to dig the canal. After that he travelled around the world, probably to the United States, returning back home a rich man able to 'speak in tongues', a thing that more than others earned him the respect of the people of the village. He became respected also because he had worked hard, doing jobs that white people could and would not do, and he had survived and prospered.

During his travelling, Maas Nattie became acquainted with Marcus Garvey's theories and with the movements of 'race awakening'. That is why his house is painted in red, blue, green and black. He knows about the achievements of the Ethiopians against the Italians, and he tells his friends about the 1896 battle of Adowa. When Ivan was a child he told him about heroic black men (like Cudjo, the Maroon warrior) or about great black kings of Africa, alongside with the ideas of Marcus Garvey.

Through Maas Nattie, Michael Thelwell gives the reader a glimpse of what happened in Jamaica at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century.

Another important character in Book One is Miss Ida, the disreputable woman who gives Ivan his first encounter with music. Miss Ida is relevant because she gives Ivan another point of view on women and life in general. Until her arrival, Ivan had heard

only religious music. But when he meets her, his life completely changes in few moments. First, there is Miss Ida's café, so different from the common houses in the country; coloured, with electricity, and with the smell of rum. Then there is the woman, deliberately provocative, disliked by respectable people, scantily dressed and sensually dancing. And finally there is the music, which is not only different, but, thanks to Miss Ida's dance, becomes eroticised too. This is the breaking point in Ivan's life: here he makes his decision to go to Kingston to become a singer.

Book One ends just before Ivan's departure for the city. From this point the plot of the novel follows the same plot of the movie; the original part of the book, as regards the story, is finished. The reader has been presented the life in the countryside, maybe a bit idealised, but undoubtedly for the author the best side of Jamaica, the only one which has true values and solidarity among its people.

Book Three presents other characters, who are peculiar for at least one reason. When Ivan enters the Preacher's house, he makes friends with some of the youths who live outside the yard. These guys are all about the same age, and they meet at a place called 'Salt Lake City Ranch'. They have the same passion, gangster and western movies, and they each take a nickname recalling an actor, such as Bogart, Cagney, Alan Ladd, etc. What is peculiar about this and similar gangs is that they take as models the heroes of the movies, who however are white Americans, and not black political leaders.⁹

They are not the right kind of model they should be inspired by, but this detail suggests one of the major forms taken by American cultural imperialism in the Caribbean. On this point these gangs are opposed to those formed by Rastafarian youths, that are also attracted by western movies, but that at least take side with the Native Americans. They stay on the oppressed and dispossessed side, because their situation is similar. Probably it is still not the best model to follow, but at least it is nearer the kind of feelings these youths have in Jamaica.

As regards the characters, the other new ones that Thelwell creates are all secondary. Those already present in the movie are all expanded: the reader comes to know their personal history and many more details about them. As for Ivan, the reader, at the end of the novel, knows everything about him, both directly,

⁹ M. Keith BOOKER and Dubravka JURAGA, *ibidem*, 81.

through his actions and thoughts, and indirectly, through the other characters that interact with him and give information about him.

The novel, after Book One, is very similar to the movie. The kind of message they want to give is similar too, even if the movie is more provocative than the novel. Perry Henzell's message is clear in the movie: there is a strong denunciation of the exploitation and the neo-colonialism that the United States practices on Jamaica. This is shown through various examples, especially those regarding the corruption in the music business and in the ganja trade. In the novel, Michael Thelwell decided to reduce this meaning of the story. He skirted the subject, only hinting at it a couple of times, and instead he concentrated on what was in his opinion another urgent problem in Jamaica: the social differences between rich and poor people, and above all between black and white people.

For Perry Henzell, at the beginning of the 1970s, it was important to show how the USA was coming to control the island. This was the great problem, the threat to try to avoid. In 1980, for Michael Thelwell, things had changed. The problem was not neo-imperialism anymore; that process was over, already completed. It was instead racism in Jamaican society that was becoming important. It must be said that when Thelwell wrote the book, he had been living in the United States for years, and there racism was strong and threatening. Maybe his concern about it has been a bit influenced by the American situation he was living in.¹⁰ Nonetheless, the problem in the novel is often exposed and became an important theme.

The clearest example of the presence of the USA in Jamaica appears in Chapter Sixteen, in an episode not present in the movie, when Ivan returns to Miss Mando's place to show to his old friends that he made it in town. He finds out that everything

¹⁰ In an e-mail addressed to me, dated 19-07-2005, Perry Henzell expressed his opinion about this as follows: "Thelwell's preoccupation with racism is typical of what happened to Jamaican intellectuals when they went to the USA and a) suffered that brand of racism for the first time, b) became infected with an Afro-American rage that does not relate to the Jamaican experience and c) expressed it as an established cliché".

has changed, because America has 'colonised' that part of the island. Where there was a kind of earthly paradise, now there is pollution, private beaches and American hotels. Where nature was free and lush, now there is just cement and buildings. The place is crowded with white American tourists, and the only black people Ivan sees are working as waiters for the white owners of the resorts, trying to mimic the Yankee accent. The American tourists are quite rude with the black workers, and do not really regard them as human beings, but rather as something more than animals. However, Thelwell does not describe this situation as something that should not have happened. He only shows that things are just like that, it is the fault of no one. It is a process already finished, not deserving any kind of denunciation. The presence of the United States on the island is seen as something already consolidated. Even as regards the ganja trade Thelwell does not go as far as Henzell does. He never says that the USA control the market, he only takes for granted that the Americans are the great purchasers of that weed. The control of the ganja trade remains in the hands of the local police, and no one else.

Instead of concentrating on the relationship between the United States and Jamaica, Thelwell focuses on what he thinks to be a great difficulty for the Jamaicans: the difference between social classes. Class and colour consciousness are spread throughout the novel. Black and poor people are conscious of their status, because they are always reminded of it by rich and white characters. A telling episode is that of Ivan, without money or support soon after his arrival in Kingston, looking for a job in the rich neighbourhoods. Here he realises that these people are afraid of him, afraid of being robbed or of a reversal of the social order. Moreover, they treat him as an inferior being, and in the end Ivan starts to really feel as someone inferior to them. He starts to walk as if he were trying to disappear, but he finally understands what the big difference is between him and those people:

He could see a woman on the verandah. She was not white. But he couldn't think of her as black either, though there was not much difference in their colour. *He* was black. *She* was rich.¹¹

¹¹ Michael THELWELL, *op. cit.*, 171.

It is clear, reading the book, that in Michael Thelwell's opinion money and skin colour are closely related. As in every former colony, Jamaica included, black people are usually poor, while the lighter the skin, the richer the person. As regards the importance of the skin colour, there is a particular episode that reveals that many people are worried about it. Before entering the Preacher's house, Longah, the man who will fight with Ivan, was in love with a girl named Thalia. However, this girl refused him because he was poor and black. She was looking for a richer man, and she also wanted him to be if not white, at least very light-skinned. She thought that with a man like that, her life would improve and she would have a higher status in the society.

The Harder They Come was released in 1972, the novel was written in 1980. Probably during these eight years many things changed in Jamaica. If Henzell wanted to make a political and social denunciation against the United States in his movie, Thelwell changed this intent in the novel. Perhaps living in America, and experiencing the racism and class differences there, Thelwell was inspired to talk more about this problem, suggesting that the interference of the USA in other third world countries is something taken for granted.

Rastafarianism, the most diffused religion on the island of Jamaica, is a central theme throughout the movie and the novel. Perry Henzell, the first director to show a Rastafarian on screen, depicts the Rasta character, Pedro, as wise and reflective. He is Ivan's best friend, a good father, and his being Rasta is important. It gives him a kind of special aura. Henzell shows that he probably represents the best side of Jamaica. Thelwell follows this path, and he very often introduces Rastafarianism in the novel. There are several Rasta characters, as well as Rasta ceremonies and traditions. From his writing the author appears to have a great respect for Rastafarianism, an utterly positive opinion.

The first glimpse on Rastafarianism occurs during Miss Mando's funeral, when her coffin is wrapped in a red, green and black cloth and Maas Nattie praises her for having been one of the first and most fervent members of the Universal Negro Improvement Association in those parts. Marcus Garvey's philosophy is taken with great respect.

Ivan sees a Rastafarian soon after his arrival in Kingston.

Helping the character Ras Sufferah, he comes to know about how difficult life is for the Rastafarians and what their philosophy is. Ras Sufferah has great dignity. He does not know what hate is, and he is convinced that Kingston is Babylon and that there black men, especially Rastas, must suffer. He endures his sufferings without blaming anyone, only knowing that sooner or later he will succumb to his destiny.

The young Rastafarians in town are much more conscious of their blackness than the other street youths. Moreover, they also have African names, and they always support the subjugated peoples.

Following this celebration of Rastafarianism, Thelwell presents one of the first Rasta meetings in Kingston. There is a procession, with all the people dressed in ritual robes and obeying to the bosses of the congregation. These men want the city purified of all its sins, and that it embrace Rastafarianism. They act only symbolically, but unfortunately, the police do not tolerate it very long, and arrive with an antiriot force. The crowd is dispersed, many are wounded, and the Rastafarians are mocked. Rastas will always be persecuted by police and every kind of authority, but this will never discourage them. They know they will need time to convert Babylon and to purify it. In the meantime, they will multiply and appear more and more in the ghettos, taking with them and spreading all over the world their own philosophy of love and respect. However, the clergy, the press, and the upper classes will never like them, and they will always be afraid of them, for the subversive social and political message they express.

The only time Thelwell allows himself an ironical tone when talking about Rastafarianism is when he presents the white Rastas that Ivan sees living in Maas Nattie's yard. The author is mocking them because those Rastas are not serious: they are white Americans, and the only things of that religion that interest them are the dreadlocks and above all the smoking of ganja. They are probably trying to reproduce a hippy trend, as many did. They are a parody of Rastafarianism, and Thelwell does not seem to like this too much.

Thelwell wrote other episodes about Rastafarianism in the novel, always showing the good side of this religion. The Rastas appear with a kind of special aura, always reflective and kind. They never get angry and they do not want any kind of violence. They know the Bible perfectly and they often quote from it.

Thelwell respects Rastafarianism very much and as in the movie he makes Pedro, here called Ras Peter, the best character in the story. The reader gets the idea that probably this religion and its believers represent the best side of Jamaica.

Apart from Book One and some themes that Thelwell explores, the most interesting characteristic of the novel is its use of language. This is what renders it so peculiar, especially maybe for non-Caribbean readers. *The Harder They Come's* language, both the movie's and the novel's, is something absolutely striking for a non-Jamaican audience. In the movie all the characters talk in Jamaican patois, except those belonging to the upper classes, those wielding the most power.

When Thelwell undertook the enterprise of writing this novel, the problem of which language to use became quite urgent. Being a book for all Jamaicans, Thelwell did not want to use Standard English, because poor Jamaicans did not speak it. However, he could neither use only patois, because non-Jamaican readers would not have understood it. As the author wrote about this problem:

It had been clear from the outset that, for this novel, a serviceable literary idiom, in which the characters could naturally speak, needed to be fashioned, one that would carry and convey the sensibility of their experience in its own terms, as that experience presents itself in the perception and consciousness of the culture, and yet remains accessible to outsiders.¹²

To solve the problem, Michael Thelwell decided to use both. Of course, it was not a simplistic solution. The author reflected on how and why using both kinds of English. His explanation of this choice was this:

The work done in film by the camera would be rendered in Standard English, as would be much of the speech of middle-class characters. The patois would be introduced gradually, always, at first, in a context that would enhance understanding and where, in as natural and unobtrusive a way as possible, foreign words could be explained within the text. Also, I would try to represent the vernacular on the page in such a manner as to suggest the rhythm and poetry of the sound and cadences of the

¹² Mbye CHAM (ed.), *op. cit.*, 193.

spoken language. If this were successfully accomplished, I hoped that the reader would be drawn in, gradually, becoming, if not familiar, then at least comfortable with it, so that, somewhere about the first third, entire narrative passages or monologues completely in the Creole would not only be supportable but quite clear, effective, and organic.¹³

At a first approach, the novel is quite difficult to read, exactly as the movie is quite difficult to understand the first time one sees it, except for Jamaican readers or viewers. However, Thelwell succeeded in this task, since the more the reader progresses in the novel, the less the patois seems difficult. That is why it seems quite natural to the narration to augment more and more the use of patois: the second half of the story is more heavily infused with the Jamaican idiom than the first half.

Here are some examples of how the language changes throughout the novel. At the very beginning, the author describes Ivan's childhood's setting, Blue Bay, and he uses Standard English:

Miss Mando looked down the valley that had been her home, and her fathers' before her, ever since they had abandoned the hot plains, the sugar plantations, and the cruel memories of slavery, to fashion themselves a free existence in the rainforests of the high, rugged mountains.¹⁴

Thelwell alternates the narrator's Standard English to the patois of the dialogues among the characters. Here is an example: Maas Nattie and Ivan are looking after the dead body of Miss Mando.

He was beside the bed when Ivan came in. He had turned the sheet back from the dead woman's face and was standing, head bowed as though in prayer, looking into her face, his lips moving soundlessly. Finally he spoke. "So, me dear, you gone, eh? You really gone. Fe me time now fe mourn you. But don't fret 'bout nutten. We soon meet again. Soon to meet again. Soon soon meet again, me dear. Res' easy. Res' easy – everyt'ing goin' be jus' as you did want it – in the propah way – like in you grandfather time, jus' as Ah promise you. Res' easy – take you res' in peace, in blessed peace." Gently, gently he touched the face and gave a formal little bow, then turned away, his eyes shining unnaturally in the lamplight. "Come *yab*, bwai. Come here, mek Ah tell you 'bout dis woman, you gran'mother. Tomorrow we wi' tell de people dem, but jus' fe tonight me and you will have de watch dead."¹⁵

¹³ Mbye CHAM (ed.), *ibidem*.

¹⁴ Michael THELWELL, *op. cit.*, 14.

¹⁵ Michael THELWELL, *ibidem*, 74.

This pattern of alternation continues for a great deal of the story, but the descriptive parts diminish and the dialogues augment, so that the reader gets the impression that Standard English slowly and imperceptibly disappears, to give more space to the patois.

From Chapter Ten on, Thelwell finds a new way to tell the story: he starts inserting various 'versions', that is portions of the novel filtered through a precise point of view, of one of the characters. For example the first version (or 'vershann' when the character telling the story belongs to the ghetto) is the "watchman vershann", and here Longah tells in patois about the jealousy of the Preacher for Elsa, and he foresees that Ivan will not remain for a long time in the Preacher's house. These versions are totally in patois when it is a poor character filtering the story, while the descriptions are in Standard English when the filter is a more powerful character.

As regards middle-class characters, it is true that they mainly talk in Standard English, but sometimes they also speak in Jamaican. This happens when they talk with poorer people, those of the ghetto. Maybe this is a way to appear nearer the common people, since they need them in order to assert their power.

As an explanation for the language he chose to use, Thelwell said that he wanted to write a novel that even the poorest and less educated Jamaicans could read, and that is why he wrote a great part of it in patois. However, in my opinion, this is partly an excuse, because to read Jamaican patois must be difficult even for Jamaican native speakers. But even giving for granted this intention of the writer, I think that Thelwell used that kind of language mainly because his novel is part of the tradition of post-colonial literature. Among other specific features of this kind of literature, there is a conscious use by post-colonial writers of non Standard English.

Post-colonial writing defines itself by taking Standard English (in English speaking countries) and then modifying it and re-placing it in a discourse fully adapted to the colonised place.¹⁶

Language is used in various ways to express widely differing cultural experiences. In the Caribbean there is the so-called Cre-

¹⁶ Bill ASHCROFT, Gareth GRIFFITHS, Helen TIFFIN, *The Empire Writes Back - Theory And Practice in Post-Colonial Literatures*, London and New York, Routledge, 1989, 38-39.

ole continuum, or West Indian Standard English, that is a kind of language that contains forms of all the languages spoken on the islands mixed together, and that creates a new language in its own right. Besides Standard English, the islands saw the presence, through the centuries, of languages such as African languages and their dialects and Amerindian languages, which modified and mixed to create the language spoken today.¹⁷

At one end of an imaginary scale there is Standard English.¹⁸

Whether it is actually practiced in the islands or not, it exercises a powerful influence. It exists as an ideal form to be aspired to by mentally colonised West Indians, and it is the unknown norm by which even the illiterate measure social standing. At the farthest end of the linguistic scale, and living in remote areas are the unschooled speakers of a number of closely related dialects that are the twentieth century residues of what used to be called 'Negro' or 'Black' English. Today this is the language of a minority.

With the formal establishment of popular education in the latter half of the 19th century, we can trace the beginnings of a new connection on the grammatical level between the 'upper' reaches of Black English and the less formal levels of Standard English. The emergent levels of dialect can be ranged in a continuous scale between Standard English and residual or hard-core Creole or Black English.

West Indian Standard lies nearest to Standard English on the linguistic scale in the islands. Its vocabulary is the same as that of Standard English but with the addition of a small but growing number of West Indianisms which have passed from the dialect into educated usage. The grammar of West Indian Standard is practically the same as that of Standard English. The most obvious differences between Standard English and West Indian Standard English exist on the level of actual pronunciation. The most distinctive speakers of West Indian Standard come from the black or coloured educated classes; such a class of speakers could not emerge as a class until the twentieth century. Speakers of West Indian Standard have a wide linguistic range. West Indian

¹⁷ Agostino LOMBARDO (a cura di), *Le Orme Di Prospero - Le Nuove Letterature Di Lingua Inglese: Africa, Carabi, Canada*, Roma, Carocci, 2004, 116.

¹⁸ Kenneth RAMCHAND, *The West Indian Novel And Its Background*, Kingston, Ian Randle Publishers, 2004, 68-73.

writers, as speakers of West Indian Standard, are also speakers of dialect. In this context, the Jamaican writer has access to a great choice of linguistic culture, and he must decide which one can better represent his own language and culture in his writing. English is his native language, but he uses his country's version of English naturally, modifying it consciously and unconsciously with the registers that come off the people's tongues.¹⁹

The degree of Englishness of the dialect varies from situation to situation in the novels, but there are some common features, such as improvisation in syntax and lexis; direct and pithy expression; a strong tendency towards the use of image, especially of the personification type; and various kinds of repetition of syntactic structure and lexis combining with the spoken voice to produce highly rhythmic effects.²⁰

In order to render Jamaican English, the writer can use a series of typically post-colonial techniques: for example he can adjust word-use and spelling to render dialect forms, switch among various codes and find a way to transcribe the vernacular.²¹

In all these cases, he abrogates Standard English and creates an English as a culturally significant discourse. In post-colonial writing Standard English loses its privileged centrality, because even if it used to make the writing understandable, it is used in such a way as to signify difference. It does this by employing language variance. In all English variants the characteristic identity of a linguistic culture is continually being constructed by the inventions of neologisms which are invariably dismissed as 'colloquial' or 'idiomatic' by Standard English.

The most common method of inscribing alterity by the process of appropriation of the language is the technique of switching between two or more codes, particularly in the literatures of the Caribbean continuum. The techniques employed by writers include variable orthography to make dialect more accessible, double glossing and code-switching to act as an interweaving interpretative mode, and the selection of certain words which remain untranslated in the text. All these are common ways of installing cultural distinctiveness in a piece of writing. But prob-

¹⁹ Kenneth RAMCHAND, *ibidem*, 60.

²⁰ Kenneth RAMCHAND, *ibidem*, 83.

²¹ From here, technical information about language come from Bill ASHCROFT, Gareth GRIFFITHS, Helen TIFFIN, *op. cit.*, 46-72.

ably the most distinctive feature of the Caribbean novel is the narrator who reports in Standard English, but moves along the continuum in the dialogues of the characters. Michael Thelwell used all these techniques in the novel, and that is why it can be defined as a post-colonial novel. Its language involves a precise stance, and not simply an 'altruistic' decision. The author was perfectly conscious of what he was doing.

Another post-colonial characteristic that Thelwell uses in *The Harder They Come* is the glossary in the appendix. However, glossing can be seen as a kind of slowing down of the story, since the reader has to stop and check about a word before going on with the story. Moreover, glossing gives the translated word, the one in Standard English, and thus the receptor culture, the higher status. It becomes in this way also a political act.

However, there are three things that must be noticed in Thelwell's glossing. First of all the glossary is at the end of the book, and thus less easy to consult, because to look at it means stop reading the story. Secondly, the words translated in the glossary are not indicated in the text, so the reader is not sure if he/she will find a certain word when he/she checks, and this is a deterrent for looking in the glossary.²²

Finally, when Thelwell started to write the novel, he did not want to insert the glossary, because he thought that untranslated words would be understood in the context of the story. He was forced to write their translation by his publishers, who were from New York and wanted the novel to be comprehensible by all kinds of audiences, and therefore as near as Standard English as possible. So, if there is a possible meaning of giving the translated word the higher status, it is wanted by the New York publishers, and not by the Jamaican writer.

Nonetheless, Thelwell did not put all the Jamaican terms in the glossary, and he left many of them untranslated. The use of untranslated words is a clear signifier of the fact that the language which actually informs the novel is another, and an Other, language. It forces the reader into an active engagement with

²² It must be said that in the glossary Thelwell does not limit himself to translate a word. Indeed he also explains the etymologies, or what a term represents in Jamaican society and culture. Therefore it is an attempt to clarify to the reader the world the author is talking about, and it is useful for a non-Jamaican audience who otherwise could not understand some typically Jamaican situations.

the horizons of the culture in which these terms have meaning. If on one hand Thelwell seems to strengthen Standard English, more than Jamaican, through the glossary, on the other hand he brings out Jamaican, more than Standard English, through the use of untranslated words.

Finally, the use of a particular kind of language may also have a political value. Standard English was the language of the Empire. In *The Harder They Come* the characters who speak in Standard English are those richer and powerful. They are more or less related, or linked, to white people. In some way they may try to reproduce the colonial pattern of subjugation of the weaker characters. On the other side patois, the language nearer to the indigenous one, the one created by Jamaican people, is spoken by the poor in the ghetto. These people can be seen as 'real' Jamaicans, not subjected to the whites and their feelings of superiority. The very language of the book tends to contain an element of resistance to domination by the metropolitan centres of Britain and North America.²³

Language is a conscious construction, and it is part of the identity's construction. That is why it is so important in post-colonial writing, that constructs its 'alterity' against Standard English that still sees itself as the centre and the only valuable language. Variations of English are useful to assert the value of the languages and by extension of the cultures that once were considered inferior by the Empire. I believe Thelwell chose his peculiar language not by chance, but consciously being part of the post-colonial tradition.

The novel, written as it is, appears difficult to read at the beginning, but then becomes understandable and quite easy. Thelwell succeeded in widening his audience: this novel is comfortably read both by Jamaican and non-Jamaican readers, and its language perfectly conveys the meaning of his intention: to give the world a purely Jamaican experience, exactly as Henzell did with his movie.

²³ M. Keith BOOKER and Dubravka JURAGA, *op. cit.*, 87.

ABSTRACT

The Harder They Come, written by Michael Thelwell, is a novelization of Perry Henzell's 1972 movie of the same title. In this book, besides an amplification of the plot of the movie, there are many features that make it a good example of postcolonial and Jamaican literature. The first part of the novel gives a realistic portrayal of Jamaican life in the countryside, with particular attention to the folklore of that society. There is also the description of peculiar traditions of the island, for example Rastafarianism. But what is most interesting for a non-Jamaican audience is the kind of language the author uses. This is what renders the novel typically postcolonial: a conscious use of particular stylistic devices and of Jamaican patois. As a whole, like the movie, the book gives the readers a purely Jamaican experience.

KEYWORDS

Thelwell. Novel. Jamaica.

EDUCATION POLICY IN INDIA:
THE ROLE OF ENGLISH AMONG INDIAN LANGUAGES *

English and the major Indian languages can and should co-exist peacefully and play their roles effectively. These roles will be redefined periodically in the light of the changes in the sociolinguistic needs of our country.

VERMA, 1994

1. *The Indian continent: a multilingual giant*

The dilemma of the medium of instruction in the Indian educational system functions as a mirror of the more general situation which characterizes the Indian continent, a condition which may be related to one special word: multiplicity. When we think of India, in fact, the first thing which normally comes to our mind is a sort of pluralistic dimension: plurality in the sense of diversity. This variety manifests itself in different shapes within the country: different States and geographic configurations, different ethnic groups, castes, religions, cultures, traditions and languages. If we were to consider, for example, the languages which are currently present (no matter the frequency of their usage or the typology of their users) in the Indian territory, we could not avoid defining it as a *multilingual giant*, a huge and rich language composition which developed its present, varied shape during the several thousand years of its diverse and fascinating history. Some linguists, when asked to give a definition of language in context, commonly use a nice metaphor and say that each of us is plunged and raised since birth in a *linguistic soup*: in the case of India, we should undoubtedly affirm that the *Indian soup* is made up of an amazingly large quantity of assorted and spicy linguistic ingredients. Clearly, the conquests of the Indian subcontinent at different times of history from the most varied foreign peoples left significant traces upon its linguistic structure. One of the oldest and certainly major linguistic contributions to India was

* Un ringraziamento particolare va a Matteo Santipolo, per aver sostenuto e perfezionato con entusiasmo e pazienza la mia tesi di laurea, da cui è tratto il presente contributo.

brought by the peoples from Central Asia, who conquered the subcontinent during the second millennium B.C. This invasion contributed to the spread of the Indo-Aryan languages (from which such languages as Hindi and Sanskrit are derived) in the North of India, displacing the then-spoken Dravidian languages to the Southern territory. The colonization of India by Britain in most recent times (the birth of the British Empire dates back to 1765, and its end to 1947, the date of Indian Independence) brought with it several legacies, the most important of which may be considered the English language (Hohental, 2003).

From this brief historical overview, it seems clear that the Indian continent has long since been used to cope with a multiplicity of different languages spoken among its immense territory. If we were to divide these idioms into different groups or “families”, in order to have a clearer idea of the current multilingual milieu in which India is plunged, we could speak of a “Western¹ family”, which includes a Western language, English, the associate official language of present-day India, only used by a small minority of educated Indians, as compared to the total population (more than one billion); a “North Indian family”, which includes Hindi, the official language of the continent, spoken by a large section of the Northern Indian population, and several other minor Indo-Aryan languages, also spoken in the North of India; and lastly a “South Indian family”, which involves the Dravidian languages spoken in the Southern regions. The overall situation is further complicated by a distinction between scheduled and non-scheduled languages. Scheduled languages are those officially recognized by the Indian government for use in State legislatures. Some of these languages have variant forms, dialects, which are spoken in several regions. Also, among the scheduled languages are those which do not have home states of their own,² but are used by people dispersed in various parts of the country. Besides, there is a large number of non-scheduled languages which are spoken in specific pockets in several States, even though they are not officially recognized (Hickey, 2004: 548; Heitzman and Worden, 1995).

¹ This category could have been alternatively defined as “European family”, but we purposely avoided the term “European”, because we believe it restricts the meaning we wish to convey, that is, that of a wider set of values and traditions that can be better included under the term “Western”, as opposed to “Eastern” India.

² Urdu, for example, though spoken by more than 30 million people, does not constitute a majority in any State (BALDRIDGE, 2002).

Inevitably, the co-existence of so many different languages and dialects is not always peaceful. The most intense conflicts involving these idioms are between English and Indian languages, especially Hindi, on the one hand, and between Hindi and Dravidian languages on the other. In this discussion about the role of diverse languages in the education system and policy of India, we will not take into consideration the antagonistic relationship between Hindi and Southern languages. We will only concentrate on the long-lasting dilemma between English and Indian languages considered as a whole, focusing our attention on the particular role played by the English language in the Indian educational context, from colonial times to present days.

2. *English in Indian education policy under British Rule*

Generally speaking, it is universally acknowledged that education and language always go together. The massive number of different languages used in India³ and the increasing predominance of English, in spite of the comparatively small number of Indians who can use it, have had a great impact on the role of languages in India's educational system. The problems discussed by political leaders, educationalists, and teachers themselves, have traditionally been related to the languages to be taught and also used as media of instruction.⁴ The two main participants in this debate have historically been English and Indian native languages (considered as a whole, with no distinction between Northern and Southern idioms). The introduction of English in the Indian school curriculum under colonial rule was led by T.B. Macaulay in 1835, when he wrote his famous *Minute* regarding the new educational policy to be followed in India, and especially the medium of instruction to be introduced in schools. This *Minute* ultimately sanctioned the victory of a Western system of education

³ Although constitutionally India has recognized 22 major languages, it is home of around 180 languages and more than 700 dialects (HEITZMAN and WORDEN, 1995).

⁴ The third all India educational survey conducted by the National Council of Educational Research and Training (NCERT) (1978) made a distinction between "medium language" (languages only used as a medium of instruction), "subject languages" (languages studied in schools but not used as media) and "educational languages" (languages which are studied in schools and also used as media of instruction).

in India, in which English literature, science and culture would be taught through the medium of the English language, at the higher level of education. Classical institutions that had been established earlier, which supported the study of Oriental culture and learning through the medium of a classical language such as Sanskrit, Arabic or Persian, would continue to exist, but with little or no support from the Government (Nurullah and Naik, 1951: 135; 138-140). A fundamental change in the then-developing educational system was brought about in 1854, the year of Wood's famous *Despatch*, which ended all the controversies about the position of English and Indian vernaculars in Indian education policy. Even though the *Despatch*, like *Macaulay's Minute*, underlined the priority of imparting a knowledge of Western culture and science to Indians, it stressed the point that both English and the vernacular languages of India would function *together* as the media for the diffusion of that knowledge. In short, English was not meant to substitute the native languages, but would only be used as a means where there was a demand for it, and the great mass of the population who could not afford instruction in English would be provided education through the vernaculars. Thus, the educational situation before India gained independence from Britain, saw the general victory of Indian languages over English as the medium of instruction at the primary and secondary grades. English was universally acknowledged as the medium of education only at the university level (Tulsi Ram, 1983: 112; Nurullah and Naik, 1951: 205-6).

3. *The role of English as a subject in post-independent India*

India's independence from Britain in 1947 brought about a series of fundamental changes in language and education policy. While the language policies during the colonial era were chiefly concerned with the role of English as compared to Indian vernaculars, the mandatory use of Hindi as the official language of the Republic of India brought a new participant into the scene. Moreover, the constitutional safeguards accorded to linguistic minorities (even though they were only recommendatory) added one more element to be dealt with in formulating a proper education policy for the Indian continent. One more aspect complicating the situation, was the fact that until 1976, according to the Constitution of India, education was the exclusive responsibility of the

THE ROLE OF ENGLISH AMONG INDIAN LANGUAGES

State governments (instead of being a federal matter). After the *Constitution Amendment Act* of 1976, however, education was made a joint responsibility of both the State and Union governments. In spite of this collaboration, today there are several regional differences in the role of English in the school system. In general, however, teaching of English as the main second language is compulsory in nearly all States and Union Territories. However, the total number of years for the teaching of English, and the stages at which a child may be exposed to bilingualism in English are not identical in all States (Kachru, 1983: 89-93).

The problem of studying subject languages in schools was sought to be resolved by the adoption in the 1960s of what has come to be known as the *Three Language Formula*, whose deepest motivations were more political and social than educational. This plan was in fact proposed as a solution to the intense language issue in the Indian educational system, a compromise between the different demands of the three major language pressure groups in India: the pro-regional languages group, the pro-Hindi group, and the pro-English group. In short, this *Formula* proposed studying at least three languages in the school years: the regional language, Hindi and English. In the Hindi-speaking regions, the study of another modern Indian language, preferably one of the Southern languages, would be encouraged. Due to some problems faced by the States in implementing this *Formula*, a [modified and graduated] *Three Language Formula* was later adopted (Sridhar, 1989: 23):

<i>Educational level</i>	<i>Languages as subjects of study</i>
Lower Primary Classes 1-4	Mother tongue (regional language)
Higher Primary Classes 5-7	Mother tongue (regional language) English or Hindi
Lower Secondary Classes 8-10	Mother tongue (regional language) Hindi in non-Hindi areas and a modern Indian language in Hindi areas English
Higher Secondary Classes 11-12	Any two from group A or B A Mother tongue (regional language)

Hindi in non-Hindi areas and a modern Indian language in Hindi areas
English

B
A modern Indian language
A modern foreign language
A classical language, Indian or foreign

University No language compulsory

Though the revised graduated *Three Language Formula* was accepted by the Government of India, the general pattern of language instruction is not identical in all parts of the country. It varies from place to place, according to the difference in the spread and distribution of the various linguistic communities and the language policies of the respective State governments. Moreover, this policy was not accepted with equal enthusiasm in all States. Despite all this, the *Three Language Formula* has come to stay in present-day India (Kachru, in Burchfield, 1994).

4. *The medium of instruction: the bone of contention*

The matter regarding the medium of instruction at the various school stages continues to be a somehow controversial matter in India. At present, the medium of instruction ideally ought to be the mother tongue⁵ at the primary stage of education in most of the States and Union Territories. In quite a few States there is provision now to study through the regional medium up to the first degree level. In higher education, English continues to be the dominant and most prestigious language, however, universities in India seem to be making a steady, if slow progress toward Indianizing the medium of instruction. In fact, some universities provide for the study of certain subjects through the mother tongue even at the postgraduate grade (Sridhar, 1989: 31). Some idea of the concrete possibilities of studying through English

⁵ The term “mother tongue” can be understood in two different ways: first as the language of the cradle, second as the regional language. In this article, when talking of mother tongues, we will refer to the second meaning.

can be found in the 1992 Fifth All-India Education Survey. According to this survey, only 1.3% of primary schools, 3.4% of upper primary schools, 3.9% of middle schools, and 13.2% of high schools use English as a medium of instruction (Hohenthal, 2003). In general, facilities for studying in a medium other than the regional language (including English) vary considerably from State to State (Sridhar, 1989: 26), thus making it impossible to delineate a clear and uniform educational situation.

5. *The population's views and demands*

What is clearly important to keep in mind when discussing of educational policy, is the population's specific demands. In the Indian case, one important claim referred to the English language was made by an Indian scholar, Mallikarjun (2001). He conducted a survey on the specific demands, needs and opinions of the Indian population towards the educational issue in their country. The results concerning the role attributed to English in their children's education are quite interesting. According to Mallikarjun's survey, parents, especially those belonging to the middle and upper classes, expect that their children should get the best type of education, and they believe this is only possible through the use of English as a medium. On the other hand, people from the lower classes tend to emulate the model-setting behaviour of the middle and upper classes, thus doing their utmost in order to send their children to English-medium schools too. This phenomenon, according to the Indian researcher, has led to the large opening of English-medium schools (especially private ones) all over the country, not only in big cities but also in semi-urban areas and in the countryside. In addition, there are several public schools, mostly residential, patronized mainly by the élite and the more affluent sections of the society, in which almost all school subjects are taught in English. In the government-run central schools, where both English and Hindi are available as media of instruction, most children choose to be educated through English. Another Indian scholar, S.V. Parasher (1991), conducted an insightful research on the matter of the language of instruction to be adopted in schools and universities. The scholar's informants (all educated Indians) were asked what language(s) they considered most suited for teaching primary (I to V grades), secondary (VI to XI/XII), undergraduate and

postgraduate classes and also for professional/technical training. The results of the survey show that for the majority of the informants English is the most suited medium of education in the secondary (52%), undergraduate (85%), postgraduate (94%) and professional/technical training (95%) levels. For primary education no language got the majority response. A significant number of informants preferred bilingual education (English plus the mother tongue or regional language) at the primary (21.2%), secondary (35.8%) and undergraduate (11.7%) levels of education. These data indicate that the educated class of Indians is in favour of English as the medium of instruction from the secondary school level (from class VI) to the highest. The fact that a large number of informants wanted English as one of the media of education at the primary level too is indicative of the increasing importance attributed to the English language in India. The main reasons underlying this preference were summed up by the informants as follows (Parasher, 1991: 75-6; 151):

- English helps in keeping the standards of education uniform throughout India;
- English makes the mobility of educated people possible in the country and abroad;
- English brightens the students' prospects of getting well-paid jobs in the country and abroad;
- English makes recent knowledge available to students;
- the standard of education in English-medium schools is high;
- children need a good command of English for higher education.

Parasher (1991: 75-6) also interviewed some of those subjects whose children were studying in non-English-medium schools. They answered that they sent their children to the regional language medium school not by choice, but because:

- They could not secure admission for their children to an English-medium school;
- English-medium schools were too expensive;
- no English-medium school was available in the place where their children's education began and sending them to a residential English-medium school was not possible.

These results show the amount of prestige attached to educa-

tion in English by educated Indians. We are aware that the data collected by Parasher only refer to educated bilinguals. Yet, we believe that the great rush for admission to the most expensive English-medium schools, and the consequent increase in the number of such schools every year, is a clear indication of most Indians' (including less-educated ones) positive attitude towards the English language and its use as a medium of instruction.

6. *The choice of the mother tongue*

If we consider the present-day situation in the Indian continent from a general perspective, we can infer that, on the one hand, the people's demand for English has become stronger and stronger and has quite unexpectedly spread throughout the most varied strata of society, and on the other, the advent of freedom has led to an increase in the opportunities to study through the mother tongue in several States. The Central Government seems to be increasingly concerned with the implementation of a mother tongue education policy, that is, an education which is only imparted through the mother tongue at all school levels. The 1953 Report of the UNESCO expert committee and all following reports especially stressed the main advantages of this native policy (Verma, in Agnihotri and Khanna, 1994):

- Individual ease;
- speed of expression;
- greater self-esteem;
- greater independence of thought;
- greater speed in learning the subject matter;
- firmer grasp and longer retention of the subject matter.

However, there are some Indian scholars who firmly believe that the exalted bounties of the mother tongue medium education are somehow rhetorical. They do not ask, though, for mother tongues to be assigned a less central role in education. What they find inadequate is the Indian approach to this policy. They insist on the fact that, when faced with the educational issue, and especially the matter on the best medium of instruction in schools, some Indians tend to become so over-sentimentalist that it becomes impossible for them to tackle the question of language planning in clear, pragmatic terms (Nadkarni, in Agnihotri and

Khanna, 1994). The exaggerated rhetoric still surrounding the mother tongue obviously began under colonial rule, and most precisely during the rising surge of national struggle against an alien colonizing power, for a variety of reasons, which may no longer be relevant today. There are several mother tongue enthusiasts who are ready to affirm that, if anyone still wishes to sustain the role of English as the medium of instruction at some level, then this means that he/she has not yet been able to abandon the colonial mentality of subservience to English completely. The situation is worsened by the current use of the mother tongue as a weapon by some groups against different adversaries. For example, some sustain the mother tongue as a powerful tool against the pervading Hindi domination. Some others view the mother tongue as an effective weapon against the power of the English-knowing élite. For some people, the mother tongue has become such a matter of pride, that they tend to regard even Sanskrit as an alien language, without considering that, after all, Sanskrit is one of the major sources of the Indian tradition which has nourished and still nourishes Indian mother tongues themselves! The most vehement mother tongue supporters seem to have lost sight of what is really important in planning a successful education policy: the interests and needs of the speakers of the languages in question. People may have the most varied demands: economic, developmental, emotional and cultural. It is not surprising that the mother tongue policy tends to serve principally the cultural, emotional and psychological interests, almost neglecting the more tangible economic and pragmatic needs (Nadkarni, in Agnihotri and Khanna, 1994). Consequently, what these Indian scholars seem to suggest, is that the mother tongues should not be entirely discarded from the educational policy of India, but they should be given the due weight, always bearing in mind the variety of exigencies of the Indian people. As an Indian scholar, M. V. Nadkarni (in Agnihotri and Khanna, 1994) gloomily but rightly remarks:

Mother tongues do not become all powerful just because we love them. If languages other than the mother tongue are important in the economic and developmental sphere we cannot afford to neglect these languages.

7. *The choice of English*

As suggested by Mallikarjun and Parasher's surveys, in spite of the recent efforts to implement a mother tongue education policy, most parents from every part of the country, when given the opportunity to choose, still prefer to send their children to English-medium schools. The reason for this preference seems quite obvious: English continues to be the golden gate to good jobs and careers in India as well as abroad. There are not lucrative jobs available for those with no English or inadequate English, no matter their educational level on other subjects. In this sense, English seems to be filling up what lacks in an exclusive mother tongue education policy: the economic and developmental needs. Being English the language used by the large economic, industrial, commercial and business sector of India, the fundamental role it is assigned in the educational field is hardly surprising. Besides being the language of the industrial world, it functions also as the language of bureaucracy, it is a link⁶ language for the Indian Administrative Service, the language of the legal system (especially that of higher courts), a major language in Parliament, an important language of science and technology, in short, a language used for both intranational and international purposes (Kachru, in Bailey and Görlach, 1982). Not only is English the associate official language of India, but it may be virtually considered the only official language of the country for all practical purposes, for those who wish to attain a lucrative and prestigious career. In this sense, English plays the primary communication role, is regarded as an instrumental language, a language of power, prestige, money and success, and its study in schools becomes more and more fundamental for those who wish to reach certain pragmatic goals in their lives.

Those who sustain an English medium policy at all educational levels commonly present the following arguments against the mother tongues as the media of instruction (Verma, in Agnihotri and Khanna, 1994):

- Poverty of the regional languages;

⁶ This term indicates a language of inter-state and international communication, which aims at establishing a *link* between the various states of the Union of India and also between India and foreign nations, and is used for social, cultural and economic purposes.

- inability to handle the demands of the role of a medium of instruction;
- paucity of books in the regional languages;
- the near-impossible task of large-scale translation;
- inequality of education.

If we examine each point individually and in detail, it may indeed contain some truth. Yet, we believe they should all be weighted in the context of the totality of the advantages and disadvantages of having only English or the mother tongues as the medium of instruction.

8. *A dynamic status quo: towards a solution?*

There are certainly no easy answers to the educational issue in a country like India, where there is still no answer even to the question of a proper national language.⁷ Yet, we are convinced that a one-way choice, that of a single-medium education in a multilingual country, where two official languages and more than one thousand other languages are spoken on a daily basis by more than one billion people, would not be the most appropriate solution. Some Indian scholars have proposed a *dynamic status quo* (Verma, in Agnihotri and Khanna, 1994), in which neither English nor the mother tongues are totally dismissed as a medium of instruction, but both are delimited to that aspect of their role as a medium where they are most useful (the instrumental-pragmatic aspect of English vs. the affective-cultural aspect of the mother tongues). What we suggest, in this regard, is a certain change of perspective, in the sense that there should be less emphasis on what language is the most suitable as the medium of instruction, and a deeper awareness and a more realistic appreciation of the place the various languages have in the everyday life and affairs of the country today and will have in the near future. Concretely, a larger number of researches should

⁷ Technically, according to the Constitution of India, Hindi is only the official language. In actuality, today Hindi is being referred to as both the national and official language. Yet, this is still an ambiguous, unresolved issue, due to the continuous pressure coming from South Indians, who mainly speak a non-Aryan language as their mother tongue, thus failing to reckon Hindi as their national language (BALDRIDGE, 2002).

be regularly carried out, on the various domains in which English and the mother tongues are currently used, in order to draw a constantly updated outline of the diglossic⁸ pattern of language use in India. From these results, then, some strategies for defining the precise roles of English and the mother tongues in education policy both as subjects of study and media of instruction should be delineated. For example, even the most fervent supporters of the mother tongues are aware that the native idioms have some limits at the higher level of instruction. The need for a language of specialized information such as English necessarily restricts the scope of education in the mother tongue, especially at the higher stage, where such specialized information is crucial to education, and makes the choice of English as the medium of instruction in higher education almost inevitable. On the other hand, supporters of an English only education have accepted the fact that this is not an easily practicable solution: in a country like India, where it is difficult to find competent teachers even for teaching English as a subject of study to the phenomenal, steadily increasing number of Indian students, it seems nearly impossible to find teachers competent to teach all subjects through English to all students (Verma, in Agnihotri and Khanna, 1994). This problem, however, can be (and is already being) properly tackled: specialist teachers can be trained for this specific task and facilities can be provided for their training. One more factor in favour of a *dynamic status quo*, and something that educationalists should always keep in mind, is that, on the basis of what is known about the biologically determined linguistic propensity in the longitudinal development of the human organism, the earlier a child starts to acquire a second language, the more effective it is. Thus, in this regard, the most important aim of education through both the mother tongues and English at an early stage should become that of *making everyone bilingual*, with all the precious advantages this condition may confer to Indian speakers. One last point to be underlined, is that people should not become fossilized on the typical question whether or not English should be used as the medium of instruction. They should assume a different disposition towards the educational issue, and deeply focus on a different but fundamental matter, that of extending the

⁸ In a *diglossic* pattern, two distinct languages exist side by side, each being assigned a quite definite social function.

possibility of an education to more children. Historically, Indian education has been elitist. Primary and middle school education is compulsory. However, until recently, only slightly more than 50% of children between the ages of 6 and 14 actually attended school, although a much higher percentage was enrolled. (Heitzman and Worden, 1995). Literacy rates in India are still low. Therefore, more efforts should be done in order to promote universal education in India, a type of education which allows children to learn and understand both their native languages and English, and especially use them wherever and whenever they are required, according to their particular needs and to the specific contexts of use of each language.

Bibliography

- BALDRIDGE, J., (2002), "Reconciling linguistic diversity: the history and the future of language policy in India", in www.languageinindia.com, vol. 2.
- BALDRIDGE, J., (2002), "A brief background of the language issue in India", in <http://www.ling.upenn.edu/~jason2/papers/natlang.htm>
- DAS, S.K., (1990), "The teaching of English in India, 1945-1985", in J. BRITTON *et al.* (eds.), *Multilingual Matters*, Philadelphia: Clevedon, 297-314.
- GUPTA, A.F., (1996), "English and Empire: teaching English in Nineteenth-century India", in N. MERCER, J. SWANN, *Learning English: Development and Diversity*, London: Routledge, 188-94.
- HEITZMAN, J., L.R. WORDEN, (1995), "India: a country study", in <http://lcweb2.loc.gov/frd/cs/intoc.html>.
- Hickey, R. (ed.), (2004), *Legacies of Colonial English*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HOHENTHAL, A., (2003), "English in India: Loyalty and Attitudes", in www.languageinindia.com, vol. 3.
- KACHRU, B.B., (1982), "South Asian English", in R.W. BAILEY, M. GÖRLACH (eds.), *English as a World Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 353-478.
- KACHRU, B.B., (1983), *The Indianization of English: the English Language in India*, New Delhi: Oxford University Press.
- KACHRU, B.B., (1986), *The Alchemy of English. The Spread, Functions and Models of Non-native Englishes*, Urbana: University of Illinois Press.
- KACHRU, B.B., (1987), "The spread of English and sacred linguistic cows", in P.H. LOWENBERG (ed.), *Language Spread and Language*

- Policy: Issues, Implications and Case Studies*, Georgetown: Georgetown University Press, 206-25.
- KACHRU, B.B., (1994), "English in South Asia", in R. BURCHFIELD (ed.), *The Cambridge History of the English Language*, vol 5, Cambridge: Cambridge University Press, 497-567.
- KRISHNASWAMY, N., A.S. BURDE, (1998), *The Politics of Indians' English*, New Delhi: Oxford University Press.
- MALLIKARJUN, B., (2001), "Languages of India according to the 1991 census", in www.languageinindia.com, vol. 1.
- MALLIKARJUN, B., (2001), "Language(s) in the school curriculum: challenges of the new millennium", in www.languageinindia.com, vol. 1.
- MANINDRA, K.V., (1994), "English in Indian Education", in R.K. AGNIHOTRI, A.L. KHANNA (eds.), *Second Language Acquisition: Socio-cultural and Linguistic Aspects of English in India*, New Delhi: Sage Publications, 105- 129.
- MCCARTHER, T., (1992), *The Oxford Companion to the English Language*, Oxford: Oxford University Press.
- MCCARTHER, T., (2002), *The Oxford Guide to World English*, New York: Oxford University Press.
- NADKARNI, M.V. (1994), "English in Mother Tongue Medium Education", in R.K. AGNIHOTRI, A.L. KHANNA, (ed.), *Second Language Acquisition: Socio-cultural and Linguistic Aspects of English in India*, New Delhi: Sage Publications, 131-142.
- NURULLAH, S., J.P. NAIK, (1951), *A History of Education in India during the British Period*, Bombay: Macmillan.
- PARASHER, S.V., (1991), *Indian English: Functions and Form*, New Delhi: Bahri Publications.
- RAMANATHAN, V. (2005), *The English-Vernacular Divide: Postcolonial Language Politics and Practice*, Clevedon: Multilingual Matters.
- SADDI, B.M., (2003), "National policy on education", in www.education.nic.in.
- SRIDHAR, K.K., (1989), *English in Indian Bilingualism*, New Delhi: Manohar.
- TULSI, R., (1983), *Trading in Language: the Story of English in India*, New Delhi: GDK Publications.
- VERMA, S.K., (1994), "Teaching English as a Second Language in India: A Socio-Functional View", in R.K. AGNIHOTRI, A.L. KHANNA (ed.), *Second Language Acquisition: Socio-cultural and Linguistic Aspects of English in India*, New Delhi: Sage Publications, pp. 92-104.
- WOLPERT, S., (2000), *Storia dell'India*, Milano: Bompiani.

ABSTRACT

The present article aims to illustrate the important and often conflictual relationship existing between the English language and the major Indian languages in India, focusing on their respective roles in the country and especially in its educational system and policy. Starting from a general overview of the Indian multilingual context, the article gradually examines the position of the English language within Indian educational policy, both as a curriculum subject and as a medium of instruction, as opposed to Indian vernaculars, from colonial times to the present day. The main objective is to highlight the fundamental and complementary roles played by both English and the major Indian languages in the educational domain, as well as their dynamic status due to the ever-changing sociolinguistic needs of the Indian people.

KEYWORDS

India. English language. Education.

“TRUST HER FOR TEACHING!”: THE ROLE OF VENICE
IN ARTHUR HUGH CLOUGH'S *DIPSYCHUS*

First of all, the unavoidable question of *Dipsychus*: why is this wonderfully witty and intelligent work so little known? True, parts of it have been anthologised and achieved a certain popularity: “How pleasant it is to have money, heigh ho!” and “There is no God, the wicked saith...”. But why hasn't this spurred readers to seek out the whole work? Certainly, there are the textual problems; left unfinished at Clough's death, with many of the lyrics existing in various versions, it has kept editors (the first being his widow) busy for a century and a half, trying to shape the definitive edition.

However, similar problems exist with other canonical works – including, after all, what is probably the most famous work in all literature, *Hamlet*. So one doesn't see why that should prove such a major deterrence. Perhaps it's not a question of *this* particular work, but of Clough as a whole. And all Clough-defenders know that there's a big problem of reputation – one that goes all the way back to that beautiful but unfortunate elegy of Arnold's, and then the extremely unfair glancing reference in Lytton Strachey's *Eminent Victorians*... The overall result is that Clough has ended up with the reputation of a literary J. Alfred Prufrock – glumly and ineffectually watching the mermaids from Dover Beach. And while one may one want to read poetry *about* Prufrock, one doesn't feel so tempted to read works written *by* him.

If one attempts to make a summary of *Dipsychus*, it might be difficult to make it sound particularly alluring: a Victorian crisis poem, centred on religious doubt, without any firm resolution. So what's new?

Well, a good deal, as it turns out. Many Clough defenders have taken up a reference to him in Graham Greene's novel *The Quiet American*, where the narrator says: “He was an adult poet in the nineteenth century. There weren't that many of them”

(177). It's not too difficult to understand what Greene meant by this. First of all, there's the frank openness in facing his religious crisis and the equally frank openness in discussing sexual matters; Clough was always willing to face facts, including the disturbing facts, for example, of Victorian prostitution. (He was far too frank on this subject for his widow-editor.) This was part of his general firm grasp of contemporary life; despite his often vexing use of archaisms ("Say not the struggle naught availeth"), there is a strong sense of actuality in his poetry; the world he describes is realistic, believable and living – and all the more troubling for that.

That is what makes his use of the Venetian background so particularly fascinating in *Dipsychus*. For in an age in which England's greatest novelist – a writer whose descriptions of London make us feel we can touch, breathe, see and hear the bustling city around us as we read – could describe Venice only in terms of a dream, Clough gives us a sharply realistic, acute portrait of the city, with its now rather tawdry festivals, its surly Croat mercenary soldiers, its pathetic prostitutes – and at the same time all its legendary charm and fascination.

I'm interested in seeing the use Clough makes of this setting, for I am convinced that it was not chosen simply as a picturesque background to the troubled ruminations of the protagonist. It has a much more important role and I want to explore just what that role is.

Clearly there are parts of the work that are less Venetian than others: the rollicking song already mentioned, "How pleasant it is to have money" (published elsewhere as "Spectator ab extra"), is actually prefaced with the words, "Written in London, standing in the Park, / An evening in July, just before dark" [241]). And Venice seems to play a decreasingly important role in the second half of the poem. Of course, partly this is due to the overall lack of unity, and to the muddled state of the manuscripts.

But nonetheless, despite the occasional sense of dispersion, I think it fair to say that Venice is essential. The simplest account of the poem's subject-matter is given in the curious Epilogue, in which the poet appears to endeavour to forestall all criticism, by putting it already into the mouth of the poet's querulous uncle; the poet's own defensive description of the poem to his uncle is worded as follows: "[T]he thing which it is attempted to represent is the conflict between the tender conscience and the world" (292). This, as I say, is clear enough and is certainly

not a distortion of the poem; however, the conflict is not reducible to a clear-cut clash between black and white; there exists a whole range of other colours to complicate matters – and most of these colours, naturally enough, are provided by the city of Venice. The city serves, in all its gaudy glory, as a check on any over-hasty urge to pass judgement.

There are only two speaking characters in this mini-drama, although we hear of a number of other significant characters, such as the prostitute, the gondolier and the loutish Croat soldier. In an early version Clough gave the two characters the names of Faustulus and Mephisto, and even in the revised version, *Dipsychus* directly addresses his attendant Spirit as Mephistopheles. However, the Spirit cannot be simply dismissed as the Devil, just as *Dipsychus*'s final decision to “submit” to the pressures of the world cannot be simply viewed as a tragic defeat of idealism. There's a good deal of ambiguity, and Venice's curious double reputation contributes greatly to this general effect and to the unsettling nature of the whole poem.

Venice is, after all, the ambiguous city *par excellence*, hovering in a permanent state of in-betweenness, physically between land and water, geographically between east and west, historically between Byzantium and Rome, between Pope and Emperor, between Crusaders and Turks, existentially between nature and culture, morally between Mammon and God – and nowadays between Art Museum and Disneyland. And the British have been ambiguous about the city since the first visitors, marvelling at it, but not trusting it; for Shakespeare it was, in *The Merchant of Venice*, the city where impartial justice could be expected, but it was also, in *Othello*, the city of “super-subtle Venetians”, of lechery and treachery.

In the eighteenth century, arguably the period when contacts between Great Britain and Venice were at their most intense, attitudes were noticeably divided. It was the time of the Grand Tour and a visit to Venice was often seen as providing the crowning touch for a young man's education; and yet all the negative aspects of this always controversial practice seemed to be taken to extremes in Venice – the exposure to the gaudy trappings of Roman Catholicism and to the lax customs and loose morals of southern Europeans. And unlike Rome, the city could not be thought of as little more than a large museum with gratifyingly subservient custodians. Eighteenth-century Venice was all too vibrantly alive and autonomous. As Bruce Redford put it in his

authoritative study of the Grand Tour: “To move from Rome to Venice [...] was to enter an arena of multiple myths and fluid modernity – an arena that refused to arrange itself for the traveler in scenographic simplicity” (82). This perhaps helps to explain the biting satire of Alexander Pope’s description of the role that Venice played in the education of a dunce:

But chief her shrine where naked Venus keeps,
And Cupids ride the Lyon of the Deeps;
Where, eas’d of Fleets, the Adriatic main
Wafts the smooth Eunuch and enamour’d swain. (782)

And yet at the same time many visitors and observers admired Venice as the one free state in a land seen otherwise as under the oppression of obscurantist priests or foreign tyrants. This attitude of political respect was to culminate in Wordsworth’s sonnet “On the Extinction of the Venetian Republic”, in which the city is actually addressed as “the eldest Child of Liberty” and “maiden City, bright and free” (128). So Venice could be seen, depending on the point of view, as either Venus or Virgin (a paradox that would be taken up in the 1985 novel by Barry Unsworth, *Stone Virgin*, centred on a Venetian statue of the Virgin Mary modelled on a sculptor’s prostitute-mistress), as either a dangerous corrupting influence or as a model to be imitated. Or perhaps both at once.

The romantics appear equally double-minded about the city, with Shelley revelling in its ethereal beauty as long as he can view it as a product of nature (“Ocean’s nursling”, 246), but driven to disgust the moment he considers its actual inhabitants (“Pollution-nourished worms”, 247). This double approach is taken to extremes in Byron’s two major poems on the city, which almost appear to be the works of two different poets. As we know, he lived a life of contrasts in the city – and gloried in the possibility of so doing –, spending, for example, mornings with the monks of San Lazzaro, studying Armenian, and evenings dallying with his mistresses (two-hundred, he casually boasts). The division is reflected in his works: on the one hand, he offers us the solemn pre-Baedeker style of “Childe Harold IV”, which depicts a sepulchral town where “silent rows the songless gondolier” (vol. 2, 99), and on the other, he presents us the lively Carnival town of Beppo, full of “songs and quavers, roaring, humming / Guitars, and every other sort of strumming” (vol. 1, 371).

However, a certain pedagogical use of the city is common

to both poems. In the one case, Byron is showing us around the town in the role of an elegiac and earnest-minded cicerone, pointing sadly to its former glories and bidding us learn the lesson from their transience, in the other he acts as a knowing "*animatore*", familiar with all the gossip and local customs, and keen to show us around the town's liveliest spots.

Clough, like so many other writers on Venice, cannot escape the voices of his predecessors (Byron, too, frankly acknowledges his debts to "Otway, Radcliffe, Schiller and Shakespeare's art" [vol. 2, 103]), and prime among these is Byron himself. It is, after all, a poem about learning, about experience – so what could be more suitable than to include the advice of such a knowledgeable precursor? One could say that Byron is almost literally the guiding spirit in this text; he is not only referred to occasionally in directly guidebook fashion – the Lido is "[t]he place where Murray's faithful Guide / Informs us Byron used to ride" (252) – but the echo of his voice can be heard throughout.

The question naturally arises: is it the voice of "Childe Harold" or that of "Beppo"? And this is where the peculiarity of Clough's poem lies, for the poem manages a curious mixture of both tones, to unsettling and fascinating effect. This is true even metrically and rhythmically, so that we pass from the ponderous blank verse of *Dipsychus*'s musings, which may remind us of the tone, if not the form, of "Childe Harold", to the sprightly meters and comic rhymes of the Spirit's lyrics, which are purely Beppo-esque in manner. *Dipsychus* himself, as his name suggests, is curiously divided – nowhere more so than in his schizophrenic song "I dreamt a dream" (247-250) with its tormented bell-like refrain that switches continually from a merry tinkling ("Ting ting") to a mournful tolling ("Dong dong").

There is no denying that the Spirit gets all the best tunes – or at least the most amusing ones. It might be worth pausing a moment to consider just who this Spirit is. As it happens, he gives us a very good description of himself, in the second half of the work:

O yes! you thought you had escaped, no doubt,
This worldly fiend that follows you about,
This compound of convention and impiety,
This mongrel of uncleanness and propriety. (280)

That sums it up nicely; he is by no means a melodramatically diabolic figure and there are undeniably moments when we can

hardly fail to feel that his down-to-earth cynicism has a point. It has been suggested that there is a change in the character; in the first half, he is clearly the tempter, urging Dipsychus to give way to his baser instincts, while in the second half we can recognise the tones and even the arguments used by some of Clough's own friends, as they tried to persuade him not to cast his career away for the sake of an empty point of principle. The Spirit has been characterised by one critic as "*l'homme moyen sensuel*", always ready to conform and untroubled by metaphysical or religious doubts, and ever ready to deflate Dipsychus's moods:

If you want to pray
 I'll step aside a little way.
 Eh? But I will not be far gone;
 You may be wanting me anon.
 Our lonely pious altitudes
 Are followed quick by prettier moods.
 Who knows not with what ease devotion
 Slips into earthlier emotion? (221)

His realm is *always* the earthly. And as this quotation makes clear ("You may be wanting me anon..."), it is also very important that he is a *guide*. Here the critic Walter Houghton has given us invaluable help by identifying a journal article by Clough, which is very much to the point. Houghton writes:

What I take to be the shaping plan of the poem occurs in a letter Clough published in the *Balance* for February 13, 1846. There he said: "The relation in which the moral and spiritual stands, in our age, to the business-like and economic, reminds one of a traveller on the continent, who, much to his discontent, and not without continual but futile interference, is yet obliged, by his ignorance of language and customs and character, to surrender the conduct of his journey to an experienced and faithful, but somewhat disreputable and covetous-minded companion." (163)

This clearly anticipates the encounter we find in this poem. And it is worth remembering that the Spirit does not overstate his own importance; Dipsychus clearly is lost without him. It is the Spirit who knows all about Venice, and is ready to explain its customs: "The Assunzione / was always a *gran' funzione*" (222). He also knows how to hire a gondola and how much to pay for them. He makes no pretence to any fine aesthetic sense but he knows what ought to be seen: "We'll turn to the Rialto soon; / One's told to see it by the moon" (244). He does have

his opinions on architecture, and they go clearly against those of the great new authority on the scene:

Come, leave your Gothic, worn-out story,
San Giorgio and the Redemptore;
I from no building, gay or solemn,
Can spare the shapely Grecian column...
Maturer optics don't delight
In childish dim religious light,
In evanescent vague effects
That shirk, not face, one's intellects... (244)

However, he is prepared to concede:

The Doge's palace though, from hence,
In spite of Ruskin's d-d pretence,
The tide now level with the quay,
Is certainly a thing to see. (244)

The Spirit, then, is a guide, and the text suggests that he is the kind of guide one can expect in such a city – and in such an age. Maybe one would be an idealistic fool to hope for anything better. For Clough the question of guidance and leadership was a very deeply-felt one. His biography makes it clear just how much his life had been shaped by some powerfully influential pedagogic figures, starting with Dr. Arnold at Rugby School (who is discussed in the curious epilogue to *Dipsychus*) and subsequently his Oxford tutor W. G. Ward, a man who was going through his own religious crisis at the time Clough was studying and who made the young man privy to all his doubts and qualms; after Clough's death Ward was self-critical enough to write: "I must count it the great calamity of his life that he was brought into contact with myself" (Kenny, 4). Most of Clough's own religious crisis can be traced back to his contacts with these men and he was fully aware of the dangers of excessive reliance or dependence upon such figures. He himself had played the role of tutor at Oxford and had even acted as a kind of tour-guide for students, taking reading parties to Scotland. The phrase "the anxiety of influence" could have been coined specifically with Clough in mind.

The Spirit is clearly not to be compared to such intellectual or academic guides as Arnold or Ward. He is indeed the very opposite kind of adviser, offering the kind of plain-speaking, anti-intellectual advice that must even have had its attractions for

Clough at certain moments during his tormented moral, philosophical and religious crises:

Like a good subject and wise man,
Believe whatever things you can.
Take your religion as 'twas found you,
And say no more of it – confound you! (264)

After all, wouldn't that make things easier? He also gives practical advice on more intimate matters, like the temptations of the flesh. These too are presented as experiences that form part of a young man's education:

Trust her for teaching! Go but you,
She'll quickly show you what to do. (224)

He makes no great transcendental claims for sex; it is no life-changing experience:

I tell you plainly that it brings
Some ease; but the emptiness of things
(That one old sermon Earth still preaches
Until we practise what she teaches)
Is the sole lesson you'll learn by it –
Still you undoubtedly should try it.

Ill's only cure is, never doubt it,
To do – and think no more about it. (226)

As always, the Spirit's arguments are clinched by his resolutory-sounding feminine rhymes, designed to block all further argument. Indeed, they are specifically designed to put a stop to any further "thinking about it"; a neat rhyme, after all, has its own logic, and the Spirit has a good many such rhymes:

And almost every one when age,
Disease, or sorrows strike him,
Inclines to think there is a God,
Or something very like Him. (185)

The Spirit's task, as is clear here, is always to bring Dipsychus back to earth. And Venice too, paradoxically enough, comes into play here. This paradoxical aspect of the city is one that Mary McCarthy has very neatly expressed: "A commercial people who lived solely for gain – how could they create a city of fantasy,

lovely as a dream or a fairy-tale?" (195). For the most part, nineteenth-century visitors – at least until Ruskin brought people's attention firmly back to the Stones of the city – did not seem to notice the paradox; the fairy-tale vision is what prevails in the descriptions by Dickens, by George Sand, by de Musset... In their accounts of their visits, they regularly fall into swoons or trances; the city casts its spell, enchants them or mesmerises them. They drift around in a dazed dream. "Je végète, je me repose, j'oublie," murmurs Georges Sand tipsily. It is Turner's Venice they describe: a dreamscape where the buildings seem less substantial than the dazzling light and shimmering water, where the palazzi and churches merge mirage-like into their reflections. The whole city is a conjuror's ephemeral creation, a trick of the light.

Of course, essential to this beautifully hazy view of the city is, as stated, the capacity to drift, and this is made possible by the gondola. The gondola, with its little covered cabin and its gentle motion, provides the perfect observation post for visitors unwilling to engage too closely with the less enchanting features of the city. Byron had sung its virtues as a place of privacy: "Just like a coffin clapt in a canoe / Where none can make out what you say or do" (at the same time giving a comic twist to the clichéd association of the gondola with a coffin) (vol. 1, 375). Victorian visitors seem content themselves to make out very little; Dickens allows the whole city to blur into a sequence of increasingly indefinite adjectives: "unreal, fantastic, solemn, inconceivable throughout..." (626). The important thing, as the Spirit puts it sardonically, is to "[b]e large of aspiration, pure in hope, / Sweet in fond longings, but in all things vague" (287).

At the centre of *Dipsychus* is the famous gondola lyric:

Afloat; we move. Delicious! Ah,
 What else is like the gondola?
 This level floor of liquid glass
 Begins beneath it swift to pass.
 It goes as though it went alone
 By some impulsion of its own.
 How light it moves, how softly! Ah,
 Were all things like the gondola! (237)

The beautifully liquid l-sounds, with the occasional sibilants matching the stirring of the oar, and the recurring soft exclamation of "Ah" (a Victorian sentimentalism, one might think, but here entirely justified by its context; after all, this is the city of

the Bridge of Sighs), all contribute to give us this sense of desirable escape from the “quarrels, aims, and cares, / And moral duties and affairs...” (237) of life. Until, that is, the guilt-ridden Dipsychus remembers that the gondola is not in fact self-propelled. His pangs of social conscience are blithely dismissed by the Spirit, in a stanza that follows the same metrical pattern as that of Dipsychus, but which, with its brief, exclamatory phrases and sharp consonantal epithets, has a very much sharper, sprightlier rhythm:

Oh come, come, come! By Him that set us here,
 Who's to enjoy at all, pray let us hear?
 You won't; he can't! Oh, no more fuss!
 What's it to him, or he to us?
 Sing, sing away, be glad and gay,
 And don't forget that we shall pay.
 How light we move, how softly! Ah,
 Tra lal la la, the gondola! (239)

We move from the wishful subjunctive of Dipsychus's “Were all things like the gondola...” to the meaningless but perhaps less self-deceiving “Tra lal la la” of the Spirit. And so the gondola experience (a synecdoche, according to Tony Tanner, for Venice itself [48]) is also sceptically debunked. In the end, it all comes down to that one basic fact: “And don't forget that we shall pay.” And this leads very naturally into the Spirit's irresistibly cynical song, “How pleasant it is to have money, heigh ho!” The economic facts of life are not to be escaped from, even – or perhaps especially – in Venice.

To conclude, then, Clough takes Venice as his setting at the very moment in which the city had become, or was becoming, on the one hand, a kind of *locus amoenus* for wealthy Victorian holiday-makers, in search of harmless escapism, and on the other, the subject of uncompromising lessons in history, philosophy and morality on the part of such stern guides as Ruskin. Clough's text, with its continual switching between the point of view – or points of view – of the tormented innocent, Dipsychus, and the cynical realism of the Spirit, refuses to come down on either side. It remains an unsettled work, unsettled in form and style, and deliberately unsettling in its implications. It refuses to become either a blithe-spirited lyrical effusion or a moral Baedeker. Perhaps the only conclusion we can draw is that there is a good deal to be said for being Dipsychus – for being of two minds.

And maybe this is one lesson that ambiguous Venice is eminently suited to teach us.

Works cited

- BYRON, George Gordon. *Poems*, vol. 2, London: J.M. Dent, 1968.
- CLOUGH, Arthur Hugh. *The Poems of Arthur Hugh Clough*, second edition, ed. F.L. Mulhauser. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- DICKENS, Charles. *Christmas Stories and Pictures from Italy*. London: Hazell, Watson & Viney, undated.
- GREENE, Graham. *The Quiet American*. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- HOUGHTON, Walter E. *The Poetry of Clough: An Essay in Reevaluation*. New Haven and London: Yale University Press, 1963.
- KENNY, Anthony. *God and Two Poets: Arthur Hugh Clough and Gerard Manley Hopkins*. London: Sidgwick and Jackson, 1988.
- MCCARTHY, Mary. *The Stones of Florence and Venice Observed*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- POPE, Alexander. *The Poems of Alexander Pope*. Ed. John Butt. London: Methuen, 1961.
- REDFORD, Bruce. *Venice and the Grand Tour*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *Lyrics and Shorter Poems*, vol. 1. London: J.M. Dent, 1935.
- TANNER, Tony. *Venice Desired*. Oxford: Blackwell, 1992.
- WORDSWORTH, William. *The Shorter Poems of William Wordsworth*. London: J.M. Dent, 1934.

ABSTRACT

Arthur Hugh Clough's dialogue-poem *Dipsychus* is an intriguing contribution to what might be defined «tourist literature». While the theme of the «Innocent Abroad» can be said to be a well-established convention in Anglo-Italian literature, Clough is perhaps the first to make a penetrating examination of the specific relationship between the tourist and his guide. Venice provides a suitably ambiguous setting for this conflict between high aspirations and worldly cynicism and also allows the poet himself to come to terms with two overpowering literary «guides»: Byron and Ruskin.

KEYWORDS

Clough. *Dipsychus*. Venice.

ALLA SCUOLA DI SCRITTURA DEI SURREALISTI:
L'USO STRAVAGANTE DI FRASI FATTE

*Alla memoria
di Corrado Rosso*

Le frasi fatte gnomiche, di solito di carattere assertivo e generalizzante, rappresentano una delle principali fonti di ispirazione dei Surrealisti francesi, tanto di quelli più o meno vicini al gruppo di Breton quanto di quelli appartenenti ai diversi gruppi belgi di lingua francese, ancora troppo poco conosciuti ma interessantissimi in questo contesto proprio per la loro affinità alla brevilocuzione. Sin dall'inizio la poetica inerente al movimento surrealista, che a mio parere ha rivoluzionato come nessun altro l'estetica letteraria del Novecento, è caratterizzata non tanto dall'idea cara al Futurismo, della *tabula rasa* rispetto al sistema dei valori tradizionali, sentita come presupposto indispensabile per la creazione della nuova estetica, bensì dalla tendenza a ricorrere, per raggiungere questo scopo, ai modelli culturali del passato, con tecniche e strategie le cui funzioni tenterò di determinare. Il metodo preferito dai Surrealisti, illustrato qui con un centinaio di testi, è la deformazione ludica dei modelli.

Il primo ad occuparsi della tradizione gnomica in tale prospettiva è stato il conte di Lautréamont che, nel secondo quaderno delle sue *Poesie*, pubblicate nel 1870, ha sottoposto varie citazioni letterarie, tra le quali numerosi pensieri e massime di Pascal e La Rochefoucauld, La Bruyère e Vauvenargues, a «correzioni» più o meno sistematiche, il cui carattere – rettifica seria o parodia? – dà ancora oggi luogo a discussioni. I tre primi esempi contrappongono le repliche di Lautréamont (colonna di sinistra) alle rispettive riflessioni di Vauvenargues e di Pascal (colonna di destra), oggetto primo della relazione intertestuale (la punta dei simboli < e > ne indica il senso):

¹ Les grandes pensées viennent de < Les grandes pensées viennent du
la raison. (11, 275) ¹ cœur. (24, 196)

¹ Le cifre tra parentesi si riferiscono alla bibliografia finale dei testi citati:

- 2 J'écrirai mes pensées avec ordre, < J'écrirai mes pensées sans ordre, et
par un dessein sans confusion. < non pas peut-être dans une confu-
(11, 275) sion sans dessein [...] (16, 1102)
- 3 Si la morale de Cléopâtre eût < Le nez de Cléopâtre: s'il eût été
été moins courte, la face de < plus court, toute la face de la terre
la terre aurait changé. Son nez < aurait changé. (16, 1133)
n'en serait pas devenu plus long.
(11, 276)

Da tali esempi si può evincere la dinamica interna che conduce dal semplice scambio paradigmatico di elementi lessicali dell'ipotesi (1), passando per la modificazione sintagmatica del materiale linguistico (2), fino alla deformazione molteplice e, almeno in questo caso, ovviamente parodica (3): manipolazioni formali alle quali il «genere matematico» della massima si presta particolarmente bene.²

I Surrealisti, dichiarando, fra tanti altri, anche Lautréamont come loro precursore, hanno sviluppato e organizzato in sistema tali tecniche, applicandole tanto a massime, sentenze e apoftegmi letterari, forme gnomiche antiche e versetti biblici, quanto a detti più o meno popolari appartenenti a qualsiasi genere di discorso: proverbi e adagi, frasi idiomatiche, locuzioni familiari e modi di dire. I nomi più rappresentativi in questo contesto sono, per il gruppo parigino, quelli di Paul Éluard e Benjamin Péret come autori dei *152 proverbes mis au goût du jour*, Marcel Duchamp e Robert Desnos con la serie di frasi fatte raggruppate intorno allo strano personaggio *Rose Sélavv*, Jacques Rigaut, di marcata tendenza dadaista, «Julien Torma», pseudonimo dell'autore del libretto *Euphorismes*, e, ad una certa distanza dal gruppo, Jacques Prévert; per i Surrealisti belgi, Louis Scutenaire (1905-1987), il più arguto di tutti, abilissimo conoscitore delle tecniche di manipolazione delle frasi fatte, autore di cinque volumi intitolati *Mes Inscriptions*, ma anche Camille Goemans (1900-1960), Achille Chavée (1906-1969), Marcel Havrenne (1912-1997) e Marcel Mariën (1920-1993).

il primo, in grassetto, rimanda all'opera, il secondo – preceduto all'occorrenza dal numero del volume (in cifre romane) – alla pagina.

² Così già CORRADO ROSSO – a cui spetta il merito di avere bonificato, fra tanti terreni di brevilocuquenza letteraria, anche quello dell'aforistica surrealista – nell'articolo *Surrealismo, gioco delle massime e plagio*, in «Micromegas» III, 1976, 133. È forse utile indicare che Rosso utilizza generalmente il termine classico di «massima» per designare tutte le forme aforistiche.

Per completare un saggio in cui ho dovuto limitarmi a sfiorare l'argomento,³ tenterò qui di seguito di analizzare un florilegio più ampio di modificazioni di frasi fatte realizzate dai Surrealisti e destinate quasi tutte alla pubblicazione come forme brevi isolate, cioè fuori di ogni contesto discorsivo. Gli esempi saranno suddivisi in primo luogo secondo le tecniche di deformazione, perché ritengo quest'ordine più efficace rispetto al raggruppamento per autore o per genere di ipotesti. Le categorie descrittive di cui mi servirò vengono oggi adoperate largamente nella teoria linguistica e retorica dei giochi verbali. Una particolarità dell'uso surrealista di tali frasi consiste nel fatto che la fonte non viene quasi mai indicata, neanche nel caso di citazioni di singoli autori o altri testi individualizzabili. Ciò fa parte del gioco, ma può evidentemente creare problemi interpretativi, qualora il lettore non fosse in grado di riconoscere le allusioni a un ipotesto sconosciuto.

I.

Consideriamo dapprima qualche esempio di *sostituzione antonimica* di lessemi nella cornice di strutture linguistiche riprese dall'ipotesto. Modificando, nelle loro *Notes sur la poésie* di 1929, certi teoremi di Valéry sull'arte poetica, Breton ed Éluard si sono visibilmente ispirati al modello di Lautréamont. I testi seguenti presentano tre esempi tipici di questo procedimento di contraddizione mezzo seria mezzo burlesca:

- | | | | |
|---|--|---|---|
| 4 | Le lyrisme est le développement d'une protestation. (8, I 477) | < | Le lyrisme est le développement d'une exclamation. (23, II 549) |
| 5 | Quelle fierté d'écrire, sans savoir ce que sont langage, verbe, métaphores, changements d'idées, de ton; ni concevoir la <i>structure</i> de la durée de l'œuvre, ni les conditions de sa fin; à peine le pourquoi, pas du tout le comment! Verdir, bleuir, blanchir d'être le perroquet... (8, I 478) | < | Quelle honte d'écrire, sans savoir ce que sont langage, verbe, métaphores, changements d'idées, de ton; ni concevoir la <i>structure</i> de la durée de l'ouvrage, ni les conditions de sa fin; à peine le pourquoi, et pas du tout le comment! Rougir d'être la Pythie... (23, II 550) |
| 6 | Les pensées, les émotions toutes nues sont aussi fortes que les femmes nues. Il faut donc les dévêtir. (8, I 474) | < | Les pensées, les émotions toutes nues sont aussi faibles que les hommes tout nus. Il faut donc les vêtir. (23, II 546) |

³ Cfr. «Annali di Ca' Foscari» XXXVIII, 1-2, 1999, 104 s.

Se nel testo 4 e nella prima frase del testo 5 sembra ancora prevalere l'intento di criticare razionalmente una poetica dell'intelletto giudicata erronea, tramite la sostituzione di certi lessemi con altri, semanticamente molto distanti, o addirittura con i loro antonimi, sostenendo così una poetica della spontaneità e dell'insolenza, la frase finale del testo 5 è ovviamente burlesca e gli antonimi del testo 6 sono semplicemente destinati a deridere un autore malvisto dai Surrealisti, che insistono qui burlescamente sull'isotopia «umana» del discorso metaforico di Valéry portandolo sul terreno erotico per contestarne la serietà.

Nelle seguenti «correzioni» di giudizi proverbiali, adagi, detti popolari e reminiscenze letterarie troviamo tanto gli antonimi e diverse varianti della negazione grammaticale quanto altre sostituzioni lessicali:

- | | | | |
|----|--|---|---|
| 7 | On est toujours puni pour le mal qu'on n'a pas fait. (21, I 58) | < | On est toujours puni pour le mal qu'on a fait. |
| 8 | Si Dieu n'existe pas, il faudrait pourtant ne pas l'inventer. (4, II 37) | < | Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer. |
| 9 | L'on ne joue qu'avec le feu. (9, 139) | < | L'on ne joue pas avec le feu. |
| 10 | Au possible nul n'est tenu. (12, 79) | < | A l'impossible nul n'est tenu. |
| 11 | Jamais un coup de canon n'abolira la balistique. (5, IV 192) | < | Jamais un coup de dés n'abolira le hasard. (Mallarmé) |

Nelle proposizioni 7-10, la diversità semantica introdotta dalla negazione, sia essa di natura grammaticale o lessicale, proviene dalla pluralità di possibilità logiche insite nella negazione stessa, che nei quattro testi citati assume funzioni diverse, benché sostanzialmente limitate come elementi del sistema grammaticale chiuso di cui la negazione fa parte. Una «correzione» particolarmente sottile presenta l'esempio 9, che non si limita alla pura negazione dell'enunciato dato: mentre il modello popolare («Non si scherza col fuoco») rappresenta, in tutti i suoi significati possibili, un avvertimento o un divieto, la variante surrealista, che sembra semplicemente rovesciarlo, constata invece l'infrazione all'avvertimento come realtà innegabile. In questo caso, la negazione comporta dunque una modifica – invisibile in superficie – dell'atto linguistico implicato. Anche il testo 10 è tutt'altro che la negazione

lessicale dell'adagio giuridico *Ultra posse nemo obligatur* o *Impossibile nulla obligatio est* (Dig. L 17, 185). Nell'ambito surrealista, la frase, se mai aspirasse ad un valore didascalico, dovrebbe leggersi piuttosto come istigazione a trasgressioni estetiche.

Nella frase 11, la doppia sostituzione lessicale all'interno del titolo di una famosa opera letteraria – sostituzione facilitata dalla polisemia della formula *un coup de...*, molto produttiva in francese – trasforma l'originale in una verità lapalissiana. È evidente che la sostituzione di lessemi o morfemi liberi, cioè non grammaticalizzati, offre una gamma di possibilità molto più ampia, perché le relazioni semantiche possibili tra un lessema dato e tutti quelli che possono sostituirlo sono praticamente illimitate. Avrò modo di dimostrarlo con ulteriori esempi.

Se con tali mezzi retoricamente poco complessi si possono già ottenere effetti assurdi e comici, questa possibilità cresce notevolmente con l'uso della *sostituzione paronimica*, cioè della piccola deformazione del corpo lessicale che comporta grandi conseguenze semantiche. Ipotesti preferiti sono i proverbi, i detti popolari e contadini, gli adagi giuridici, la Bibbia, anche come fonte di saggezza umana, e altre reminiscenze culturali collettive:

- | | | |
|----|---|--|
| 12 | La bite ne fait pas le moine. < L'habit ne fait pas le moine.
(12, 68) | |
| 13 | En avril ne te découvre pas d'un cil. (4, II 153) | < En avril ne te découvre pas d'un fil. |
| 14 | Nul n'est insensé qui ignore la loi. (17, 106) | < Nul n'est censé ignorer la loi. |
| 15 | Qui aime bien châtre bien. (10, 36) | < Qui aime bien châtie bien. (Cfr. Prov. 13, 24) |
| 16 | Tu ne tutoieras pas. (12, 86) | < Tu ne tueras pas. (Es. 20, 13; Deut. 5, 17) |
| 17 | L'Évangile selon Saint-Truc. (4, II 77) | < L'Évangile selon Saint-Luc. |
| 18 | Poubelle au bois dormant. (22, 34) | < La belle au bois dormant |
| 19 | Aux larmes, citoyens! (12, 12) | < Aux armes, citoyens! (<i>La Marsigliese</i>) |
| 20 | Le vieil homme et la merde. (21, IV 217) | < Le vieil homme et la mer (Hemingway) |

È forse utile spiegare il sostituito paronimico del numero 12: *la bite* è un termine popolare per designare il membro virile; ideologicamente, la variazione s'iscrive nella polemica anticlericale, che nei Surrealisti si serve spesso di associazioni sessuali prese a

prestito dalla psicanalisi. La stessa tecnica si osserva anche nell'esempio 15, mentre le due frasi seguenti propongono versioni parodiche di formule bibliche sottoponendole ad un processo di banalizzazione lessicale.

Analoghi effetti assurdi si ottengono anche nei testi 13 e 14: nel primo, che cita un detto contadino di cui esiste anche una versione italiana («aprile, non ti scoprire»), con una variazione paronimica (*fil*, «filo» > *cil*, «ciglio»); nel secondo, che fa la parodia dell'adagio giuridico «Nessuno può invocare a propria scusa l'ignoranza della legge», tramite variazioni insieme lessicali, cioè paronimiche (*censé*, «considerato, reputato» > *insensé*, «insensato») – o più precisamente, omofoniche [sāse] e antonimiche (col prefisso *in-*) – e sintattiche: il nesso grammaticale...*est censé ignorer* (soggettiva + infinito)⁴ viene sostituito con lo sdoppiamento sintattico in due proposizioni subordinate *Nul n'est insensé | qui ignore...* (principale + relativa), «nessuno è insensato che ignora la legge». Dal punto di vista funzionale, il risultato della modificazione formale non è una correzione logicamente tollerabile della versione originale, bensì una frase grammaticalmente corretta ma banale.

Le tre ultime variazioni paronimiche di formule o titoli di opere, probabilmente giudicati troppo armonici dagli autori surrealisti, tendono tutte alla deformazione dei loro modelli rispettivi nel senso dell'abbassamento semantico: si passa così dalla «bella addormentata» alla «pattumiera», dalle «armi» alle «lacrime», dal «mare» alla «merda». Per fortuna, la lingua francese è particolarmente ricca di omonimi e paronimi utilizzabili per tali giochi.

Quanto più piccola è la variazione formale, tanto più importante appare l'effetto retorico, se il salto semantico dal lessema originale a quello nuovo è abbastanza grande. Nel caso limite dei due testi:

- | | | |
|----|---------------------------------|--|
| 21 | Seigneur, dieu désarmé... < | Seigneur, Dieu des armées (cfr. Ps. 102, 21; Luc. 2, 13) |
| 22 | L'homme est fait à son image. < | L'homme est fait à son image (cfr. Gen. 9, 6) |

la modificazione formale del corpo lessicale del modello è impercettibile, sia all'udito, come nell'esempio 21, che presenta un caso di omofoni non omografi (in italiano: «Dio disarmato» < «Dio

⁴ Corrisponde alla costruzione sintattica latina *nemo ignorare putatur*.

degli eserciti»), sia anche alla vista, come nell'esempio 22, un caso di omonimia totale. In quest'ultima frase l'autore suggerisce al lettore solo implicitamente uno scambio del referente del pronome possessivo: la Genesi rinvia evidentemente a Dio, Scutenaire invece all'uomo, iscrivendosi con questa variazione puramente mentale nella linea della critica feuerbachiana. Per i teorici della linguistica testuale, la sua lettura del modello, preso come frase fatta priva di contesto, sarebbe persino più grammaticale o almeno più verosimile di quella biblica, perché più conforme alle regole dell'anafora che richiedono che un pronome si riferisca all'ultimo nome precedente grammaticalmente e semanticamente possibile, e nel sistema linguistico chiuso della frase isolata, questo nome, che costituisce l'agente dell'azione, non può essere altro che «l'uomo».

II.

Se la sostituzione si fa col materiale dell'ipotesto stesso, l'effetto prodotto è quello della *permutazione*. Ecco qualche esempio tipico:

- 23 Coupez votre doigt selon la bague. (8, I 158) < Coupez votre bague selon le doigt.
- 24 Passe ou file. (8, I 159) < Pile ou face.
- 25 Pages rousses du Petit Larousse. (19, 277) < Pages roses du Petit Larousse
- 26 Il arrive que ce soient les oreilles qui ont des murs. (21, II 263) < Les murs ont des oreilles.

Nel testo 23, la permutazione del consiglio popolare («Tagliate il vostro anello secondo il dito») deve il suo effetto particolare alla polisemia del verbo *couper*, «tagliare», che, collocato vicino a *doigt*, «dito», assume un significato ben più concreto di quello originale: ubbidire al consiglio surrealista farebbe male. Il numero 24 è uno dei tantissimi esempi francesi di *contrepèterie*, un gioco la cui regola consiste nel produrre effetti semantici permutando le sillabe iniziali di due unità lessematiche. L'alternativa «testa o croce» diventa così un'altra più cruda e meno attraente: «Passa o svignatela». La frase 25 riprende una formula paronimica preesistente – designa i fogli di color rosa (con la lista delle locuzioni

straniere) inclusi nel dizionario popolare Larousse – invertendo ludicamente le due sillabe paronimiche [RUS/ROZ], che, per di più, appartengono allo stesso campo semantico, essendo però ben differenziate nel loro uso: *roux/rousse*, «rossiccio», si applica soltanto ai capelli. Nell'ultimo esempio di questo gruppo, l'effetto stilistico particolare dell'inversione dei due sostantivi, soggetto e complemento oggetto, proviene da un secondo scambio implicito puramente semantico e per questo meno percepibile a prima vista: quello della metaforicità dei lessemi decisivi. Nel testo modello, sono piuttosto le *orecchie* che richiedono una lettura metaforica; nella variante surrealista, invece, sono le *mura* che ottengono un significato figurato come impedimenti all'udito o alla comprensione.

Più burlesco e talvolta anche più difficile da riconoscere è l'effetto della sostituzione interna se i lessemi sostituenti provengono da fonti diverse. Il risultato è una *contaminazione*, un *amalgama*⁵ o un *collage* di due modelli. Ecco alcuni esempi:

- | | | | |
|----|--|---|--|
| 27 | La cause ne justifie pas les effets. (21, II 33) | < | La fin ne justifie pas les moyens +
<i>relazione causale</i> |
| 28 | Il faut rendre à la paille ce qui appartient à la poutre. (8, I 155) | < | Rendez à César ce qui appartient à César (Mt. 22, 21) + Pourquoi voyez-vous une paille dans l'œil de votre frère, lorsque vous ne vous apercevez pas d'une poutre qui est dans votre œil? (Mt. 7, 3) |
| 29 | Faire son petit sou neuf. (8, I 158) | < | Faire son petit malin + Propre comme un sou neuf |

L'effetto burlesco della frase 27 è ottenuto mediante due sostituzioni accoppiate: la coppia lessicale *cause – effets* che, senza far parte di un preciso detto gnomico, rappresenta il rigore delle leggi naturali, è inserita qui nella struttura sintattica di una massima d'ispirazione antimachiavellica, «Il fine non giustifica i mezzi», che postula (e non descrive come realizzata!) la distanza morale di due altre nozioni: (*bonne*) *fin* – (*mauvais*) *moyens*. La predicazione negativa ereditata dall'ipotesto gnomico, letta nella nuova cornice semantica come asserzione di un fatto logico e non più come postulato morale, sembra proprio contraddire la

⁵ Questo è il termine usato da MARIE-PAULE BERRANGER nella sua monografia *Dépayement de l'aphorisme*, Paris, Corti, 1988, per designare il fenomeno.

causalità che le due nozioni sostituenti difendono. Gli esempi 28 e 29, tratti ambedue dalla raccolta *152 proverbes mis au goût du jour* di Éluard e Péret, offrono ciascuno due fonti ben precise – citazioni bibliche nel primo caso, frasi idiomatiche nel secondo – che si sovrappongono in modo da creare un enunciato ibrido assurdo. Il carattere meccanico di questa contaminazione e la voluta absurdità del risultato sono evidenti.

Gli stessi autori si sono serviti di procedimenti analoghi per creare anche testi molto più enigmatici, che danno al lettore la vaga impressione di trovarsi di fronte a pseudo-proverbi costituiti da elementi prefabbricati ma totalmente deformati. Chi si sentisse incline alla crittografia, potrebbe dedicarsi ad analizzarne la genesi. Negli esempi seguenti, la colonna destra contiene un ipotesto supposto che i critici hanno tentato di collegare con una catena di procedimenti sostitutivi alla superficie testuale visibile nei *152 proverbes*:

- 30 Comme une poulie dans un <? Vivre comme un coq en pâte.
pâté. (8, I 158)
- 31 Porter ses os à sa mère. <? Porter de l'eau à la rivière.
(8, I 159)

Per far risalire il testo 30 alla locuzione idiomatica *vivre comme un coq en pâte*, «far vita da principe», Dominique Baudouin⁶ ha proposto questa genesi: *coq*, «gallo», sarebbe scambiato con la femmina *poule*, «gallina», e seguito da due sostituzioni paronimiche che producono un falso effetto di derivazione, ma implicano in realtà grandi differenze semantiche: *poule* modificato in *poulie*, «puleggia», *pâte* in *pâté*, «pasticcio», ma anche «macchia d'inchiostro» ed altro. Per il secondo esempio, John Matthews⁷ ha congetturato la seguente catena genetica, che parte dalla formula fraseologica *porter de l'eau à la rivière*, «portare acqua al mare», per arrivare con quattro sostituzioni al risultato dei Surrealisti: 1. *de l'eau*, «acqua», sarebbe modificato per sostituzione morfologica in *ses eaux*, «le sue acque»; 2. *la rivière* «il fiume» diventerebbe *la mer*, «il mare», per sostituzione lessicale di un lessema con un altro che appartiene allo stesso archilessema «acqua superficiale». Seguirebbero poi due sostituzioni di gruppi omofoni: 3. *ses eaux*

⁶ *Jeux de mots surréalistes. L'expérience du proverbe*, in «Symposium» XXIV, 1970, 293-302, qui 299.

⁷ *The Imagery of Surrealism*, Syracuse University Press (N.Y.), 1977, 112.

[sezo] sarebbe stato trasformato, grazie all'omofonia, in *ses os*, «le sue ossa»; 4. *la mer* [lamɛʀ], «il mare», in *la mère*, «la madre», ed ecco la frase rifatta. Non è possibile provare che proprio queste siano state le tappe percorse da Éluard nella creazione del suo «proverbio»,⁸ la dimostrazione del critico sembra comunque linguisticamente convincente.

Nel libro succitato,⁹ anche Marie-Paule Berranger ha presentato per molti di questi pseudo-proverbi analoghe soluzioni genetiche basate su procedimenti linguistici (la negazione, la sostituzione lessicale, l'*amalgama* di due o più formule, lo scivolamento sul significante), per esempio:

- 32 Un trombone dans un verre <? Une tempête dans un verre d'eau.
d'eau. (8, I 160)
- 33 Loin des glands, près du boxeur. <? Loin des yeux, loin du cœur.
(8, I 158)
- 34 Pour la canaille, obsession vaut <? Possession vaut titre et usage rend
mitre. (8, I 156) maître.

Per far derivare il testo 32 dalla locuzione *une tempête dans un verre d'eau*, «una tempesta in un bicchier d'acqua», nesso che sembra probabile, M.-P. Berranger propone la paronomasia *tempête* > *trompette*, più l'«associazione concettuale» (metonimica) *trompette* > *trombone*, sostenuta dallo stesso inizio fonico delle due parole, cioè da un secondo fenomeno paronimico.¹⁰ Per il 33, a fonte proverbiale («lontan dagli occhi, lontan dal cuore»), l'autrice presume una sequenza di due sostituzioni paronimiche (*cœur* > *boxeur* e *gants* > *glands*), legate tra di loro con un'associazione di carattere metonimico (*boxeur* > *gants*).

Più difficile sembra il caso del testo 34, che Berranger fa risalire a una contaminazione di due modelli gnomici indipendenti: il principio giuridico (concernente i beni mobili) *Possession vaut titre* (art. 2279.1 C.C. francese), «il possesso vale titolo», e il proverbio *Usage rend maître*, «Esperienza, madre di scienza» ovvero «Val più la pratica della grammatica». Il passaggio da

⁸ Per esempio, la seconda sostituzione non sarebbe stata necessaria se l'autore fosse partito dalla locuzione *porter de l'eau à la mer*, variante attestata anche se meno corrente.

⁹ *Dépayement de l'aphorisme* (v. *supra*, n. 4), 126-151.

¹⁰ Si noti che in questa catena congetturata la parola di transizione *trompette* non appare né nel modello supposto né nella versione surrealista. Anche il lessema *gants*, nel prossimo esempio, ha un'esistenza solo logica.

questa base al risultato testuale dei Surrealisti si compirebbe, secondo le sue congetture, mediante la sostituzione paronimica *possession* > *obsession* e la fusione *maître* + *titre* > *mitre*. Non può associare, invece, la formula iniziale *pour la canaille* a un ipotesto concreto.¹¹

Senza poter confermare né la completezza né l'esclusività delle singole derivazioni offerte,¹² ho comunque l'impressione che i critici che tentano di riprodurre il processo genetico di questi testi siano essenzialmente sulla buona strada interpretandoli come frasi rifatte.

III.

Alcuni modelli proverbiali sono stati modificati a più riprese nell'ambiente surrealista, anche dallo stesso autore:

- 35 Chien qui aboie peut mordre < Chien qui aboie ne mord pas.
quand il s'est tu. (21, I 74)
- 36 Chien qui aboie n'est pas mort. < *id.*
(21, I 263)
- 37 Au pays des muets les aveugles < Au pays des aveugles, les borgnes
sont sourds. (21, I 63) sont rois.
- 38 Au pays des sourds, les bor- < *id.*
gnes sont muets. (21, II 271)
- 39 Il faut battre le fer pendant < Il faut battre le fer pendant qu'il
qu'on est chaud. (13, 3) est chaud.
- 40 Il faut battre sa mère pendant < *id.*
qu'elle est jeune. (8, I 156)
- 41 Il faut battre la femme, comme < *id.*
le fer, quand elle est chaude. (5, IV 191)
- 42 Il ne faut plus battre la < *id.*
femme quand elle est morte. (5, IV 199)

¹¹ *Ibidem*, 138 s.

¹² La lista di «ipotesti» contenuta nel libro di M.-P. BERRANGER (*ibidem*, 145-151) mostra chiaramente che per molti dei 152 *proverbes* non è stato possibile trovare un ipotesto plausibilmente vicino né un procedimento di deduzione; per altri, gli ipotesti indicati sono tutt'altro che sicuri, e ovviamente non per insufficienza di acume da parte del critico.

Mentre la variazione 35 si presenta come semplice continuazione critica del proverbio, negandone la verità generale con la dimostrazione dei limiti di applicazione pratica, la frase 36 ricorre a un'omofonia: [mɔR] 1. *mord*, «morde», 2. *mort*, «morto», che trasgredisce la struttura sintattica e il campo semantico del testo originale e con ciò anche il suo carattere didattico. In ambedue i casi, il risultato è una banalità che non insegna più niente.

Un altro procedimento di deformazione della logica del proverbio si osserva negli esempi 37 e 38: Sostituendo nel modello due difetti corporali ben gerarchizzati nel campo visuale (essere cieco di un occhio o di ambedue) con due difetti diversi, non gerarchizzabili, introducendo inoltre nel testo un terzo difetto al posto della formula *être roi*, «essere re», che significava una distinzione positiva, le due variazioni doppiamente distruggono il proverbio originale trasformandolo in due frasi ludiche ovviamente assurde.

Nell'ordine in cui le ho presentate, le quattro modifiche del proverbio «Il ferro va battuto quando è caldo» si allontanano successivamente dall'originale pur mantenendo elementi essenziali della sua struttura sintattica. Il processo di deformazione si compie per mezzo dello scivolamento semantico del verbo battere, «lavorare, martellare (di metalli)», usato qui con un complemento oggetto umano nel senso di «picchiare», con una nuance sensibile di pratiche perverse (frasi 40-42), tramite l'interpretazione metaforica dell'aggettivo *chaud*, «caldo», come «ardente» (39) o «in calore» (41), e finalmente anche mediante la sostituzione paronimica sulla base della rima, *fer* > *mère* (40), o dell'allitterazione, *fer* > *femme* (41-42). L'intento comune di queste modifiche, al di là del puro intento ludico, sembra quello di esprimere desideri sessuali ritenuti sconvenienti, oggi si direbbe «politicamente incorretti», *pour épater le bourgeois*.

Proverbi e frasi sentenziose possono presentarsi anche in veste letteraria:

- 43 Parce que trahir est le propre de < Pour ce que rire est le propre de
l'homme. (21, II 117) l'homme. (Rabelais)
- 44 Parce que rire est le sale de < *id.*
l'homme. (21, II 70)¹³

¹³ Cfr. *infra*, il testo 86.

La variazione 43 dell'assunto di Aristotele (*De partibus animalium* III, 10), diventato proverbiale e ripreso nella forma citata nella poesia introduttiva al *Gargantua*, è frutto di una sostituzione paronimica piuttosto semplice: [RIR] > [TRAIR]. La frase 44 è senza dubbio retoricamente più complessa: l'aggettivo francese *propre*, «proprio», rimanda all'omonimo *propre*, «pulito», il cui antonimo è *sale* «sporco», e questo scivolamento semantico viene sostenuto (o addirittura motivato) dalla locuzione *un sale rire*, «una risata maliziosa, beffarda».

Anche un modello letterario contemporaneo, diventato luogo comune in un ambito letterario, si è prestato a essere l'oggetto di tali giochi collettivi:

- 45 Le marquis de Sade sortit à cinq heures. (21, I 10) < La marquise sortit à cinq heures. (3, 19)
- 46 La marquise naquit à cinq heures. (I, 198) < *id.*

Nel *Primo Manifesto del Surrealismo*, Breton racconta che Valéry gli avrebbe confessato di rifiutarsi sempre di scrivere la frase modello all'inizio di un romanzo, probabilmente a causa della sua falsa tonalità di precisione mimetica. Pur difendendo anch'essi, sebbene per altri motivi e parzialmente in senso diverso, una poetica non mimetica, i Surrealisti hanno poche ragioni di criticare lo scopo estetico dell'enunciato di Valéry, limitandosi perciò a mettere in rilievo il carattere ludico delle loro varianti.

Alcuni proverbi e apoftegmi risultano particolarmente fecondi, stimolando lunghe serie di sostituzioni lessicali che si presentano al lettore come vere e proprie *catene parodiche*. Ecco alcune reazioni surrealiste provocate da tre modelli produttivi:

- 47 Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se lisse. (21, II 242) < Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse.
- 48 Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle en boit. (21, III 19) < *id.*
- 49 Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin au musée elle arrive. (21, IV 162) < *id.*
- 50 Tant va la cruche à l'eau qu'elle finit chez l'antiquaire. (12, 86) < *id.*
- 51 Tant va la plume à l'encre qu'à la fin ça se sent. (9, 141) < *id.*
- 52 Tant va la plume au vent qu'elle finit par écrire un long poème sur un nuage de papier vierge. (4, II 17) < *id.*

53	Tant va l'homme au cimetière qu'à la fin il y reste. (12, 17)	<	<i>id.</i>
54	[..] Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie <i>réelle</i> s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd. [...] (3, 17)	<	<i>id.</i>
55	Partir c'est arriver un peu. (12, 23)	<	Partir c'est mourir un peu. (Haraucourt)
56	Réussir c'est mourir un peu. (12, 83)	<	<i>id.</i>
57	Mourir c'est maigrir un peu. (14, 3)	<	<i>id.</i>
58	Martyr c'est pourrir un peu. (18, 33)	<	<i>id.</i>
59	Péter c'est chier un peu. (21, II 214)	<	<i>id.</i>
60	Le dessous des cartes: Je pense que je suis. (21, II 63)	<	Je pense donc je suis. (Descartes)
61	Je pense donc je pense. (21, III 69)	<	<i>id.</i>
62	Je pense donc je fuis. (21, IV 1129)	<	<i>id.</i>
63	Je doute donc je doute. (12, 64)	<	<i>id.</i>
64	Je doute que je doute. (12, 10)	<	<i>id.</i>
65	Je crois que je doute. (12, 10)	<	<i>id.</i>
66	Je meurs donc j'étais. (12, 61)	<	<i>id.</i>
67	Je craie donc je crie. (12, 118)	<	<i>id.</i>

In queste variazioni, che mostrano delle preferenze marcate dei singoli autori per certi ipotesti, modificati a più riprese, si possono osservare due fasi del processo di deformazione, con un certo campo di transizione dai limiti fluttuanti. Nella prima fase, statisticamente dominante, gran parte del materiale lessicale dei modelli – soprattutto i lessemi che determinano l'isotopia di base – è conservata, straniata soltanto dall'inserimento di pochi lessemi nuovi. Nella seconda, invece, rappresentata qui dagli esempi 51-54, 59 e 65-67, è mantenuta poco più della struttura sintattica (che implica però anche una cornice semantica minima creata dai lessemi o morfemi considerati indispensabili per la riconoscibilità della formula); in tale struttura s'innestano poi enunciati che divergono fortemente dal messaggio dell'originale. Commenterò soltanto alcuni fenomeni particolari.

Un'analisi semantica della lunga serie eterogenea di «correzioni» del proverbio francese che corrisponde all'italiano «Tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino» permette di raggruppare certe realizzazioni linguistiche che mostrano isotopie identiche, dietro le quali si dovrebbero anche delineare strategie discorsive comuni. Per fare un esempio, è evidente che le versioni 49-52 introducono, nella formula proverbiale, dei lessemi che la

fanno scivolare nel campo semantico dell'arte e della letteratura, trasponendo, nei due ultimi testi di questo gruppo, il materiale linguistico del vecchio proverbio in una critica dell'ispirazione poetica. La frase 53, apparentemente molto distante dal modello, mantiene comunque, sotto un travestimento macabro-burlesco, il motivo centrale del proverbio originario, *tempus edax rerum* («Il tempo consuma ogni cosa»), che già nel modello si riferiva soprattutto all'uomo e non tanto alle cose.

La versione 54, estratta dal contesto del *Primo Manifesto del Surrealismo* (e quindi *non* aforistica, ma appartenente tuttavia a questa catena ipertestuale), sembra particolarmente opaca. Secondo l'osservazione di Peter Bürger,¹⁴ quest'impressione di opacità proviene da un'ambiguità sintattico-semantica: alla lessia *croyance à la vie*, «fede nella vita», si sarebbe sovrapposto il nostro proverbio *Tant va la cruche à l'eau...*, nel quale il gruppo sintagmatico *à l'eau* avrebbe, come complemento libero del predicato, una funzione sintattica ben diversa da quella della frase *à la vie* all'interno dell'unità lessematica *croyance à la vie*, in modo da produrre una sorta di anacoluto. Non saprei decidere se la tesi di una contaminazione sia corretta, ammetto comunque che anche l'alternativa (chi io ritengo preferibile) di sciogliere la presunta unità lessematica interpretando il sintagma *va... à la vie* in modo analogo a *va... à l'eau* non conferisce alla proposizione un significato pienamente soddisfacente.

Il verso lirico-gnomico di Edmond Haraucourt è stato modificato in senso sia (pseudo)moralizzante (56), sia banale o parodico, come in tutti gli altri esempi, con la particolarità che la sonorità del verso originale, questo *-ir c'est... -ir un peu*, è quasi sempre mantenuta, persino nella variazione 58, che alla fine della prima parola riprende la realizzazione fonica [R] pur cambiando, con la grafia, la categoria grammaticale (sostantivo invece di infinito del verbo). Segnaliamo inoltre che questa sostituzione, nonostante la modificazione grafica, costituisce, di fronte alla forma originale, una *contrepèterie*. Il solo testo che non riproduce il doppio suono [R] è il numero 59, dove l'infrazione alla convenzione formale della classe di coniugazione (*-ir... -ir > -er... -er*) coincide con una trasgressione semantica molto più insolente: la scelta di una terminologia scatologica destinata ad aggredire la sfumatura vagamente poetizzante dell'originale.

¹⁴ *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt/M., Athenäum, 1971, 60.

Le variazioni del modello cartesiano confermano d'altronde la tendenza generale caratteristica di tutta questa produzione seriale basata sulla deformazione di un modello esistente: più il modello è utilizzato a lungo come generatore di frasi nuove, più i risultati sono quelli della banalità, della tautologia e dell'assurdo. In tutti i casi citati, le imitazioni o parodie si allontanano considerevolmente dalla funzione conoscitiva del modello comune, deformandolo secondo procedimenti ludici. Questa tendenza è rilevabile con particolare evidenza nelle variazioni 63-67, provenienti tutte dallo stesso volume. L'ultima tappa di svuotamento semantico del modello di partenza è raggiunta nell'esempio 67, nel quale l'unico vestigio del detto filosofico di Cartesio è la struttura sintattica *je... donc je...* come espressione della relazione logica tra due elementi costituiti, nell'originale, da forme verbali. Nell'aforisma di Scutenaire, questa «relazione logica» viene rappresentata, però, dal nesso creato dall'autore tra la forma *je *craie*, una pseudo-derivazione verbale dal sostantivo *la craie*, «il gesso» (la trasformazione grammaticale è fatta ovviamente per imitazione del modello) e la forma verbale corretta *je crie*. La relazione immaginata tra le parole **craie* e *crie* proviene ovviamente da un gioco «cratilistico»,¹⁵ secondo cui la rassomiglianza fonica tra le due parole indica una vicinanza semantica: il gesso si chiamerebbe così in francese perché sulla lavagna fa un rumore stridente, rappresentato in modo iconico (o persino indessicale?) dal suono iniziale [KR].¹⁶ Confermando il sillogismo del filosofo francese con una «logica» basata sulla concezione ovviamente falsa di Cratilo, l'autore ne contesta implicitamente ogni verità. Difende però, con la sua variante onomatopeica, la verità estetica del cratilismo poetico. Nell'aforisma burlesco *La poubelle est belle, aveugles!, et son nom vous le dit, sourds!* (21, II 163), l'autore conferma pienamente questa interpretazione.

Un'allusione ludica al cratilismo si nasconde pure nella prima variazione di questa serie (60), anch'essa di Scutenaire, che contiene un gioco idiomatico particolarmente denso col nome parlante dell'autore (*le dessous des cartes*, «il retroscena di un fenomeno») – gioco che, nelle parole *le dessous*, implica persino

¹⁵ Chiamato così perché nel dialogo *Cratilo*, Platone attribuisce al personaggio omonimo la tesi del carattere naturale (e non convenzionale) delle denominazioni.

¹⁶ È forse utile ricordare che, secondo la pronuncia standard francese, la r è un suono gutturale.

una sorta di *mise en abyme*: l'autotematizzazione interna dell'attività dell'autore di aforismi, il cui compito consiste proprio nel ricercare la verità nascosta *sotto* le belle formule filosofiche. Il senso originale dell'enunciato di Cartesio non è più presente in tutto ciò, la sua frase sopravvive solo come formula linguistica e come documento di un'illusione filosofica.

Un effetto analogo di concatenazione parodica a crescente libertà semantica era stato raggiunto da Éluard,¹⁷ già molti anni prima, con un procedimento sistematico. Nel numero 2 della rivista *Proverbe* (1921), il poeta, probabilmente stimolato dal modello di Jean Paulhan, sottopone una frase gnomica apparsa nell'*Intransigeant* a una serie di variazioni:

- | | | | |
|----|--|---|---|
| 68 | Il faut connaître les règles, oui, mais pour les connaître il faut les violer. | < | Il faut violer les règles, oui, mais pour les violer il faut les connaître.
(<i>L'Intransigeant</i>) |
| 69 | Il faut régler la connaissance, oui, mais pour la régler il faut la violer. | | |
| 70 | Il faut régler les viols, oui, mais pour les régler il faut les connaître. | | |
| 71 | Il faut connaître les viols, oui, mais pour les connaître il faut les régler. | | |
| 72 | Il faut violer la connaissance, oui, mais pour la violer il faut la régler. | | |

Pur mantenendo la struttura sintattica generale dell'enunciato (*Il faut... oui, mais pour... il faut...*), queste variazioni si basano sulla permutazione di tre nuclei semantici (*viol-*, *règl-*, *connai-*) dell'originale. È una modificazione tanto simmetrica quanto completa, come mostra la matrice seguente, che presenta in senso verticale le sei realizzazioni (quella originale inclusa), in quello orizzontale la posizione sintattica dei tre nuclei semantici (abbreviati con le loro iniziali):

¹⁷ Citato in JEAN RAYMOND, *La poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, 1974, 394.

<i>orig.</i>	v	r	v	c
68	c	r	c	v
69	r	c	r	v
70	r	v	r	c
71	c	v	c	r
72	v	c	v	r

È evidente che tutte queste proposizioni presentano due volte lo stesso nucleo, stampato qui in grassetto, sempre nella posizione sintattica [= colonna] 1 e 3 (per esempio l'elemento *v* [= *viol-*] nella prima e nella sesta frase), scambiando però tra di loro, alle posizioni sintattiche ancora aperte (col. 2 e 4), i due nuclei restanti, che in ogni proposizione appaiono una sola volta. I nuclei semantici doppiati sono uguali nelle proposizioni *orig./72*, *68/71* e *69/70*, creando così una simmetria parziale il cui asse, segnalato qui con una linea orizzontale, sulla pagina si trova nell'interstizio tra le proposizioni *69* e *70*. A leggere invece la serie di enunciati concreti, è ovvio che, nonostante le simmetrie formali, la proposizione originale viene sempre più deformata fino all'assurdo quanto alla sua logica interna.

IV.

Lo scambio lessicale all'interno di una data struttura modello, denominato gioco paradigmatico, è senza dubbio il più importante ma non il solo procedimento di modificazione delle frasi fatte. Ne evokerò qui di seguito altri due, l'*aggiunta* e il suo contrario, il *troncamento*, che costituiscono due varianti opposte del gioco sintagmatico. Entrambi i tipi possono essere considerati come risposta a un interlocutore con il quale l'autore implicito, nel senso di W.C. Booth, mantiene un colloquio scritto, le cui tracce sono ancora visibili, nelle correzioni della lista seguente, in forma di proposizione-replica sintatticamente più o meno indipendente:

- 73 Tu ne me chercherais pas si tu ne < [...] tu ne me chercherais pas, si tu
m'avais déjà trouvé. – Alors ce ne m'avais trouvé. (16, 1313)
n'est qu'un jeu de cache-cache?
– Naïf, tu y croyais? (22, 78)
- 74 Le crime ne paie pas. Le travail < Crime doesn't pay.
non plus. (12, 127)

- 75 Les desseins de Dieu sont impénétrables. A lui tout le premier. (21, II 254) < Les desseins de Dieu sont impénétrables. (Cfr. Rom. 11, 33)
- 76 Il est des choses avec lesquelles on ne plaisante pas. Pas assez. (21, II 246) < Il est des choses avec lesquelles on ne plaisante pas.
- 77 Les enfants ont tout, sauf ce qu'on leur enlève. (19, 278) < Les enfants ont tout.
- 78 Le moi est haïssable et le vous détesté. (21, III 22) < Le moi est haïssable. (16, 1126)
- 79 Il est nécessaire de persévérer pour aboutir à l'échec. (5, IV 86) < Il est nécessaire de persévérer pour aboutir.
- 80 Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage à demain, si on ne vous paye pas le salaire d'aujourd'hui. (19, 280) < Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage. (2, 164)
- 81 Cent fois dans votre esprit retournez vos pensées, retournez-les sans cesse et bien les retournez. Puis gardez-les pour vous. (21, III 207) < *id.*
- 82 *Définition de la poésie pour G. de Chirico*: Vingt fois sur le métier remettez votre outrage. (6, 45) < *id.*

Le aggiunte che apparentemente continuano la struttura sintattica delle frasi di partenza, siano esse fonti letterarie individualizzabili o parte della gnomica collettiva, pur modificando il loro significato tramite un gioco semantico basato sulla polisemia di una parola dell'originale, sono quelle a maggior effetto comico. Creano, con la catena più o meno lunga di parole identiche a quelle della citazione, un'isotopia che viene poi repentinamente interrotta dall'aggiunta e sostituita da un'altra, indipendentemente dalla presenza o assenza di un segno d'interpunzione che indichi la fine della citazione.

Alcuni testi si limitano a contraddire semplicemente il loro modello. Altri invece procedono in maniera più sofisticata. Il numero 76 è particolarmente sviluppato in questo senso perché modifica di nascosto il significato iniziale del testo citato. Esso sembra presentare al lettore una proposizione convenzionale che spontaneamente s'intende come rimprovero o divieto morale («non si deve scherzare»); la piccola aggiunta *Pas assez* rovescia

però la prima interpretazione dell'atto illocutorio e fa leggere la proposizione originale – senza modificarne una sola parola – come la constatazione di un fatto avvenuto, immediatamente criticato. Nell'ipotesto 79 colonna destra, *aboutir* significava «farcela, riuscire» in un senso positivo, nella versione modificata, invece, significa «condurre a...» in un senso neutro, quindi anche alla sconfitta.

Nel modello comune delle modifiche 80-82, citata dal Canto I dell'*Arte poetica* di Boileau (v. 172), *remettre* significava «rimettere a posto, ricominciare»; nella collocazione idiomatica *remettre à demain*, invece, evocata da Prévert (80), la parola significa «rimandare, rinviare», ed è ovvio che come parte di questo nesso idiomatico può difficilmente coesistere con il senso di reiterazione evocato all'inizio del testo. Nella seconda variazione (81), l'aggiunta è tanto dominante da conservare dell'ipotesto una sola parola (*fois*) e la struttura sintattica (complemento di quantità numerica + complemento di luogo + predicato in forma di imperativo plurale + complemento oggetto con aggettivo possessivo), sufficienti però per lasciar intravedere la nota citazione di Boileau. L'aggiunta stessa, con la sua duplice ripetizione dell'imperativo in posizione chiastica (*retournez-les [a] sans cesse [b] et bien [b'] les retournez [a']*), si può considerare addirittura una messa in scena della tecnica di amplificazione sintagmatica utilizzata e ugualmente un'imitazione ludica del registro retorico dell'originale, il cui messaggio estetico, con la seconda aggiunta, ovviamente paradossale, viene finalmente rovesciato. S'intende che, come nell'ultimo esempio (82), l'aggiunta può anche precedere la frase modello e congiungersi con altre modifiche interne, nel caso presente con la sostituzione paronimica *ouvrage*, «opera» > *outrage*, «oltraggio», che rappresenta la nuova estetica surrealista.

Altri aforismi presuppongono una frase fatta anche senza citarla esplicitamente. come tale. Tra i Surrealisti di lingua francese, ho individuato questa tecnica particolarmente spiritosa¹⁸ soprattutto nell'autore Louis Scutenaire:

83 Il faut aussi gagner sa mort. < Il faut gagner sa vie.
(21, I 61)

¹⁸ Nell'aforistica contemporanea tedesca, uno dei maestri incontestati di questo tipo è stato KARL KRAUS, autore della frase celebre *Man lebt nicht einmal einmal* «Non si vive nemmeno una sola volta», che risponde al detto popolare *Man lebt nur einmal* «Si vive una sola volta», cioè «Godiamocela».

- 84 La question n'est nulle part. < La question est là...
(21, II 259)
- 85 Parce que la vie est une mer- < Mais la vie est une merveille!
veille il faut faire la révolution.
(21, II 288)

Questo tipo, che si presenta come la seconda parte di un dialogo virtuale, offre dunque al lettore una specie di indovinello intertestuale che implica spesso altri giochi semantici: nel testo 83, per esempio, la decomposizione ludica della locuzione *gagner sa vie*, «guadagnarsi la vita», cioè «sudarsi il pane», nel testo 84 l'interpretazione deliberatamente erronea dell'avverbio *là* – che, nella formula *La question est là...*, ha ovviamente un significato figurato, non locativo – come indicazione di un luogo fisico. In entrambi i casi il lettore può rendersi conto della metaforicità ormai sbiadita di una locuzione. L'ultima risposta implicita si serve paradossalmente di un'obiezione classica mossa contro l'idea di mutamento per respingerla. La tecnica adoperata qui è quella del gioco con due referenti possibili della voce *la vie* (in termini retorici, si tratta di una *distinctio* o *diafora*): l'avversario implicito, che presenta l'argomento *Mais la vie est une merveille*, difende la vita com'è; l'autore, invece, parla della vita ideale, nel nome della quale aggredisce proprio la forma di vita deformata impostaci dall'ideologia capitalista. Tutto questo sistema di riflessione è implicito, ma chi ha letto l'opera di Scutenaire non può disconoscerlo.

Qualche volta l'aggiunta consiste nell'indicazione di un autore falso, generalmente con intento burlesco:

- 86 Le rire est le propre de l'im- < Pour ce que rire est le propre de
bécile. (RENÉ DESCARTES) l'homme.¹⁹
(20, 81)
- 87 Je ne suis pas le premier venu. < être le premier venu
(Adam) (17, 110)
- 88 Laissez venir à moi les pe- < Laissez venir à moi les petits en-
tits enfants. (Évangile de Rais) fants. (Mt. 19, 4; Marc. 10, 14; Luc.
(17, 107) 18, 16)

La modifica del detto proverbiale 86, realizzata dal dadaista Jacques Rigaut, sul riso come facoltà umana è poco innovativa

¹⁹ Cfr. *supra*, testo 43.

come ipertesto. Anche nella saggezza popolare il riso è considerato un segno ambiguo. Così, il proverbio francese dice: «Plus on est de fous, plus on rit», quello italiano: «Il riso abbonda sulla bocca degli stolti», e la saggezza popolare tedesca conosce persino la variante riprodotta qui in versione francese: «Am Lachen erkennt man den Narren». La formula citata è legata all'ipotesto da una semplice sostituzione antonimica, perché è ovvio che «l'uomo» dell'originale significa la natura umana come modello, di cui *imbécile*, «stolto», costituisce un'aberrazione caricaturale. L'effetto burlesco pare consistere semplicemente nell'attribuzione assurda della variante popolare al filosofo seicentesco, autore responsabile di teoremi di indole tutta diversa. La particolarità retorica del testo 87, che ovviamente è più sofisticato, consiste nel fatto che la locuzione francese *le premier venu* «il primo che capita, qualcuno», messa in bocca al primo uomo, cioè presa alla lettera, viene burlescamente falsificata e con ciò implicitamente svelata – come succedeva anche nell'esempio 83 – nel suo carattere metaforico.

Nell'ultimo testo della serie, la pseudo-fonte aggiunta è una fusione «aplogica» (*mot-valise, portmanteau-word*) della parola *Évangile* col nome *Gilles de Rais*, che hanno in comune la sillaba [zil] – omofona, anche se non omografa, realizzata una sola volta. Ora, questa sillaba appartiene a due letture diverse: come parte della parola *Évangile*, continua l'isotopia biblica finora dominante dell'originale; come nome del famoso infanticida, invece, evoca una seconda isotopia perverso-criminale che, per effetto retroattivo, dà anche un senso nuovo, macabro alla citazione biblica precedente. L'aggiunta, iniziata in questo caso in modo dissimulato, con una prima sillaba ambigua, provoca dunque un capovolgimento semantico dell'intera citazione.

Anche il *troncamento sintattico*, che dovrebbe essere un fenomeno piuttosto raro, può interpretarsi come una sorta di risposta a un modello, con la particolarità che il colloquio che ne dovrebbe risultare è, per così dire, bloccato dal fatto che l'autore fa tacere la voce gnomica prima che essa possa finire il suo pronunciamento. Nell'unico esempio che ho trovato nel mio *corpus* di testi:

89 Tout est bien qui finit. (13, 6) < Tout est bien qui finit bien.

la verità lapalissiana di un proverbio viene distrutta da un piccolo taglio finale effettuato, dopo il predicato della proposizione relativa, apparentemente per aumentare l'economia dei mezzi

stilistici, ma in grado di conferire alla frase un significato nuovo, apocalittico: finire diventa un bene in sé.

Più paradossale ancora sembra la tecnica di dotare l'arricchimento formale dell'aggiunta con l'effetto semantico caratteristico del troncamento:

- 90 Prolétaires de tous les pays, je n'ai pas de conseil à vous donner. (21, II 243) < Prolétaires de tous les pays, unissez-vous! (Marx, *Manifesto comunista*)
- 91 Si le nez de Cléopâtre fût devenu plus court, ce nez eût été changé. (21, I 150) < Le nez de Cléopâtre: s'il eût été plus court [ecc.] (Cfr. *supra* testo 3)
- 92 J'ai noté que si le nez de Cléopâtre fût devenu plus court, ce nez eût été changé. Toute la face de la terre aussi, si ce nez eût été plus court; et même beaucoup plus absolument que Pascal ne semble vouloir le dire (pour autant que l'on puisse par contumace et sur présomption juger des intentions d'un auteur). (21, I 156) < *id.*
- 93 L'homme est un oignon, le plus noble de la nature, mais c'est un oignon pelant – comme les autres. (22, 12) < L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant. (16, 1156sq.)

La delusione del lettore di fronte a questi testi proviene ovviamente dal fatto che le aggiunte banali o tautologiche, talvolta in unione con sostituzioni lessicali appartenenti ad un registro più basso, producono una caduta di tensione. Il lettore di un aforisma ipertestuale a base di aggiunta può aspettarsi legittimamente, nell'aggiunta stessa, una *pointe* che superi o critichi la verità citata nell'ipotesto, oppure, nel caso particolare di un ipotesto aforistico, una seconda *pointe* che distrugga la prima, citata. Quest'attesa viene qui sistematicamente frustrata.

Le due prime aggiunte di Scutenaire seguono in modo esemplare questo procedimento, entrambe probabilmente per combattere il registro ritenuto troppo altisonante dei modelli. La modifica 91 della frase di Pascal sarà amplificata e relativizzata più tardi dallo stesso autore nell'autocorrezione 92. Si vede facilmente che la critica della conclusione pascaliana implicata nella prima variante (il fatto del naso più corto sarebbe stato del tutto insignificante) viene qui capovolta, senza che l'autore moderno cessi però di

criticare Pascal, questa volta perché troppo timido o poco perspicace, per invalidare immediatamente dopo il suo giudizio come pura presunzione. Ogni idea di verità raggiungibile con mezzi discorsivi sembra sparita. Nell'ultimo esempio della serie – una mescolanza di diversi procedimenti di deformazione spregiativa – la negazione sintattica è rafforzata dalle sostituzioni lessicali: dalla «canna pensante» di Pascal alla «cipolla da pelare» di Julien Torma, ambedue metafore dell'uomo, si registra un abbassamento evidente del livello assiologico. E il movimento semantico inverso, da «debole» a «nobile», risulta pura ironia, come dimostra la fine della proposizione, la vera e propria aggiunta, che nega espressamente la condizione privilegiata dell'uomo.

Il punto finale di questo processo di negazione di ogni valore conoscitivo delle frasi fatte e di quelle da fare è costituito dalle formule sarcastiche di Rigaut:

- | | | | |
|----|--|---|---|
| 94 | J'allais vous le dire. (20, 82) | < | J'allais vous le dire. |
| 95 | Il n'y a rien a faire. Vous pouvez compter sur moi. Je m'en charge. (20, 83) | < | Il n'y a rien a faire. Vous pouvez compter sur moi. Je m'en charge. |

Questi enunciati non correggono più con mezzi linguistici le frasi vuote trasmesse dalla comune stupidità umana, ma le riproducono senza commento. L'unico intervento dell'autore consiste, nell'ultimo esempio, nella giustapposizione delle tre locuzioni, la prima delle quali è logicamente incompatibile con le due altre, in una catena di frasi che mette in rilievo tutta la loro vanità.

V.

Con l'omissione della *pointe* siamo arrivati a un tipo di modificazione che non concerne più un singolo testo, ma le caratteristiche stesse dei generi gnomici. I seguenti pseudo-proverbi surrealisti:

- | | |
|-----|--|
| 96 | Gratter sa voisine ne fleurit pas en mai. (8, I 159) |
| 97 | Péché sans fils ne dansera pas. (15, 45) |
| 98 | Il ne faut pas jeter son crépuscule aux orties. (4, II 13) |
| 99 | A beau chameau, vaste désert. (4, II 21) |
| 100 | A petits tonneaux, petits tonneaux. (8, I 156) |
| 101 | Perroquet sourd ne parle point. (12, 12) |

102 Cacher un œuf dans un bœuf. (13, 3)

103 Cacher un bœuf dans un œuf. (13, 4)

non ricalcano più modelli ben individuabili (per questo la colonna destra è vuota), bensì le strutture linguistiche astratte di frasi fatte proverbiali, caratterizzate tra l'altro da arcaismi (negazione *ne... point* invece di *ne... pas*, ellissi dell'articolo), da un didattismo marcato con asserzioni generali e formule esortative, dall'elissi del predicato, da effetti ritmici e dalla presenza forte di figure e tropi retorici: rime interne, allitterazioni, parallelismi e locuzioni metaforiche e metonimiche. Comunque, ogni lettore capisce che essi non sono proverbi autentici, ma imitazioni parodiche del genere proverbiale. Quest'impressione viene confermata soprattutto dalle formule ripetitive, tautologiche e permutabili (100-103), che possono però, come si vede nelle due ultime frasi, appoggiarsi al materiale lessicale di modelli proverbiali e fraseologici (*Qui vole un œuf vole un bœuf, Donner un œuf pour avoir un bœuf, Ne dire ni œuf ni bœuf*).

Anche nei detti isolati della collana *Rose Sélavy* troviamo molte frasi che non imitano singoli modelli ma il linguaggio gnomico come tale:

104 Rose Sélavy vous engage à ne pas prendre les verrues des seins pour les vertus des saintes. (6, 37)

105 L'acte des sexes est l'axe des sectes. (6, 42)

106 Aimable souvent est sable mouvant. (6, 46)

107 Bains de gros thé pour grains de beauté. (7, 104)

Questi detti, con o senza attribuzione esplicita al personaggio fittizio Rose Sélavy, riprendono certe caratteristiche paremiologiche e gnomiche, ma aggiungono a esse un elemento ludico preponderante basato sulla permutazione di sillabe (*contrepèterie*), su ripetizioni e parallelismi fonici. Così, l'esempio 104 presenta, nella subordinata implicita (infinitiva), due coppie di sostantivi paronimici, il secondo elemento delle quali è caratterizzato dall'aggiunta dello stesso suono [t]: *verru*es [vɛrɥ] – *vertu*s [vɛrtɥ], *seins* [sɛ̃] – *saintes* [sɛ̃t]. Nella frase 105, la stessa struttura nominale mostra una doppia permutazione: un parallelismo dei suoni iniziali insieme ad un chiasmo dei suoni finali: [lakt] – [sɛks]... [laks] – [sɛkt]; nelle due ultime, l'identità di tutti i suoni delle due coppie (che nel numero 106 comprendono l'enunciato intero!),

tranne i quattro suoni marcati in grassetto, collocati in disposizione chiasmica: [emabləsuvā] – [ɛsabləmuvā]), [bɛ̃dəgrɔte] – [grɛ̃dəbɔte]. Una gran parte di questi giochi sonori viene naturalmente dissimulata dalla grafia storica del francese e appare solo nella recitazione o nella trascrizione fonetica. È vero che le regole generative si rivelano qui, in un senso astratto, creatrici di significati, ma gli enunciati risultanti dal gioco rassomigliano fortemente a quelli del gioco surrealista *Le cadavre exquis*. I pochi elementi di coerenza semantica che si osservano qua e là sembrano piuttosto fenomeni casuali.

VI.

La funzione estetica delle stravaganze retoriche di questo tipo di «letteratura al secondo grado», per riprendere il termine di Genette, sembra evidente. Per i *152 proverbes*, M.-P. Berranger ha distinto varie intenzioni: la critica della «saggezza delle nazioni», della ridondanza, dell'«autotelicità» e dell'ingiunzione normativa, la critica metalinguistica e quella dell'enunciazione proverbiale.²⁰ Per le forme più letterarie come la massima o l'apoftegma potremmo aggiungere altre intenzioni critiche, per esempio lo smascheramento dell'idea di poter formulare delle verità generali sull'uomo e la società o la negazione del valore conoscitivo della *pointe* e degli altri mezzi retorici utilizzati dai moralisti. Tutto sommato, vengono considerate ingiustificate e quindi negate in queste variazioni tutte le pretese normative ed epistemologiche rivendicate dai generi gnomici da quando esistono.

Questa negazione, però, a differenza di quella dei critici professionali dell'epoca, come Jules Lemaitre,²¹ non si manifesta con mezzi teorici, ma con procedimenti letterari, e più precisamente mediante le forme più artificiali e gli effetti più insulsi, che vengono esagerati di proposito per dimostrare tutti i difetti intellettuali della gnomica tradizionale, tanto letteraria quanto popolare, e per costringerla così all'autodistruzione. I mezzi adoperati a questo scopo sono quasi tutti di carattere ludico e parodico. Per i lettori, questa distruzione parziale può risultare un indovinello piacevole.

²⁰ M.-P. BERRANGER, *Dépaysement de l'aphorisme* (v. *supra* n. 4), 128-133.

²¹ Penso alla sua recensione *La Comtesse Diane* (riprodotta nella raccolta di articoli critici *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, 2^{ème} série, Paris, Lecène, 1886, 189-202), che contiene una condanna totale della massima tradizionale, ritenuta «un genre épuisé et futile» (196).

Come in un palinsesto, possono decifrare le vecchie frasi fatte rimaste più o meno visibili sotto le modifiche surrealiste, e goderli della distanza storica tra i due strati. Per gli autori delle frasi rifatte, il gioco è duplice: distruttivo e ricreativo (forse in ambedue i sensi).

L'idea del gioco come vettore di una distruzione produttiva tanto seria quanto piacevole trova il più tenace sostenitore in Louis Scutenaire, che in un brevissimo dialogo autoriflessivo riassume in poche parole il piacere quasi lugubre – per non dire necrofilo – che i Surrealisti avrebbero provato rifacendo le frasi fatte: *Rejetez ces choses mortes! – Non, utilisez leur cadavre.* (21, II 225) «Buttate via queste cose morte! – No, utilizzate il loro cadavere.» Sono tentato di credere che questa risposta spavaldi non sia tanto distante da ciò che altri chiamano riscrittura o semplicemente creazione, dato che nelle cose dell'arte non si è mai sicuri che un bel gioco produttivo non abbia il potere miracoloso d'infondere nuova vita a ciò che i non praticanti credevano roba morta.

Bibliografia dei testi citati

- 1 *Anthologie du surréalisme en Belgique*, a cura di Christian Bussy, Paris, Gallimard, 1972.
- 2 BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas, *Œuvres*, a cura di Georges Mongrédien, Paris, Garnier, 1952.
- 3 BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1966.
- 4 CHAVÉE, Achille, *Décoctions*, voll. I-II, La Louvière, Le Daily-Bul, 1964-1974.
- 5 – *Œuvre*, vol. IV, La Louvière, Les Amis d'Achille Chavée, 1986.
- 6 DESNOS, Robert, *Corps et biens*, Paris, Gallimard, 1968.
- 7 DUCHAMP, Marcel, *Marchand du sel*, a cura di Michel Sanouillet, Paris, Le Terrain vague, 1958.
- 8 ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, voll. I-II, a cura di Marcelle Dumas e Lucien Scheler, Paris, Gallimard, 1968 (Pléiade, 200, 201).
- 9 GOEMANS, Camille, *Œuvre 1922-1957*, Bruxelles, de Rache, 1970.
- 10 HAVRENNE, Marcel, *Du pain noir et des roses*, Bruxelles, G. Houyoux, 1957.
- 11 LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, comte de, Germain NOUVEAU, *Œuvres complètes*, a cura di Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, 1970 (Pléiade, 218).

- 12 MARIËN, Marcel, *La Licorne à cinq pattes*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1986.
- 13 – *Le Paraquet noir*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1968.
- 14 – *Le Philanthropophage*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1976.
- 15 MICHAUX, Henri, *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1967².
- 16 PASCAL, Blaise, *Œuvres complètes*, a cura di Jacques Chevalier, Paris, Gallimard, 1954 (Pléiade, 34).
- 17 PRÉVERT, Jacques, *Choses et autres*, Paris, Gallimard, 1972.
- 18 – *Paroles*, Paris, Gallimard, 1949.
- 19 – *Spectacle*, Paris, Gallimard, 1951.
- 20 RIGAUT, Jacques, *Écrits*, a cura di Martin Kay, Paris, Gallimard, 1970.
- 21 SCUTENAIRE, Louis, *Mes Inscriptions*, voll. I-V, Paris, Gallimard (I); Bruxelles, Brassica (II-III, V); Paris, Le Pré aux Clercs (IV), 1945-1990.
- 22 TORMA, Julien, *Euphorismes*, Noville, Vermont, 1978².
- 23 VALÉRY, Paul, *Œuvres*, voll. I-II, a cura di Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957-1960 (Pléiade, 127. 148).
- 24 VAUVENARGUES, Luc de Clapiers, marquis de, *Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, a cura di Jean Dagen, Paris, Flammarion, 1981.

ABSTRACT

The French-speaking Surrealists created a new type of parodic and ludic aphorism by systematically modifying both popular and literary gnomic commonplaces in order to reveal their epistemic meaninglessness. These modifications are regarded as acts of moral and aesthetic transgression, which is one of the central categories of surrealist poetics. Since in the surrealist overwritings the ridiculed commonplaces are still perceptible, as in a palimpsest, under the new texts, these overwritings paradoxically contribute to the survival of the commonplaces and, moreover, lead to a better awareness of rhetorical and linguistic processes in everyday language.

KEYWORDS

Aphorism. Surrealism. French Literature. Commonplace.

ISABELLA MOLINARO

VATHEK DI WILLIAM BECKFORD:
UN'APOCALITTICA DISCESA AGLI INFERI

*Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.*

*Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.*

*Dinanzi a me non fuor cose create
Se non eterne, e io eterna duro.
Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.*¹

1. *Introduzione*

Vathek di William Beckford esala soffusamente un'atmosfera surreale ed inquietante d'inferno e di fiaba – talvolta perfino torbidamente onirica – che J.L. Borges condensa in un'unica essenziale affermazione: «el primer Inferno realmente atroz de la literatura». ² Si tratta dell'ineluttabile discesa agli Inferi di un eroe alquanto atipico – poiché in apparenza essenzialmente farsesco ma, in realtà, intimamente tragico – che cede di fronte alla tentazione di superare il limite di ciò che è umanamente possibile e lecito conoscere, per far luce sull'oscuro mistero delle proprie origini.

Sollecitato al peccato da un demonio che stimola o, più spesso, semplicemente asseconda le sue incontenibili brame, *Vathek* non può far nulla per arrestare la sua corsa verso un destino infausto apparendo, nel contempo, colpevole ed innocente. Il patto e il baratto concluso con il messaggero di Satana conduce gradualmente l'anti-eroe di Beckford a sacrificare quella parte di sé

¹ Cfr. *Divina Commedia*, Inferno, III. Tale scritta è posta sulla porta dell'Inferno che i poeti s'accingono a varcare e preannuncia quanto accadrà a *Vathek* e alla donna amata, Nouronihar, una volta giunti all'inferno di Eblis: «Fu allora che persero il più prezioso dei doni del Cielo, la Speranza!».

² J.L. BORGES, «Sobre el "Vathek" de William Beckford», in *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, 13.

attratta da una scienza finalizzata principalmente al potere, per conquistare una nuova identità fondata sulla consapevolezza che la verità nasce esclusivamente dalla sofferenza: il sapere scaturito dalla passione – *pathos/mathos* – ripudia ogni conoscenza ammorzata dalla brama di potere. Ciò che il Califfo scopre, infatti, una volta sceso nella bolgia infernale, è che il burrascoso viaggio affrontato, la frustrazione del suo più ardente desiderio e la disillusione finale gli hanno permesso di maturare e di acquisire una maggiore capacità d'introspezione.

Così come l'eroe tragico, Vathek diventa cosciente di un «se stesso che è anche suo nemico»³ poiché quella forza numinosa con cui intesse una relazione conflittuale si rivela essere un'istanza presente dentro di lui e, contemporaneamente, situata oltre se stesso: una lettura psicoanalitica di *Vathek* permetterebbe di considerare l'infinito e complesso universo messo in gioco nel racconto di Beckford – la vita terrena ed ultraterrena – come il simbolo dell'oscuro e polimorfo mondo interno infantile – l'inconscio, luogo umbratile e sinistro per eccellenza – nel momento in cui *eros* e *thánatos*, cioè i contrastanti impulsi libidici e distruttivi, lottano fino a quando la situazione non evolve a favore degli uni o degli altri.

Per rendere più gradevole un racconto quasi costantemente adombrato da toni cromatici bassi e drammatici, l'autore impiega un sapiente contrappunto umoristico che smorza lo *high drama*, suscitando un sorriso benefico laddove lo sdegno ed un «sentimento penoso»⁴ potrebbero avere il sopravvento, compromettendo la piacevole lettura di *Vathek*.

2. Le visioni apocalittiche di Vathek

Le immagini suggestive e il linguaggio retorico utilizzati da Beckford richiamano il libro dell'*Apocalisse* dell'apostolo San Giovanni, in cui si rivelano eventi futuri seguendo un metodo che i teologi ritengono appartenere ad un genere letterario definito, per l'appunto, apocalittico. Ciò che risulta interessante, ai fini dell'analisi in atto, è che tale genere letterario si distingue da quello

³ Cfr. SOFOCLE, *Edipo Re*, a cura di L. Corrales, Milano, Il Saggiatore, 2005, 15.

⁴ S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Roma, GTE Newton, 2004.

profetico in quanto l'autore apocalittico, diversamente dal profeta, non riceve rivelazioni divine, che trasmette oralmente, bensì vere e proprie visioni, che poi trascrive. Tuttavia, a causa della complessità che contraddistingue tali immagini, la loro interpretazione appare così ostica da non poter offrire un significato chiaro e inequivocabile rendendo, di conseguenza, il genere apocalittico un tipo di lettura eccessivamente ardua per i profani.

L'accostamento di un'opera come *Vathek* al libro biblico è quindi giustificabile in virtù del fatto che anche il racconto di Beckford si fonda su allucinazioni e fantasie del protagonista, e di altri personaggi, probabilmente suggerite allo scrittore da eccezionali visioni che egli stesso concepì durante una singolare festa natalizia – «reclusa, letteraria ed erotica»⁵ – che durò circa tre giorni e le cui conseguenze – ovvero un'esaltazione febbrile di soli tre giorni anch'essa – diedero vita al racconto. Il *Vathek* è traboccante non solo di visioni o allucinazioni di tipo visivo, ma anche di tipo acustico, cioè di voci cavernose sgorganti repentinamente da fenditure su rocce o provenienti dai profondi abissi terrestri e non dissimili dalla «voce potente, come di tromba»,⁶ che descrive l'Apostolo all'inizio del suo libro. Si tratta, comunque, di percezioni sensoriali indispensabili allo svolgimento della narrazione, in grado di turbare ed ossessionare Vathek che, purtroppo, non indovinerà mai a quali disastrose conseguenze lo condurranno. Che Beckford si sia ispirato o meno al libro dell'*Apocalisse* non è poi così rilevante, ciò che conta, come ribadito, è che anche San Giovanni, da uomo santo quale egli fu, ebbe straordinarie visioni non lontane, nella loro magnificenza, da quelle dell'impertinente Califfo:

Dopo queste cose ebbi un'altra visione e mi apparve una porta aperta nel cielo, e la voce che avevo udito prima, come una tromba, mi parlò di nuovo dicendo: sali qua e ti farò vedere le cose che devono accadere in seguito. E subito fui rapito in estasi. Ed ecco, un trono era innalzato nel cielo e sopra il trono Uno a sedere. E colui che vi stava seduto nell'aspetto era simile alla pietra di diaspro e di sardio; il trono era circondato da un'iride simile allo smeraldo.⁷

Così, analogamente, dall'alto della torre, dove trascorre molte notti scrutando il cielo e interrogando gli astri, il Califfo s'im-

⁵ Cfr. «Nota al Testo», in W. BECKFORD, *Vathek. Racconto arabo*, a cura di G. Paoletti, Venezia, Marsilio, 1996, 43.

⁶ *Apocalisse*, 1, 10.

⁷ *Ibidem*, 4, 1-3.

magina la venuta di un uomo extra-ordinario, recante eventi meravigliosi, quindi novità e rarità che per l'uomo più curioso del mondo, Vathek, rappresentano inestimabili ricchezze. Lo straniero che proviene da un paese di cui nessuno ha mai sentito parlare e che, probabilmente, non esiste – altrimenti il Califfo, dalla mente enciclopedica, lo conoscerebbe – è accolto come un araldo: nella versione originale, scritta in lingua francese, la pronuncia di *héraut* coincide con quella di *héros* ['ero] cioè, di eroe. Vathek immagina, dunque, quello straniero proveniente da un luogo non collocabile precisamente in alcun punto della crosta terrestre – in realtà, è un essere ctonio – come un eroe la cui patria è una sorta di sfida o di enigma da svelare.

Lo sconosciuto sfoggia curiosità che il povero Califfo non ha mai visto e delle quali non potrebbe neppure concepire l'esistenza: «Rien, en effet, n'était plus extraordinaire que les marchandises de l'étranger»,⁸ senza tralasciare che «le tout était enrichi de pierres précieuses que personne ne connaissait». ⁹ Le pietre preziose in questione non sono molto dissimili da quelle coloratissime che esaltano, con la loro vivacità cromatica, la magnificenza del trono e dell'aspetto del re dei cieli immaginato dall'Apostolo: si tratta del diaspro o corniola, varietà di agata traslucida di color rossastro, e del sardio, il cui verde limpido è simile a quello dello smeraldo e, comunque, di preziosità che confondono e stordiscono il giovane Califfo. Beckford sembra voler sottolineare come l'ingenuo Vathek-Occidente venga facilmente ammaliato dal lontano Sconosciuto-Oriente che, sebbene misterioso e quindi angosciante, appare decisamente esotico e seducente.

Anche la bella Nouronihar è vittima di un paio di visioni o inganni eidetici, nonché di un'allucinazione auditiva, come quella che esperisce il Califfo quando ode uscire dalla terra tremante la voce del Giaurro – un grido più forte del tuono – che gli promette in dono i tesori contenuti nel palazzo del fuoco sotterraneo in cambio del rinnegamento di Maometto. La fanciulla, infatti, percepisce la stessa voce che ne intercala un'altra a cui ricorda che la figlia dell'Emiro Fakreddin non dovrebbe sprecare il suo tempo con un adolescente effeminato ma, al contrario, dovrebbe abbandonarsi alla passione di un principe che arde d'amore per lei e che, quindi, potrebbe offrirle tutti i tesori terreni ed ultraterreni, nonché quelli intratellurici! Prima ancora di tale allucina-

⁸ W. BECKFORD, *op. cit.*, 54.

⁹ *Ibidem*.

zione acustica, Nouronihar ha una vera e propria visione: attirata da una luce soprannaturale, la fanciulla giunge all'ingresso di una grotta e qui, estasiata, scorge, avvolta in un'atmosfera da favola, un'enorme vasca d'oro, arricchita da oggetti preziosi e diademi, colma di acqua e di vapori soavi e resa ancora più incantevole da una dolce melodia. È banale ricordare che le allucinazioni contengono spesso qualche elemento prezioso, simbolo di una ricchezza vagheggiata, in quanto un'allucinazione è pur sempre un modo per esaudire un desiderio che la realtà, invece, non manca di frustrare.

3. *Gli sguardi rivelano le emozioni più inattese*

Uno dei fili conduttori di questo racconto arabo è costituito dal ruolo svolto dalle visioni che implicano l'atto del guardare, quindi lo sguardo, cioè l'occhio.

Sin dall'*incipit* del racconto, oltre alle qualità positive del Califfo, raffigurato come un giovane di bell'aspetto e ricco di pregi personali, in virtù dei quali appare degno del trono che occupa, si sottolinea la singolarità del suo sguardo eccezionale poiché, in determinate occasioni:

un de ses yeux devenait si terrible qu'on n'en pouvait pas soutenir le regard: le malheureux sur lequel il le fixait tombait à la renverse, et quelquefois même expirait à l'instant.¹⁰

Specificando che la potenza del Califfo è limitata ad uno solo dei suoi due occhi, lo scrittore allude ad una sorta di cecità e, quindi, di impotenza, anticipando così la difficoltà di soddisfare una curiosità smisurata che solo l'atto del vedere riesce ad estinguere. Non è un caso che il Califfo faccia costruire il palazzo nominato «*Délices des Yeux*»,¹¹ in cui si trovavano rarità provenienti da tutto il mondo che, grazie ad ingegnose prospettive e a magie ottiche, carezzano la vista o la ingannano piacevolmente. Vathek, il più zelante indagatore dei fenomeni naturali e sovranaturali, fa costruire quel palazzo per soddisfare la curiosità dei visitatori, di coloro cioè che vanno a vedere ciò che non possono ammirare altrove: il testo di Beckford è, in questo preciso

¹⁰ *Ibidem*, 48.

¹¹ *Ibidem*, 50.

punto, completamente tempestato di termini che rinviano all'atto del guardare e alla vista e che sono da intendersi, quindi, come concetti-chiave.¹²

Gli occhi e gli sguardi, che si incontrano lungo la narrazione, sanno esprimere i sentimenti e le emozioni più diverse: ci sono, principalmente, sguardi «agghiaccianti» come quelli che animano gli occhi di fiamma del Giaurro – descritti come «de gros yeux qui paraissaient deux charbons ardents»¹³ e che ricordano quelli di «Caron dimonio, con occhi di bragia»¹⁴ «che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote»¹⁵ – e sguardi terribili come quello dell'iracondo Califfo. Lo scontro tra le loro occhiate maligne si risolve con un'umiliante sconfitta subita dal giovane principe ed inferta dal potente demonio che dinanzi all'occhio «terribile et meurtrier»¹⁶ di Vathek non si scompone nemmeno, a differenza di quanto fa poco dopo l'Emiro Fakreddin il quale, alla vista del terribile sguardo, cade a terra grondante di un sudore mortale.

Da quanto appena esposto, si evince che l'occhio è davvero lo specchio dell'anima e che, quindi, esso può rivelare caratteri forti ed aggressivi, espressi da sguardi furenti e fieri, come pure personalità tutt'altro che decise e volitive, legate ad emozioni vili ed infantili come quelle tradite dagli occhi umidi di lacrime di Gulchenrouz, bambino piagnucolante, i cui sguardi «longs et languissants»,¹⁷ tanto quanto quelli della cugina, testimoniano la sua estrema fragilità e femminilità. Diversamente, gli occhi raggianti di Nouronihar, che si fissano su quelli di Vathek e che poi s'abbassano timidamente – rivelando il turbamento della fanciulla ed infiammando ancor più il cuore del Califfo –, testimoniano il suo temperamento passionale, oltre una certa impertinenza dovuta alla giovinezza.

Lo scambio di sguardi che avviene tra il Califfo e l'incantevole Nouronihar, nel momento del loro primo incontro in cui non vi è spazio per le parole ma solo per rapide occhiate, è espresso all'interno di una metafora guerresca in cui gli occhi di Vathek sono l'unica arma per avvistare e catturare la giovane preda. In realtà, la donna ha già avvinto il cuore del Califfo che, consa-

¹² *Ibidem*; cfr. 49, 51.

¹³ *Ibidem*, 56.

¹⁴ Cfr. *Divina Commedia*, Inferno, III, 109.

¹⁵ *Ibidem*, v. 99.

¹⁶ W. BECKFORD, *op. cit.*, 56.

¹⁷ *Ibidem*, 154.

pevole di esserne dipendente, sembra obliarsi totalmente in lei, abbandonandosi a un'emozione e a un turbamento confessato al fedele Bababaluk:

En disant ces mots, Vathek étendit ses bras vers la colline, et, levant les yeux avec une agitation qu'il n'avait jamais sentie, il cherchait à ne pas perdre de vue celle qui l'avait déjà captivé.¹⁸

Il desiderio di Vathek non si riduce esclusivamente all'atto di contemplare gli occhi della fanciulla, egli vuole udirne la voce: ecco ciò che riesce a cogliere delle parole che ella pronuncia, nascosto dietro ad un cespuglio, prestando avidamente l'orecchio ai suoi bisbigli: «Il faut avouer qu'un Calife est une belle chose à voir».¹⁹

Purtroppo, la via indicata dagli occhi di Nouronihar e da quelli del Califfo conducono alle profondità ctonie e non alle celestiali vette da cui ammirare le stelle e, inoltre, la luce radiosa e vitale che anima gli occhi dei due amanti è destinata ad estinguersi già nell'istante in cui, giunti nei pressi delle nere montagne d'Istakar, un genio buono, sotto le sembianze di un umile pastore, oscura il sole e tinge di rosso sangue le acque di un lago vicino al quale camminano i due amanti con il loro seguito. Alla vista di tale spettacolare trasmutamento della natura, associato ad una fatata melodia, tutti i componenti del corteo del Califfo abbassano lo sguardo mentre Vathek e Nouronihar si guardano con occhi stravolti, rimproverando:

à eux-mêmes, l'un, mille crimes des plus noirs, mille projets d'une ambition impie; et l'autre, la désolation de sa famille, et la perte de Gulchenrouz.²⁰

Il pastore, dopo aver suonato con un insolito strumento quell'incantata melodia, che risveglia i sensi di colpa in chiunque l'ascolti, si rivolge a Vathek per ammonirlo, invitandolo a pentirsi dei suoi nefandi crimini; il Califfo, cieco d'orgoglio, gli getta uno dei suoi terribili sguardi facendolo rabbrivire. La fatata melodia è rimasta nel cuore della maggior parte dei sudditi del Califfo che decidono, perciò, di non seguirlo. I due innamorati, rimasti soli, giungono al portale d'ebano, dove il Giaurro li attende con in mano una chiave d'oro e, non appena entrati nel palazzo, i

¹⁸ *Ibidem*, 150.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, 220.

loro occhi risentono della grandezza non solo delle stanze, così elevate e spaziose da sembrare sconfinite pianure, ma anche degli enormi oggetti che vi si trovano.

In realtà, sono gli occhi vacui e atoni della moltitudine che abita quei luoghi sotterranei e lugubri a impressionare i due giovani amanti, raggelandone il sangue: sono occhi infossati nel capo – che richiamano alla mente le fosforescenze che appaiono di notte nei cimiteri – e i cui sguardi, privi di vita, sembrano accusarsi reciprocamente di tutte le colpe immaginabili. Alla vista di tale funesta compagnia, Vathek e Nouronihar sono attonati dallo spavento mentre il Giaurro, senza perdere tempo, li conduce dal re degli Inferi, Eblis, il cui gradevole aspetto rivela la nobiltà di un tempo, quella di un angelo di luce ormai decaduto, nei cui occhi sono dipinti l'orgoglio e la disperazione. Anche la mano delicata e la voce suadente destano ammirazione in Nouronihar che immaginava di incontrare uno spaventoso gigante.

Giunge, ineluttabilmente, l'ora fatale in cui, dopo gli iniziali rimproveri, i due amanti cominciano a guardarsi «en se jetant des regards furieux». ²¹ Vathek non vede più negli occhi di Nouronihar che rabbia e vendetta e lei avversione e disperazione in quelli di lui: come in una vera tragedia, non è l'odio che annienta l'amore, bensì la sete di potere che conduce l'uomo alla cecità e, poi, alla perfidia.

È questo il ruolo svolto dall'occhio o dallo sguardo in *Vathek. Racconto arabo* dove, di volta in volta, esso può esprimere le emozioni più inattese che integrano la parola espressa, attraverso il dischiudersi di quel misterioso portale che cela la dimensione emozionale-affettiva, non sempre facilmente esplicitabile mediante il puro dialogo.

4. *Quella maledetta curiosità di svelare ciò che già si conosce*

Altra direttrice fondamentale per la comprensione del racconto di Beckford è la curiosità cieca che brucia l'anima del Califfo e che consiste nel desiderio di conoscere o di disvelare ciò che è nascosto nel mistero. Vathek è talmente curioso che, dopo la morte del padre, cessa di studiare per puro piacere ed esige di conoscere tutto, «même les sciences qui n'existent pas». ²²

²¹ *Ibidem*, 246.

²² *Ibidem*, 50.

La sua smania di sapere e di sfoggiare le sue conoscenze lo induce perfino a non tollerare alcuna critica e a considerare le sue teorie sempre e comunque valide. Ma la presunzione del Califfo non risiede semplicemente nell'esagerata opinione del proprio valore o nella certezza dell'inconfutabilità delle proprie teorie. Come dice l'etimologia stessa del termine, «*praesumere*» significa primariamente «prendere prima» e nel caso del giovane Califfo, salito al trono nel «fiore degli anni», significa assumere prima del momento opportuno, quindi precocemente, un certo tipo di conoscenza – o di potere – che egli desidera egoisticamente tutta per sé: dopo l'annuncio delle stelle circa la venuta del misterioso profeta, Vathek vuole accaparrarsi, in esclusiva, il privilegio di accogliere lo straniero presso la sua corte, allo scopo di carpirne arcani e scienze. Una lettura psicoanalitica del desiderio di Vathek di scoprire tali preziosi segreti, nonché la sua irrefrenabile impazienza di estorcere i poteri altrui, evoca l'inconscia aspirazione del bambino di conoscere anzitempo ciò che non dovrebbe sapere o, più esattamente, di disvelare ciò che ha obliato tramite la rimozione, ovvero la sessualità adulta: è così che il bambino mantiene l'illusione dell'onnipotenza pregenitale, ossia l'illusione di autotocia (autogenerazione). Vathek simboleggia, perciò, il bambino impaziente e presuntuoso che ambisce il mistero inesplicabile delle cose – il divino o, altrimenti, l'unione delle istanze parentali – e che, per raggiungerlo, corre precipitosamente verso l'ignoto.

Come Satana invidia Dio – onnipotenza positiva – perché non tollera di non essere il principio della creatività, né tanto meno che la propria esistenza dipenda dalla bontà altrui, così il bambino, ovvero l'aspetto più infantile di Vathek, invidia la coppia parentale per la sua capacità di generare e per il fatto di dipendere da essa. In entrambi i casi, sia Satana sia la parte più immatura di Vathek, anziché provare gratitudine verso chi li ha generati, sono invasi dall'odio e dall'invidia e preferiscono, perversamente, mutarsi in principi del male al fine di produrlo autonomamente, in qualità di onnipotenza creatrice negativa. Diversamente da Vathek, Gulchenrouz accetta la sua condizione di bambino e non cerca di disvelare ciò che sarà lecito conoscere e possedere soltanto in futuro. La sua pazienza verrà premiata a tempo debito: si pensi all'episodio della sua morte presunta, quando i geni buoni lo gratificano del dono di un'infanzia perpetua, piuttosto che di effimere ricchezze o di vane conoscenze. Vathek e Gulchenrouz come Caino e Abele, cioè la parte buona e matura

e quella cattiva ed immatura di ogni individuo, mettono in moto nei riguardi dello stesso desiderio frustrato due diverse reazioni.

Mentre Gulchenrouz-Abele può tollerare le frustrazioni che riceve dal genitore-nume in vista di future soddisfazioni, Vathek-Caino è incapace di dilazionare la soddisfazione del desiderio: fin da subito, l'autore precisa che, a differenza di Omar Ben Abdalaziz, Califfo di proverbiale moderazione e austerità di costumi, Vathek credeva che non fosse sensato condurre un'esistenza morigerata, così come considerava inutile l'attesa di una futura ricompensa divina.

Le vane conoscenze o le scienze inesistenti coincidono, dopo quanto esplicitato finora, con il mistero delle origini che il giovane Califfo vuole scoprire: si tratta di quel punto luminoso ed abbagliante – emblema della ricchezza della creatività e della creazione, nonché prerogativa principale di Dio e della coppia parentale – rappresentato dalle stelle e da quella strana luminosità, quasi lunare, proveniente da un astro situato all'orizzonte, impallidendo prima e rinvigorendosi poi, attrae inesorabilmente à sé Nouroniahar. Anch'ella, in quanto alter-ego di Vathek o sua parte femminile, insegue il globo luminoso che potrebbe condurre al palazzo sotterraneo, vinta dall'irresistibile impulso di scoprirne i segreti, poiché in esso tutti i desideri saranno soddisfatti, secondo una fantasia narcisistica tipicamente accarezzata dai bambini.

La fiducia di Vathek verso i lumi del suo spirito, che avrebbero superato «la portée de ses yeux»²³ e chiesto spiegazioni alle stelle circa il suo destino, comprova il credo di Vathek nei confronti di una realtà che egli considera di natura spirituale e trascendente, ma che avverte pure all'interno di sé. A tale scopo, dice Beckford, Vathek trascorre intere notti ad osservare le stelle sperando di essere «iniziato»²⁴ ai misteri dell'astrologia fino a quando i pianeti gli annunciano l'arrivo di quell'uomo sorprendente – il padre che Vathek e pure Beckford hanno perso in tenera età – che avrebbe soddisfatto la sua brama di conoscenza e della quale sarebbe stato il degno ambasciatore. Dopo la scomparsa del padre, Vathek diventa letteralmente ingordo di sapienza poiché, elaborando erroneamente il lutto, soffre per la mancanza della

²³ *Ibidem*, 54.

²⁴ M. ELIADE, *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, 1959, 10. L'iniziazione è un rito di crescita che comporta un passaggio dallo stato dell'infanzia a quello della maturità ed avviene tramite l'intervento di una figura paterna che allontana il giovane iniziato, detto miste, dalla comunità e dalla madre, sottoponendolo ad una prova rischiosa, a volte mortale.

figura paterna la cui assenza può essere interpretata, da un'ottica psicoanalitica, come presenza di un'entità cattiva ed ostile. Vathek fantastica, quindi, che un uomo dalle virtù extra-ordinarie possa ricongiungerlo, tramite un simbolico cordone ombelicale, a quelle scienze delle quali può semplicemente intuire l'esistenza e che, invece, vorrebbe possedere. Solo il Giaurro può placare la curiosità del Califfo e nel contempo, astutamente, ravvivarla, alimentando un'attrazione irresistibile verso quegli arcani il cui parziale disvelamento produce nel Califfo un intenso piacere fisico, oltre che spirituale: non appena l'uomo dalle sembianze orripilanti rivela parte della sua identità, ovvero di essere indiano, sebbene di una regione che nessuno conosce, Vathek «baise sa vilaine bouche béante et baveuse avec autant d'ardeur qu'il aurait pu baiser les lèvres de corail de ses plus belles femmes». ²⁵ Il Giaurro conosce bene l'arte della seduzione e in virtù di tale dote evoca la seconda bestia di cui si parla nel summenzionato libro biblico, quella che esce dalla terra pacatamente, camuffata da agnello – nel caso del Giaurro, da ricco padre-emancipatore – e che, come racconta San Giovanni, incanta la gente attraverso strabilianti prodigi: anche il Giaurro, dopo essersi metamorfosato in un oggetto perfettamente sferico, sa ammaliare ed attirare verso di sé chiunque lo avvisti e, difatti, l'autore racconta che «il suffisait de voir cette infernale boule pour être attiré après elle». ²⁶ L'interpretazione che danno i teologi circa la bestia dell'*Apocalisse* – applicabile anche al personaggio del Giaurro – è che essa possa rappresentare la falsa scienza e chi la insegna allo scopo di dominare il mondo oppure il progresso umano che fa dimenticare ai credenti i valori spirituali e Dio.

5. *Il Giaurro: una sinistra madre pregenitale*

Il Giaurro appare qualche tempo dopo la preveggenza di Vathek e viene condotto a Palazzo: le guardie, a causa del suo aspetto orripilante, sono costrette a volgere altrove lo sguardo, mentre il Califfo, sebbene impaurito, reagisce allo sgomento per la gioia di averlo finalmente incontrato.

Tutto è extra-ordinario in quell'individuo e in ciò che possiede; la rarità delle sue mercanzie e le loro qualità sbigottiscono chiun-

²⁵ W. BECKFORD, *op. cit.*, 70.

²⁶ *Ibidem*, 76.

que le ammiri: «des couteaux qui coupaient sans le mouvement de la main». ²⁷ Si tratta forse, come è già stato osservato, dei prodotti dell'alta tecnologia del mondo occidentale, comunque ciò che incanta maggiormente Vathek sono delle sciabole – «dont les lames jetaient un feu éblouissant» ²⁸ – con incisi misteriosi caratteri per la decifrazione dei quali il Califfo è disposto a dare tutto l'oro in suo possesso. Pure la circonferenza ventrale del Giaurro è extra-ordinaria, in quanto eccede notevolmente le misure comuni: essa viene attribuita, poche righe dopo, alla sua bestiale voracità che eclissa quella già animalesca di Vathek. L'infedele, infatti, ingurgita quantità inverosimili di vivande e tracanna d'un fiato litri di vino, cantando a squarciagola, raccontando buffe storie ed improvvisando «des impromptus qu'on aurait applaudis, s'il ne les eût pas déclamés avec des grimaces affreuses». ²⁹ Che lo straniero somigli ad una mostruosa creatura o a un clown da circo appare evidente da questa descrizione che accentua l'aspetto estremamente sinistro del Giaurro, del quale ogni azione ed espressione del volto è deformazione ed imbruttimento della realtà.

La considerazione e l'ammirazione di Vathek per l'indiano è commista, nondimeno, a rabbia e indignazione. Tali sentimenti si originano dopo che il Califfo decide di festeggiare l'arrivo dello straniero, facendo allestire un sontuoso banchetto durante il quale l'impareggiabile talento del Giaurro – che surclassa Vathek sotto ogni punto di vista – genera l'invidia del giovane sovrano. Le parole che il Califfo rivolge al primo eunuco – «Tu vois, Bababalouk, comme cet homme fait tout en grand!» ³⁰ –, riferite al modo in cui il Giaurro fa sparire le pietanze dalla tavola e alla rapidità con cui svuota bicchieri colmi, confermano il suo sentimento di inadeguatezza di fronte ad un ospite-rivale talmente esuberante da surclassarlo di fronte ai suoi sudditi, umiliandolo. È palese che per provare invidia è necessario, anzitutto, un confronto da cui scaturisca un senso di inferiorità dovuto al desiderio di qualcosa che non si possiede: nel caso dello sventurato Califfo, si tratta della potenza fisica e intellettuale o, più precisamente, dell'astuzia maligna del sinistro messaggero.

Ciò che accomuna, invece, i due rivali è la voracità che rende esageratamente tondi i loro corpi: anche Vathek, come il Giaurro,

²⁷ *Ibidem*, 54.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, 72.

³⁰ *Ibidem*.

assume, per un certo periodo di tempo, la forma di un contenitore circolare, precisamente di una botte straripante d'acqua, sebbene meno capiente e, quindi, meno «capace» del ventre del Giaurro. La coazione a trangugiare tale sostanza, che simboleggia il liquido amniotico, attesta la necessità di introiettare l'oggetto amato (seno materno) al fine di sedare l'ansia dovuta alla sua perdita: purtroppo, l'acqua non può placare la sete di conoscenza, bensì riempire il corpo-contenitore di Vathek fino a farlo rotolare a terra come una palla, senza sollevarne lo spirito. Per l'individuo ingordo mangiare non significa soddisfare un impulso naturale appropriandosi di qualcosa che gli viene offerto o di cui ha diritto, ma rappresenta un attacco distruttore e predatorio nei confronti di ciò che egli vuole aggredire e catturare: è per tale motivo che l'ingordo non riesce a saziarsi e dopo il pasto è ancora più affamato.

Si dovrebbe sottolineare, inoltre, che l'ingollare cibo in quantità industriali, perché realmente affamati e assetati ma soprattutto perché avidi, è sintomatico di un altro istinto incontenibile: «la pulsione alimentare si appoggia alla pulsione sessuale prenatale». ³¹

Da tale affermazione risulta palese che non è la pulsione sessuale a spingere verso la soddisfazione alimentare – come generalmente si crede – e che, più precisamente, alla base della suzione al seno materno – che ripropone la suzione intrauterina del dito – vi è la pulsione sessuale prenatale, intesa come desiderio di recuperare l'unità originaria perduta, perfettamente illustrata dal mito biblico dell'Eden e dal mito dell'androgino di Platone. Per il filosofo greco il significato dell'eros viene ricondotto al recupero della condizione originaria prenatale, intesa come «condizione di un essere circolare» ³² che rimanda, a sua volta, alla sfericità ventrale del Giaurro e alla palla rotante in cui l'infedele si metamorfosa, magnetizzando fatalmente Vathek, nonché una fitta schiera di passanti. Più tardi, similmente, pure Nouronihar viene suggestionata e avvinta da un ardente «globo» ³³ luminoso: si tratta, una volta ancora, di oggetti globulari che rinviano all'idea di perfezione attribuita comunemente alla sfericità onnicomprensiva. La palla e l'astro del racconto arabo sembrano essere

³¹ F. FURNARI, *La lezione freudiana. Per una nuova psicoanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1989, 134.

³² *Ibidem*, 136.

³³ Cf. CICERONE, *De natura Deorum*, 2, 47: «globus, sic enim σφαῖραν interpretari placet», ovvero «globo, così infatti ci piace tradurre la parola sfera». Nel libro di Beckford i termini «sfera» e «globo» sono davvero numerosissimi.

doppiamente preziosi poiché oltre ad essere sferici sono dotati di altre eccellenti qualità, ovvero la dinamicità e la luminosità. Tuttavia, da una prospettiva psicoanalitica, la sfericità può essere considerata il simbolo di una psiche narcisistica ed egocentrica, scarsamente sviluppata e contenente un infinito potenziale non ancora realizzato e, quindi, inutilizzato.

L'aspetto sinistro e ripugnante del Giaurro, che sparge terrore fra le guardie del corpo e i funzionari del Califfo, è reso col breve ritratto – un flash incisivo, impressionante – che l'autore propone poco dopo la sua comparsa e che ne evidenzia lo stile tutt'altro che impeccabile:

[il] frotta trois fois son front plus noir que l'ébène, frappa quatre fois sur son ventre dont la circonférence était énorme, ouvrit de gros yeux qui paraissaient deux charbons ardents, et se mit à rire avec un bruit affreux en montrant de larges dents couleur d'ambre rayée de vert.³⁴

La volgarità espressa dalla figura nauseabonda del Giaurro, associata alla circolarità e dinamicità che ne contraddistinguono il corpo, evoca una terrificante e ripugnante figura dell'inconscio che atterrisce l'infante perché fonde due entità che, nella realtà, sono distinte – padre e madre – e che fantasticamente unite danno forma a quell'orribile «monstre à deux têtes et à quatre jambes»,³⁵ dall'aspetto animalesco, cui si riferisce Caratide quando avvista Vathek, immerso in una vasca, avvinghiato alla bella Nouronihar. Una tale deformazione dell'unione tra due esseri umani – comunemente definita, in psicoanalisi, «figura parentale combinata» – è possibile soltanto se si proiettano su di essa gli attacchi aggressivi e distruttivi di chi si sente escluso da qualsiasi ruolo attivo – il bambino, posto al di fuori della coppia – e, quindi, reso impotente.

Vathek, come il bambino, vorrebbe eguagliare il Giaurro, potente madre pre-genitale, assumendolo a modello di abilità e di potenza. Purtroppo, ciò non gli è possibile e a tale castrante limitazione si assommano le beffe e i ghigni malvagi che il Giaurro stesso produce per dileggiare il Califfo e svilirne il prestigio di fronte ai sudditi, gongolando quando coglie l'indignazione negli sguardi di quanti lo osservano con facce sgomento: una simile sfrontatezza, comunque, evoca l'impertinenza e la sfacciataggine del Califfo in ben altre occasioni.

³⁴ W. BECKFORD, *op. cit.*, 56.

³⁵ *Ibidem*, 202.

All'accozzaglia di sentimenti ambivalenti che il Califfo prova nei confronti dell'infedele s'aggiunge la consapevolezza e la conseguente umiliazione di esserne fatalmente dipendente: Vathek, come l'infante, non sopporta di dover dipendere, per sopravvivere, da un individuo che può decidere, come la madre, se soddisfare le sue necessità o se invece frustrarle, saziando i propri bisogni e privandolo delle ricchezze che possiede. Il Giaurro sembra personificare, quindi, una sorta di madre o seno egoista che nutre se stesso anziché il bambino: si tratta del primo oggetto parziale che l'infante fantastica e con cui si identifica, amandolo quando gli offre generosamente i propri tesori e odiandolo quando invece glieli sottrae. In quest'ultimo caso, l'infante desidera deteriorarlo con un attacco invidioso, riempiendolo di oggetti cattivi che ne deturpano bontà e bellezza.

Il Califfo accetta, tuttavia, con acquiescenza la sua dipendenza dal Giaurro perché, come il filo d'Arianna, può permettergli di raggiungere e di scoprire il mistero che va disperatamente cercando. In quanto istanza parentale combinata, l'infedele può consentire a Vathek di raggiungere e recuperare ciò che ha perduto in realtà, cioè il padre contenuto nella madre e omologato alle scienze che non esistono: entrambi, infatti, sono connotati dalla caratteristica di essere assenti, perciò ancor più desiderabili. È banale sottolineare che la mancanza del padre nella vita di Vathek è densa di importanti ripercussioni per il suo destino: l'assenza del padre reale gli impedisce di cogliere nella realtà il modello di un'identità positiva che, liberandolo dalla fascinazione oscura e dall'orrore dei fantasmi, può guidarlo, a tempo debito, verso lo splendore della scena primaria che è l'unione matura dell'istanza paterna e materna, ovvero del regno naturale e culturale.

Il dramma di Vathek consiste, del resto, nell'assenza di una valida alternativa per arrivare all'arcano in quanto perfino Caratide – la madre che per il freudiano Orlando incarna un autorevole Super-io – lo invita a seguire il percorso indicatogli dall'infedele e che conduce al palazzo di fuoco sotterraneo, poiché anch'ella è animata da un singolare edonismo in virtù del quale afferma:

J'aurais grande envie de voir ce palais souterrain, rempli d'objets intéressants pour les gens de notre espèce; il n'est rien que j'aime autant que les cavernes; mon goût pour les cadavres et les momies est décidé.³⁶

³⁶ *Ibidem*, 112.

Farsi affascinare e sedurre dalle proposte del persecutore che si teme può essere, in realtà, un modo per difendersi dal terrore del persecutore stesso, ma significa ancor più farsi sedurre dal proprio desiderio di onnipotenza. Vathek desidera follemente essere vigoroso come il Giaurro che è detentore di un'oscura potenza della quale egli tenta di appropriarsi tramite una dipendenza orale: si pensi alla misteriosa bevanda color rossastro con la quale il Giaurro ridona la vita al Califfo. È questa la ragione per cui Vathek accetta quel rapporto tirannico, riducendosi a vittima: una volta scoperto il segreto dell'onnipotenza potrà riscattarsi dal suo prevaricatore. Dipendere da un'entità spietata e feroce dà, inoltre, l'illusione di essere onnipotenti ma, purtroppo, si tratta sempre di un'onnipotenza distruttiva atta ad infrangere i limiti posti dalla civiltà e dalla cultura – il sapere scientifico fondato sul buon senso – per arrivare, tramite l'utilizzo della violenza e della magia, fino ai segreti più oscuri e pericolosi. In tal modo, però, Vathek rifiuta il principio della realtà per affidarsi esclusivamente al principio del piacere: così facendo, infatti, egli non va oltre alla soddisfazione allucinata del desiderio precludendosi, conseguentemente, la reale e futura realizzazione delle sue aspirazioni.

6. *Caratide: un giogo magico da cui liberarsi per diventare un uomo*

Caratide rappresenta l'istanza materna, incantatoria, che sospinge Vathek nella direzione sbagliata, regressiva, poiché allontanandolo dalla realtà lo inistra verso l'illusionistico mondo dei fantasmi inconsci.

Ogni rapporto interpersonale fondato sulla magia o, meglio, sulla convinzione da parte di un individuo che la propria salvezza dipenda da qualcun altro ha come modello originario il rapporto con la madre, vero e proprio esempio di «rapporto magico di salvezza». ³⁷ Dopo la nascita l'autonomia dell'infante è pressoché inesistente e il legame con la madre acquista effettivamente un tale significato di salvezza che, conservato sotto forma fantastica nell'inconscio di ogni uomo, potrebbe essere evocato e diventare operante in diversi contesti e fasi dell'esistenza. Anche in *Vathek. Racconto arabo* è presente un esempio di rapporto interpersonale

³⁷ F. FORNARI, *Nuovi orientamenti nella psicoanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1979, 6.

contraddistinto dalla dominazione massiva da parte di un partner sulle funzioni psichiche dell'altro: vi è, cioè, chi si pone come incube, Caratide – che ritrae alla perfezione la madre di Beckford, donna premurosa e dispotica che professava la religione calvinistica – e chi invece si pone come succube – Vathek –, accettando di calarsi in una condizione di negazione di sé e di «ricettiva passività che trasforma il soggetto in oggetto». ³⁸ Stando a quanto detto, non appare sorprendente l'ansia con cui la principessa Caratide soccorre prontamente il figlio, incapace di reagire alle afflizioni causategli dagli incomprensibili ed irritanti silenzi che l'infedele offre sadicamente in risposta ai suoi quesiti:

[...] pour essayer le pouvoir qu'elle avait sur l'esprit de son fils. Ses pleurs et ses embrassements réussirent à fixer le Calife dans une même place; et cédant bientôt à ses instances, il se laissa ramener dans son palais. Carathis n'eut garde d'abandonner son fils à lui-même. Après qu'elle l'eut fait mettre au lit, elle s'assit auprès et tâcha par ses discours de le consoler et de le tranquilliser. Personne ne pouvait mieux y parvenir. Vathek l'aimait et la respectait, comme une mère, mais encore comme une femme douée d'un génie supérieur. Elle était grecque [...]. ³⁹

Caratide non solo rincuora il figlio e ne asseconda i capricci, ma nega perfino le sue debolezze e i suoi difetti. È sufficiente ricordare le parole consolatorie che gli rivolge affinché non disperi per il fatto di non saper decifrare le lettere incise nelle sciabole regalategli dall'indiano:

Vous possédez, assurément, toutes les sciences. Connaître les langues est une bagatelle du ressort des pédants. Promettez des récompenses dignes de vous à ceux qui expliqueront ces mots barbares que vous n'entendez pas, et qu'il est au-dessous de vous d'entendre; bientôt vous serez satisfait. ⁴⁰

Il rapporto esistente tra Caratide e il Califfo è decisamente regressivo poiché Caratide vorrebbe evitare al giovane Califfo la salutare frustrazione prodotta dall'umiliante ammissione della propria ignoranza.

L'influenza esercitata dalla principessa astrologa sul figlio è, e sarà quasi fino alle ultime pagine del racconto, paragonabile al potere che l'ipnotizzatore esercita sull'ipnotizzato, ovvero l'espressione sublimata di un rapporto sado-masochistico auspicato sia

³⁸ *Ibidem*, 11.

³⁹ W. BECKFORD, *op. cit.*, 58, 60.

⁴⁰ *Ibidem*.

dall'ipnotizzato, che considera colui da cui dipende tendenzialmente onnipotente, sia dall'ipnotizzatore, animato da un desiderio di dominazione che trova compimento soltanto in un contesto magico, al di fuori del quale si ritroverebbe in uno stato di completa impotenza.

Soltanto il padre, in quanto rappresentante della ragione, che è il codice paterno, potrebbe liberarlo dal giogo della magia illusoria e incantatrice che fonda invece il codice materno e regressivo di Caratide la quale, al termine del viaggio iniziatico, verrà tragicamente rinnegata dal figlio:

«Femme exécration», répondit le Calife, «que maudit soit le jour où tu m'as mis au monde! Va, suis cet Afrite, qu'il te mène dans la salle du prophète Suleïman; là, tu apprendras à quoi est destiné ce palais qui t'a paru si désirable, et combien je dois abhorrer les impies connaissances que tu m'as données!»⁴¹

È interessante osservare come, paradossalmente, anche le modalità attuate da Caratide per dominare il mondo esterno siano tipiche di chi si sente, a sua volta, impotente di fronte ad un compito troppo complesso. La principessa cerca, infatti, di controllare l'ambiente attraverso una serie di rituali magici, propiziandosi immaginari persecutori o forze avverse, altrimenti incontrollabili, e comportandosi esattamente come il bambino nei suoi primi anni di vita. Inizialmente, trovandosi in una situazione di totale inettitudine e impotenza, l'infante crede che i genitori siano il mondo che regola il suo destino tramite le soddisfazioni e le frustrazioni che essi dispensano a loro piacimento. In seguito capisce che con il suo atteggiamento può controllare le reazioni dei genitori-numi, quindi assicurarsi la loro protezione e affetto sottraendosi, in tal modo, alla precedente inadeguatezza: si tratta, comunque, per la maga Caratide come per l'infante, di una forma di potere e di controllo dell'ambiente circostante del tutto illusoria.

L'evoluzione interiore del Califfo, che per la prima volta sembra parlare con la saggezza e il buon senso di un uomo maturo e ragionevole in grado di cogliere la perversione contenuta negli insegnamenti della madre, fa del *Vatbek* una sorta di romanzo di formazione, la cui morale viene offerta nelle ultime righe della narrazione. Il giovane Califfo, tuttavia, riesce a raggiungere la sua

⁴¹ *Ibidem*, 242.

indipendenza psicologica dalla madre, della quale non sopporta nemmeno la vista – «il ordonna à l'Afrite d'éloigner Carathis de sa présence et resta dans une morne rêverie, que ses compagnons n'osèrent troubler»⁴² – soltanto dopo aver affrontato un viaggio dissacrante accanto alla donna prescelta, contro il parere sfavorevole di una madre che, per prima, non ha superato i propri conflitti edipici. Vathek, innamorandosi del corpo e dell'anima di Nouronihar, dimostra che la sua maturazione psicologica è in atto e che la modalità attuata per diventare se stesso è corretta: tuttavia qualsiasi sviluppo autogeno, per quanto meritorio e salvifico per l'anima, non è sufficiente a garantire la felicità; è necessario, infatti, superare il proprio isolamento, creando un legame con un'altra persona.

Diversamente dal Califfo, Gulchenrouz sa gustare appieno le piccole soddisfazioni quotidiane, vivendo accanto alla bella Nouronihar e accontentandosi dei dolcetti e delle coccole che ella gli dispensa, sebbene ciò abbia poco a che fare con l'amore maturo basato sulla conoscenza, sull'esperienza e sul dolore. Per l'adolescente effeminato la beatitudine edenica non sembra aver termine se non durante quel lungo sonno in cui piomba assieme alla cugina – la loro morte apparente – e che attesta la necessità di un certo periodo di quiescenza per poter conquistare la propria individualità.

La bella Nouronihar può risvegliarsi e rinascere ad un livello di maturità superiore soltanto dopo quel salutare sonno narcisistico che permette una silente evoluzione interiore, pur implicando momentaneamente l'esclusione del rapporto con l'Altro, quindi ogni emozione, poiché esso isola completamente dal resto del mondo.

7. *Vathek e i peccati capitali*

L'affermazione posta in prima pagina da Beckford, relativa alla concezione di Vathek della vita dell'aldilà e della vita dell'aldilà, attesta la concezione escatologica piuttosto moderna dello scrittore, preannunciando le teorie che i romanzieri dei secoli successivi avanzeranno circa il rapporto «Inferno-Paradiso»: il Califfo, infatti, «ne croyait pas [...] qu'il fallût se faire un Enfer de ce monde pour avoir le Paradis dans l'autre»,⁴³ perciò «sa générosité était

⁴² *Ibidem*, 244.

⁴³ *Ibidem*, 48.

sans bornes, et ses débauches sans retenues». ⁴⁴ Beckford, tramite quest'affermazione che confuta la concezione cristiana tradizionale basata sull'antitesi tra vita terrena – vero e proprio inferno o valle di lacrime – e vita celeste – giardino paradisiaco e ricompensa alla vita precedente – esprime la sua teoria sul *continuum* tra l'aldiqua e l'aldilà e, inoltre, in virtù di un edonismo puro, che rifiuta di far coincidere sofferenza e penitenza col valore etico, pone il piacere individuale a fondamento della vita morale, nonché come sommo bene da conseguire durante l'esistenza terrena. Da tale concezione filosofico-religiosa derivano alcune certezze, ovvero: vi è Inferno laddove vi è assenza di piacere o, comunque, una qualsiasi condizione atta a frustrare il desiderio di piacere e la sua realizzazione più o meno immediata, nonché la convinzione dell'irragionevolezza e dell'insensatezza della punizione, a meno che essa non procuri piacere a colui che la infligge; qui però si giunge ad un autentico sadismo e a una perversione della quale il Califfo, tra l'altro, non è nemmeno sprovvisto.

Sembra proprio che Vathek riassume in sé la maggior parte dei peccati capitali i quali, secondo la teologia morale cattolica, comportano la perdita della grazia, nonché la dannazione eterna e si originano dal disordinato uso degli istinti e dall'immoderata soddisfazione degli appetiti. Gola, lussuria, ira, invidia e superbia – a volte pure avarizia e accidia, intesa come indolenza nella pratica virtuosa del bene – sono i vizi che intaccano l'animo di Vathek, sebbene il peccato in cui si dimostra più recidivo sia «l'invidiosa» superbia: ⁴⁵ l'ultimo sguardo fatale del Califfo, suo estremo gesto d'orgoglio, è indirizzato al buon genio vestito da pastore, che Vathek ammonisce con energia e autorevolezza:

«Qui que tu sois», lui dit-il «cesse de me donner d'inutiles avis. Ou tu veux me tromper, ou tu te trompes toi-même: si ce que j'ai fait est aussi criminel que tu le prétends, il ne saurait y avoir pour moi un moment de grâce.» ⁴⁶

In Vathek vi è la consapevolezza della gravità dei peccati commessi, nonché una vera e propria conversione, esclusivamente nel

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ U. GALIMBERTI, *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Milano, Feltrinelli, 2005, 37. L'autore spiega che «tra invidia e superbia c'è una sottile parentela dovuta al fatto che il superbo, se da un lato tende a superare gli altri, quando a sua volta viene superato non si rassegna, e l'effetto di questa non rassegnazione è l'invidia».

⁴⁶ W. BECKFORD, *op. cit.*, 222.

momento in cui riconosce l'inconsistenza degli obiettivi prefissati e dei valori abbracciati, offerti come insegnamento dalla madre.

Vathek prova indignazione e ribrezzo nei confronti del grembo che l'ha partorito, poiché colmo di atrocità e di depravazione ed è per tale motivo che lo rinnega: Caratide farà la stessa cosa, poco dopo, nei confronti di chi l'ha, a sua volta, generata, confermando la necessità di allontanarsi da un codice materno alimentato dall'illusione e dall'incantamento.

La contrizione che prova il Califfo, al termine del racconto, è quindi un sincero pentimento – sebbene non così lampante perché privo di infantili piagnistei – conseguente l'esperienza dolorosa del nulla che è l'assenza di ciò che aveva immaginato e creduto esistente. Orgoglio e superbia, che stanno alla base delle disgrazie dei dannati adoratori del Satana di *Vathek*, sono peccati legati a quell'infantile e indiscreta curiosità che è commista, in verità, al desiderio di provare paura di quanto si vorrebbe vedere.

Secondo una comune interpretazione psicoanalitica, il bambino desidera provare timore dinanzi a ciò che vorrebbe svelare, allo scopo di essere dissuaso dal commettere un'azione che oltre a ferire il proprio narcisismo infantile – la fantasia di autogenerarsi – costituirebbe una profanazione dell'intimità della coppia parentale: l'orrore che ne potrebbe derivare altro non sarebbe che quell'atmosfera sinistra o perturbante, teorizzata da Freud, che conduce inevitabilmente «a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare». ⁴⁷

La salvezza, purtroppo, si raggiunge esclusivamente con la contrizione che, diversamente dall'attrizione, coincide con una reale conversione spirituale, ovvero col desiderio del bene per puro amore verso Dio e non per timore del castigo. L'orgoglio, tuttavia, può ostacolare una simile conversione, impedendo di gioire di quella mediocrità salutare – intesa come la condizione di chi vive senza l'onore d'aver commesso peccati eccezionali – inconcepibile per chi sa condurre, esclusivamente, una vita stravagante ed eccentrica o per chi è orgogliosamente convinto – come Vathek – di aver commesso un peccato troppo grave per poter essere perdonato perfino da una bontà inesauribile.

L'unica via di salvezza è rappresentata dall'ingenuità e dalla semplice franchezza della disperazione, sentimenti vissuti dal giovane Califfo soltanto al termine del suo percorso, una volta giun-

⁴⁷ S. FREUD, «Il perturbante», in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Einaudi, 1969. t. I, 313-19.

to all'Inferno dove scopre che non vi è nulla di essenzialmente nuovo. L'unico motivo di stupore è rappresentato dalla singolare personalità di Satana, per niente somigliante all'immagine che Nouronihar si era creata di lui. Eblis, angelo decaduto, ma un tempo angelo di luce, giovane dai tratti nobili e regolari, seppur avvizziti a causa dei vapori maligni, dalla mano delicata ma annerita dal fulmine, nei cui grandi occhi è dipinta la disperazione e l'orgoglio, con voce dolce e suadente, ma che rivela la nera melanconia dell'anima, apostrofa così i due dannati:

«Créatures d'argile, je vous reçois dans mon empire; vous êtes du nombre de mes adorateurs; jouissez de tout ce que ce palais offre à votre vue [...]. Là vous trouverez de quoi contenter votre curiosité insatiable.»⁴⁸

L'effetto di stupefazione viene smorzato, in un secondo momento, dal confronto che il lettore non può evitare di compiere tra Eblis da una parte e Vathek e Gulchenrutz dall'altra: il diavolo di Beckford è incarnazione sia dell'uomo Vathek sia del bambino Gulchenrutz ed è, quindi, un personaggio che non presenta tratti fisici o caratteriali particolarmente originali. Ciononostante, il raffronto tra la parte, un tempo, buona di Eblis, ovvero Gulchenrutz e quella cattiva di lui, Vathek, permette di ricavare una morale:

Ainsi le Calife Vathek, qui, pour parvenir à une pompe vaine et à une puissance défendue, s'était noirci de mille crimes, se vit en proie à des remords et à une douleur sans fin et sans bornes; ainsi l'humble, le méprisé Gulchenrutz, passa des siècles dans la douce tranquillité, et le bonheur de l'enfance.⁴⁹

L'Inferno, dunque, non esiste nell'aldilà poiché è uno stato della mente o, più precisamente, l'insieme dei fantasmi che costituiscono l'inconscio, mentre il Paradiso è ciò che esiste realmente, qui ed ora, tangibile e godibile per chi, umile e ingiustamente disprezzato, sa attendere, perché più saggio, non tanto la rovina dell'altro, quanto le proprie prossime e future gratificazioni.

Se c'è redenzione in Vathek, essa consiste essenzialmente nella sua capacità di accettare le tristi conseguenze delle sue azioni dalle quali, tra l'altro, non può e non sembra nemmeno voler rifuggire evitando, inoltre, ogni vana autocommiserazione.

⁴⁸ W. BECKFORD, *op. cit.*, 232.

⁴⁹ *Ibidem*, 248.

8. *Alla fine, l'effetto umoristico mitiga i toni più drammatici*

È inevitabile domandarsi come si potrebbe leggere per intero il racconto arabo di Beckford senza quel contrappunto umoristico o comico che tempera alcuni momenti di eccessivo sadismo o cinismo pregiudizievole per una gradevole lettura del *Vathek*.

Francesco Orlando, rifacendosi alle teorie freudiane, ha illustrato egregiamente il ruolo che la comicità e lo *humour* svolgono nel racconto e ha sottolineato che è il piacere umoristico a predominare nel testo di Beckford – intercalato a divertenti parentesi comiche – incidendo notevolmente sul rapporto tra *Vathek* e i suoi sudditi che lestamente perdonano l'amatissimo Califfo – *enfant gâté* – per tutte le sofferenze che infligge loro con spietata crudeltà.

Ora, stando a quanto spiega Freud in un suo saggio sui motti di spirito, comicità ed umorismo,⁵⁰ il piacere dello *humour* nasce da un risparmio nel dispendio dell'emozione – sia essa indignazione, orrore o pietà, come avviene in *Vathek* – cioè «al prezzo della mancata liberazione di un'emozione»,⁵¹ soppressa in *statu nascendi*, della quale lo *humour* è il sostituto; quindi, di fronte alle azioni del Califfo e di Caratide, impregnate di malvagità e di perversità, il lettore può reagire sorridendo anziché rimanerne profondamente indignato, come fa l'umorista che:

si comporta verso gli altri come l'adulto verso il bambino, in quanto riconosce l'inconsistenza degli interessi e dei tormenti che al bambino sembrano tanto grandi, e ne *sorride*.⁵²

Lo *humour*, inteso in senso lato, cioè quell'atmosfera di beffarda o incosciente ilarità diffusa lungo il racconto e che circonda il Califfo rendendolo simpatico agli occhi dei lettori, non sembra essere una delle prerogative principali di *Vathek* in quanto, al di là di una certa prestanza fisica e di una mente ricettiva che l'autore gli riconosce sin dalle prime pagine del racconto, lo screanzato sovrano non sembra dotato di altre pregevoli qualità come l'empatia o la simpatia: l'effetto umoristico è prodotto, essenzialmente, dal contrasto o dal più semplice confronto tra il Califfo e gli altri personaggi del racconto.

⁵⁰ Cfr. S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, cit., 234-42.

⁵¹ *Ibidem*, 235.

⁵² Cfr. «*Vathek* o la dannazione dell'*Enfant gâté*», introduzione di F. Orlando al precipitato libro di Beckford.

Chi circonda Vathek, infatti, ad eccezione della madre, del Giaurro e di Nouronihar, o non è immune da qualche vistosa pecca o sgomenta per la mancanza di qualcosa che invece il Califfo possiede e in virtù della quale appare superiore a loro, migliore e più simpatico di quanto, in realtà, egli sia. È da tale iniquo ma divertente accostamento con individui di comica bassezza che Vathek, indegno ghiottone, sadico e borioso incosciente rifulge del fascino di una nobiltà e di una brillantezza che in realtà non gli appartengono.

I nani, inviati dall'emiro Fakreddin per soccorrere lo sventurato Califfo, sono dipinti come integerrimi funzionari, ferventi musulmani, nonché lavoratori indefessi, abili e servizievoli ma, come vuole la tradizione fiabesca, essendo fissati allo stadio fallico sono privi d'emozioni e di vita sentimentale e perciò ignorano totalmente gli svaghi e le abitudini dissolute cui si consacra con devozione il Califfo. La loro esistenza appare, in rapporto a quella di Vathek, un monotono ed immutabile ciclo di lavoro nel bosco o nelle miniere – comunque nel ventre materno – senza possibilità di cambiamento e di progresso. Alla loro piattezza interiore si contrappone la sfrontatezza di Vathek che, ascoltando il loro interminabile sermone, prega e ingurgita voracemente cibo, chiedendo nel contempo il Corano e... dello zucchero.

I sudditi e i visir, invece, cui Vathek sottrae i figli, riscattano parzialmente l'integrità morale del Califfo rivelandosi genitori inadeguati poiché la fiacchezza morale che li contraddistingue non permette loro di proteggere i propri figli, arrivando perfino ad assolvere un sovrano che, sebbene attanagliato inizialmente dal senso di colpa, non tarda ad immolarne la prole. La grottesca corsa degli sprovveduti sudditi, privati dei propri fanciulli ma non ancora dell'incondizionato amore per il loro Califfo – che essi credono intento a gettarsi sul rogo a causa dei rimorsi – termina con il loro sterminio, progettato da Caratide la quale, poco dopo, stanca della monotonia con cui vengono strangolati, decide di interromperne la tediosa esecuzione con incredibile *nonchalance*.

Vi sono poi le serve cieche e le negre che vengono maltrattate a buon diritto a causa della loro spregevolezza e perversione, legittimando ancora una volta il sadismo di Caratide e di suo figlio. Le reazioni incomprensibilmente contenute delle vittime che, tolleranti e goffe più che mai, accolgono con acquiescenza le disgrazie che Vathek dispensa loro oltre a far sorridere il lettore – spargendo ilarità attorno alla figura del Califfo – lo convincono che non è davvero il caso di crucciarsi eccessivamente per

l'accaduto; inoltre anche Vathek è vittima, a sua volta, di un individuo sadico che si crogiola nel vederlo soffrire, riducendolo ad un buffo giocattolo in suo potere: il lettore, impietosito, economizza ulteriormente lo sdegno dovuto all'impudenza del Califfo, riscattandone l'immagine disonorata.

L'aurea umoristica che avvolge velatamente il *Vathek* è indispensabile in alcuni momenti del racconto, di contenuto sadico o perversamente sessuale, poiché essa permette, come un vero e proprio meccanismo di difesa, di sottrarsi alla sofferenza. Oltre ad allontanare emotivamente da ciò che produce dolore e umiliazione, l'umorismo attesta la capacità e la forza dell'Io che, affermando vittoriosamente la propria indifferenza e invulnerabilità dinanzi alla sofferenza, si dimostra grandioso e trionfante. Lo *humour*, oltre ad essere liberatorio, è un'arma di difesa (e di offesa) psicologica connessa inevitabilmente al narcisismo e, per tale motivo, implica una forte chiusura in se stessi, quindi un isolamento che preclude la capacità di leggere le emozioni altrui: chi fa risparmio umoristico di affetti non può, infatti, comprendere e accogliere il dolore del prossimo. In assenza di empatia, indispensabile per creare una sorta di comunione affettiva, non c'è spazio né per l'altruismo né per la compassione di cui difetta Vathek: nell'universo narcisistico, serrato e limitante, «l'altro» è considerato una contro-identità negativa e minacciosa, quindi legittimamente esecrabile, sulla quale vengono proiettate le parti sporche del Sè che lo rendono spregevole e denigrabile: tale rito di purificazione, insomma, necessita di un capro espiatorio cui attribuire le colpe e i difetti che l'Io non può accettare e che, quindi, «sposta» umoristicamente sull'altro-da-sé.

L'effetto umoristico, tuttavia, non sempre riesce a risparmiare completamente certi sentimenti ed emozioni incresciose: si tratta forse di un tipo di umorismo «impuro»⁵³ – cioè lo *humour* che sorride tra le lacrime o, nel caso del *Vathek*, nell'acredine – che viene abbandonato senza esitazione dall'autore alla fine del racconto, come sottolinea Orlando, per creare un effetto decisamente più drammatico, visto che vi è pure una morale da ricavare. Ciò potrebbe lasciare un «retrogusto» un po' troppo amaro nel lettore che ha accumulato in eccesso, o mal diluito, gli accenti più sadici e cinici del racconto e che, allontanato dal variopinto scenario esotico orientaleggiante – convenzionale e fiabesco – si ritrova

⁵³ S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, cit., 239.

abbandonato in una struggente vacuità dalla quale la morale conclusiva, apparentemente semplicistica, pretende di sottrarlo.

Vathek, come le fiabe, insegna che quasi sempre c'è una possibilità di crescita consistente nel progresso dal principio di piacere al principio di realtà il quale, dopotutto, non è che la modificazione del primo: il Califfo sperimenta una situazione simile a quelle prospettate nelle fiabe in quanto:

le situazioni fiabesche, rispecchiando la visione magica infantile delle cose, esorcizzano incubi inconsci, placano inquietudini, aiutano a superare insicurezze e crisi esistenziali, insegnano ad accettare le responsabilità e ad affrontare la vita.⁵⁴

Vathek, probabilmente, non avrebbe mai sperimentato tutto ciò se avesse dato ascolto – erroneamente, forse – all'inizio della sua avventura, al saggio traduttore che decifrò i caratteri incisi sulle sciabole magiche: «Malheur au téméraire qui veut savoir ce qu'il devrait ignorer, et entreprendre ce qui surpasse son pouvoir».⁵⁵

*Matto è chi spera che nostra ragione
possa trascorrer la infinita via,
che tiene una sustanza in tre persone.*

*State contenti, umana gente, al quia;
ché, se possuto aveste veder tutto,
mestier non era parturir Maria;*

*e disiar vedeste senza frutto
tai che sarebbe lor disio quietato,
ch'eternalmente è dato lor per lutto [...].⁵⁶*

⁵⁴ B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2004. Cfr. quarta di copertina.

⁵⁵ W. BECKFORD, *op. cit.*, 64.

⁵⁶ Cfr. *Divina Commedia*, Purgatorio, III, 34-42. Il desiderio di conoscere Dio, nella sua essenza, resterà per sempre un progetto velleitario, perché l'essenza divina dista infinitamente dalla natura e dalla ragione umana.

Bibliografia

- BETTELHEIM, B., *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- ELIADE, M., *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, 1959.
- FORNARI, F., *La lezione freudiana. Per una nuova psicoanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- FORNARI, F., *Nuovi orientamenti nella psicoanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- FORNARI, F., *Psicoanalisi e ricerca letteraria*, Milano, Principato, 1974.
- FREUD, S., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Roma, G.T.E Newton, 2004.
- MANN, T., *Doctor Faustus*, Milano, Mondadori, 1988.
- MINOIS, G., *Histoire des enfers*, Paris, Fayard, 1991.
- ORLANDO, F., *Introduzione a Vathek, racconto arabo*, Venezia, Marsilio, 1996.
- ORLANDO, F., *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982.
- VORGRIMLER, H., *Storia dell'Inferno*, Alessandria, Piemme, 1995.

ABSTRACT

This essay deals with William Beckford's *Vathek. An Arabian Tale* written in French and published in 1789. Vathek, a Moslem Caliph, avid for food and knowledge, aims to take pleasure at any time, acting with cold cynicism. The gloomy atmosphere is lightened by an irreverent sense of humour observed through Freud's concepts of humour and the funny side. The attention is particularly focused on the main characters – Vathek, the Giaour, Carathis, Nouronihar – as well as on their interactions which are analysed in accordance with Mélanie Klein's theories. The act of watching in order to know is a fundamental idea in this analysis of the Arabian tale.

KEYWORDS

Vathek. Beckford. Klein.

ALCUNE CONSIDERAZIONI SULL'UCRAINISTICA
ITALIANA NEGLI ANNI 2001-2005

Più di vent'anni or sono Emanuela Sgambati propose una rassegna ragionata degli studi ucraini in Italia fino al 1990 nell'ambito di una miscellanea che si proponeva di fare il punto della situazione dei vari rami della Slavistica nel nostro Paese¹ (Sgambati 1994); successivamente sul tema si espresse Oksana Pachl'ovs'ka nel 1996, con un articolo pubblicato all'estero (Pachl'ovs'ka 1996); continuazione ideale del lavoro della Sgambati fu la *Bibliografia dell'ucrainistica italiana (1991-2000)* curata da Giovanna Siedina (*Pagine...*, 201-218), comparsa all'interno di un «volumetto», come lo definisce Giovanna Brogi nella *Premessa (Pagine...*, 8), che raccoglie i rendiconti sulla storia dell'Ucrainistica in alcuni Paesi europei. Non sono trascorsi nemmeno cinque anni da allora, ma non si è trattato di cinque anni qualsiasi, né per l'Ucraina, che ha da poco ricordato la «rivoluzione arancione» della fine del 2004 e si appresta a festeggiare il quindicesimo anniversario dell'indipendenza, né, di conseguenza, per gli ucrainisti. Al di là della ricerca più o meno artificiosa di qualche data particolarmente significativa, il presente scritto scaturisce da alcune riflessioni sugli indirizzi e lo stato dell'Ucrainistica in Italia, nell'intento meno di dar conto di ciò che già esiste,² che di esprimere una serie di *desiderata*. Soprattutto, è il caso di chiedersi se, come ebbe ad affermare provocatoriamente Oksana Pachl'ovs'ka nel 1993 durante il Primo

¹ Accolgo qui anche la premessa metodologica della Sgambati riguardante la delimitazione dell'ambito d'interesse di questa rassegna (SGAMBATI 1994, 248).

² Oltre a Sgambati e alla bibliografia di Siedina in *Pagine...*, uno strumento utilissimo per seguire lo sviluppo dell'Ucrainistica italiana è il sito dell'Associazione Italiana di Studi Ucraini, www.aisu.it, del quale mi sono avvalsa nel presente lavoro. Proprio perché i dati sui singoli eventi o sulle singole pubblicazioni sono facilmente reperibili grazie a questo strumento utile, anche se non sempre aggiornato in tutte le sue parti, preferisco proporre qui una serie di riflessioni sulle tendenze attualmente in atto e sui compiti futuri di questa disciplina.

Congresso dell' AISU,³ tenutosi a Venezia, l'Ucrainistica sia tuttora una «disciplina fantasma» (Pachl'ovs'ka 1998). Il mio sguardo è quello di chi è approdato da poco, anzi, da pochissimo al mondo dell'Ucrainistica, e si appresta ad esplorare un territorio di studi scientifici che è ancora *terra incognita* per moltissimi.

Non c'è dubbio che ora l'Ucraina sia diventata di moda: da quando la recentissima «guerra del gas» con la Russia, seguita a breve dalle ondate di gelo, ha minacciato il nostro portafogli e il nostro stile di vita, anche chi era rimasto pressoché indifferente alle vicende politiche del 2004 ha iniziato a concepire l'idea che l'Ucraina sia uno Stato indipendente e sovrano. Benissimo, si dirà; è vero, ma bisognava arrivare a tanto per accorgersene? In realtà, questo cambiamento è proprio la dimostrazione che nulla è cambiato: di Ucraina il grande pubblico, o anche solo l'*intelligencija* «non addetta ai lavori», s'interessa solo quando si verifica un evento eclatante. Pur nella consapevolezza che l'ampiezza della risonanza nei mezzi di comunicazione non corrisponde necessariamente (anzi, direi che è un caso molto raro) ad un'approfondita conoscenza dei problemi, quanto piuttosto ad un appiattimento volgarizzatore con rassicuranti spessi contorni tracciati a pennarello e colori vivacissimi stesi con mirabile uniformità, è innegabile che la situazione presenti lati estremamente positivi e sia gravida di nuove opportunità per il mondo scientifico italiano, a condizione che esso sappia coglierle e disponga degli strumenti per poterlo fare (non da ultimo, di quelli economici). Lasciate da parte le recriminazioni, dunque, vale la pena evidenziare ciò che di positivo è sorto, ora che finalmente l'Ucraina è considerata come Stato a tutti gli effetti e non come Repubblica Sovietica o ex Repubblica Sovietica.

Partiamo, dunque, dalla fine: sulla «rivoluzione arancione» si è scritto di tutto e hanno scritto tutti, come è naturale e sacrosanto. Vorrei segnalare qui l'incontro-dibattito *Quale Ucraina dopo le elezioni?*,⁴ tenutosi il 21 gennaio 2005 presso l'Università Roma TRE per iniziativa dell' AISU, cui hanno partecipato personaggi altamente qualificati, come il direttore della rivista «Limes» Lucio Caracciolo e il Rettore dell'Università Greco-Cattolica di Leopoli Borys Gudzyak. In quell'occasione si è sottolineato con grande insistenza il valore strategico dell'Ucraina per l'assetto politico, eco-

³ Associazione Italiana di Studi Ucraini.

⁴ Il testo degli interventi si può leggere in «Slavia» XIV (2005) 3, 171-187.

nomico e militare sia dell'Europa occidentale, sia della Russia, e si è preso atto di come la questione ucraina sia di estremo interesse anche per gli USA; tutto ciò, va detto, a fronte di una ignoranza pressoché totale del patrimonio culturale ucraino al di fuori di quel Paese o, eventualmente, di quelli limitrofi, che tante vicende hanno condiviso con questo Stato, e degli ambienti della diaspora ucraina. Gli ucrainisti italiani, che già da anni si occupano della storia di questo Paese, possono davvero aiutare a comprendere una realtà che rischia di essere oggetto di una visione limitata se non supportata dalla conoscenza delle vicende pregresse.⁵

Sempre di carattere storico è un altro nucleo fondamentale dei lavori di Ucrainistica di questi ultimi anni: quello degli studi dedicati alla carestia degli anni 1932-1933, conosciuta sotto il triste nome di *holodomor*, neologismo coniato appunto per definire quell'orrendo crimine e che indica lo sterminio mediante la fame.⁶ Finalmente, nel 2004 il lettore italiano si è potuto accostare alla traduzione del saggio di Robert Conquest *The Harvest*

⁵ Risultano tanto più apprezzabili i *reportages* di E. Bulli, giovane ucrainista italiana che si trovava a Kyiv proprio nei giorni degli avvenimenti di Majdan Nezaležnosti e che, pur non essendo politologa o sociologa, visse gli eventi con la consapevolezza di chi da tempo ha familiarità con la storia di un certo Paese.

⁶ Preferisco parlare di crimine piuttosto che, più genericamente, di «catastrofe», poiché la politica del Governo Sovietico, che esportava grano privando degli aiuti indispensabili i propri cittadini ridotti in condizioni disumane, non può che essere definito delittuoso, e questo indipendentemente dalla nazionalità delle persone coinvolte (com'è noto, una simile politica criminale fu attuata anche nei confronti di altre popolazioni, oltre che degli Ucraini; v., fra l'altro, CINNELLA 2004a, 166, 173). Si leggano le parole di Cinnella:

La peculiarità comune a tutte le grandi carestie avvenute nel mondo comunista – nessuno studioso serio ormai ne dubita – è che esse furono provocate, più che da calamità naturali, in primo luogo dalla megalomania industrialistica e militaristica dei governanti, aggravata da colossali e criminosi sbagli nella conduzione della politica agricola. (CINNELLA 2004a, 151)

Rimangono ancora aperte le interpretazioni sulla natura e le finalità politiche di questi atti: si trattò di genocidio del popolo ucraino motivato dal desiderio di colpire una nazione indocile o di misure che intendevano colpire e mettere in ginocchio una certa classe sociale o di altro ancora? Per un inquadramento del problema, si veda CINNELLA 2004b, 418-432. Cito ancora Cinnella:

In particolare, per quanto riguarda l'Ucraina, la moria per fame si prefiggeva l'obiettivo di debellare il movimento patriottico e le aspirazioni [sic!] nazionali della fiera repubblica, o doveva servire soprattutto a domare, con una memorabile punizione, la perdurante opposizione dei contadini alla collettivizzazione dell'agricoltura? (CINNELLA 2004a, 173).

All'interno de *La morte della terra...*, sono rappresentate posizioni diverse sulla risposta da dare a questa domanda.

of Sorrow,⁷ la cui edizione originale uscì nel 1986; la traduzione italiana è arricchita dalla postfazione di Ettore Cinnella. Ad Andrea Graziosi dobbiamo notevoli contributi scientifici alla conoscenza in Italia di questa tragedia, sovente passata sotto silenzio per questioni ideologiche. Sempre nel 2004 furono pubblicati gli atti⁸ del convegno internazionale *La grande carestia, la fame e la morte della terra nell'Ucraina del 1932-33 (v. La morte della terra...)*, tenutosi a Vicenza fra il 16 e il 18 ottobre 2003, cui presero parte Cinnella e Graziosi, con contributi che figurano all'interno del volume (Cinnella 2004a, Graziosi 2004). L'apertura del dibattito su questo tema significa ben più dell'aggiunta di qualche posizione bibliografica agli studi italiani di Ucrainistica, ma è indice di maturità da parte degli studiosi, in particolare degli storici, che finalmente hanno deciso di porre fine ad un vergognoso silenzio;⁹ proprio su tale questione, apparentemente così lontana da noi, l'Italia può fornire un contributo essenziale, in termini di oggettività e «destrumentalizzazione» dei documenti storici. Che ciò sia oggi ancora necessario è dimostrato dalla comparsa, nello stesso 2004, di un articolo come quello di Antonio Pennacchi su «Limes» (Pennacchi 2004), che voglio qui menzionare solo per stimolare gli studiosi a non abbassare la guardia e a non illudersi che di certi argomenti si sia parlato anche troppo e che certe acquisizioni siano ormai pacifiche. Non posso qui rendere conto di tutti gli interventi contenuti nel volume degli atti del convegno di Vicenza, che raccoglie contributi di taglio documentario, ma anche riflessioni sul significato dello *Holodomor* per la storia della cultura ucraina e sulle sue implicazioni per le generazioni future, come nei contributi di Sante Graciotti e di Oksana Pachl'ovs'ka;¹⁰ molto interessante è anche la relazione di Simona Merlo, che tratta il particolare aspetto della situazione della Chiesa Ortodossa durante quegli anni terribili (Merlo 2004).¹¹ Il pregio fondamentale di questo volume è proprio la pluralità

⁷ R. CONQUEST, *Raccolto di dolore. Collettivizzazione sovietica e carestia terroristica*, trad. di V. De Vio Molone e S. Minucci, Roma 2004, XXIII-486.

⁸ A questo volume la Pachl'ovs'ka ha dedicato un'ampia e lusinghiera recensione, sottolineandone l'importanza per gli Ucraini stessi: <http://www.rukhpress-center.kiev.ua/005086/index.phtml>.

⁹ Sulla reticenza italiana e occidentale in genere nel trattare questo tema si veda CINNELLA 2004b, 401-406.

¹⁰ Peraltro, come sempre, la Pachl'ovs'ka è prodiga di indicazioni bibliografiche, utili per approfondire il tema trattato.

¹¹ La Merlo è autrice anche di una monografia, uscita di recente (v. MERLO 2005).

delle voci ivi rappresentate e l'apertura del dialogo, un dialogo sinceramente orientato alla ricerca della verità.

Un simile apporto di pacatezza e obiettività risulta tanto più necessario quando si vanno ad esaminare i rapporti fra gli Ucraini e l'Altro, da sempre estremamente complicati e delicati. Nel 2001 vide la luce il secondo volume degli atti del congresso internazionale di Cividale del Friuli, *Culture maggioritarie e minoritarie: incontri e scontri*, svoltosi nei giorni 20-23 maggio 1999, come numero monografico della rivista «Letterature di Frontiera». Nel volume figurano anche interventi dedicati all'Ucraina o agli Ucraini scritti da non-Ucraini: dalle questioni religiose, in cui si mescolano conflitti ecclesiali e conflitti politici, di cui si occupa R. De Giorgi (De Giorgi 2001), si passa alla *vexata quaestio* dei rapporti con la Polonia, trattata con estrema sincerità da B. Myciek,¹² una studiosa polacca residente in Italia che si segnala, oltre che per il livello di documentazione, anche per l'onestà intellettuale con cui affronta pagine delicatissime e talvolta scabrose dei rapporti polacco-ucraini (Myciek 2001a); delle minoranze in Polonia nel XX secolo, con inevitabili riferimenti agli Ucraini, scrive con obiettività G. Simoncini (Simoncini 2001), che conclude con un auspicio ampiamente condivisibile:

In una Europa del terzo millennio una società più diversificata potrà essere una società umanamente più ricca, nella quale differenti culture maggioritarie e minoritarie potranno liberamente produrre ed esprimere propri valori e trarre maggior beneficio da interazione sociale, mutua comprensione e rispetto reciproco. (Simoncini 2001, 189)

Giraudò, poi, tirando le somme, invita a constatare come fenomeni sorprendentemente simili si verificano in aree molto lontane fra loro geograficamente ed individua pericolose affinità che collegano tristemente il passato e il presente (Giraudò 2001). Il volume contiene anche un articolo di O. Pachl'ovs'ka, che si distingue dagli altri per il notevole grado di coinvolgimento emotivo della studiosa, del resto comprensibile da parte di chi sperimenta certe situazioni in prima persona (Pachl'ovs'ka 2001b).

Proprio l'Altro, in questo caso l'Italia, può inserirsi con profitto nel dibattito sull'identità ucraina, comprensibilmente acceso, anzi,

¹² La Myciek, laureata a Ca' Foscari con una tesi sulla Chiesa Uniate in Polonia negli anni 1918-1939, è specialista della storia polacca nel periodo fra le due guerre mondiali e si interessa in particolare della Galizia Orientale e dei rapporti fra Polacchi e Ucraini in quell'epoca.

infuocato, avvantaggiandosi del distacco emotivo nei confronti degli avvenimenti, che non va affatto confuso con il disinteresse o l'insensibilità di fronte ad eventi tragici. L'Ucraina di oggi s'interroga sul proprio ruolo, sulla propria posizione in Europa, nel passato, nel presente e nel futuro, ora che finalmente è libera di autodeterminarsi. Naturalmente, non sfugge a nessuno che questa libertà sia pesantemente limitata, sul piano internazionale, dalla serie di vincoli economici e strategici ereditati dal periodo sovietico. Proprio a causa di ciò il problema della collocazione non solo geopolitica, ma anche culturale è molto più complesso per l'Ucraina che per altri Stati, e le ultime elezioni presidenziali, in fondo, sono state una dimostrazione quanto mai concreta, percepibile anche da parte dell'Occidente, di questa complessità. Di fronte a tutto ciò, tuttavia, la «reazione etnica», anzi, «reazione nazionale», che si osserva in molti casi, non è di nessun aiuto. Non si può non condividere il desiderio di evidenziare una specificità a lungo minacciata o addirittura repressa, purché ciò non avvenga a scapito proprio di quello che gli Ucraini indicano come principale tratto distintivo della loro cultura, ovvero il carattere aperto all'Altro e pluralistico. Un interessante contributo italiano al dibattito in corso è costituito dalla miscellanea *Ukraine's Re-Integration into Europe: A Historical, Historiographical and Politically Urgent Issue*, uscita nel 2005 (*Ukraine's Re-Integration...*).

Oltre che della collocazione presente e futura dell'Ucraina, si continua, con inusitata veemenza, a discutere della sua collocazione passata, non tanto nello spazio, quanto piuttosto nel tempo. Per riassumere sinteticamente i termini della questione, dirò semplicemente che la *Rus'* di Kiev sta diventando sempre più spesso *Rus'* di Kyïv. La prima di queste denominazioni, in cui Kiev è da intendersi semplicemente come la trascrizione semplificata dello slavo ecclesiastico **КѢВѢ**¹³ (da rendere, volendo essere precisi, con Kyjev»), ma ha lo sfortunato destino di essere identica al russo Киев, è rifiutata appunto perché troppo russa. Ed invero, la tradizione storiografica di Mosca, dai tempi del Gran Principato di Mosca ai giorni nostri, non ha fatto che avocare a sé in via esclusiva l'eredità della *Rus'*, con la circostanza aggravante che, come in ogni lite fra eredi che si rispetti, l'interesse per i valori

¹³ Mutuo questa precisazione da Giraud, che non manca di riproporla sia negli scritti (solo a titolo esemplificativo, si veda GIRAUO 2003), sia durante le lezioni con gli studenti. Cito la grafia che trovo in *Slovník jazyka staroslověnského. II / Lexicon linguae palaeoslovenicae. II*, Praha / Praga 1973, 98.

morali era certamente superato da quello per i valori patrimoniali, da intendere, in questo caso, in termini di legittimazione politica e giustificazione di pretese territoriali. Naturalmente, dell'asse ereditario faceva parte anche la tradizione culturale e religiosa dell'antica *Rus'*. Appare del tutto naturale e legittimo che ora gli Ucraini insorgano a difendere i loro diritti storici su quell'eredità e che anche gli studiosi stranieri ne prendano atto e si rendano disposti a rivedere le loro prospettive storiografiche, formatesi per lo più sulla scorta di quelle russe e sovietiche. Non sono però condivisibili nemmeno i tentativi di trasformare la *Rus'* in *Rus'* di Kyïv *tout-court*. L'ostinarsi a negare i diritti altrui e affermare l'esclusività dei propri non può far progredire il dibattito ed ostacola il sereno procedere degli studi. Come scrive Giraudo

la rivendicazione *in toto* dell'eredità «kieviano-costantinopolitana» (secondo la formula del Pelenskij) da parte dell'Ucraina (Nazione o Stato?) è un atto di prevaricazione esattamente come l'appropriazione di essa da parte della Russia (Nazione) e dell'Unione Sovietica (Stato) (Giraudo 2004, 27).

Su questi temi lo stesso Giraudo si è espresso in più occasioni (segnalo i recenti Giraudo 2002, 2004), con un tono vivacemente polemico che è, sì, intriso d'ironia, ma anche segnato da una certa amarezza nel constatare il peso di ideologie, rivendicazioni, rancori, complessi di superiorità e inferiorità sul lavoro scientifico, e questo, va detto, da qualunque parte tali elementi provengano. Peraltro, gli interventi dello studioso veneziano sono fondati su un ampio e vario apparato di fonti, che vanno dai tempi antichi alla stretta attualità.

Sulla *Rus'* di Kiev si tenne a Vicenza nel 2002 un convegno internazionale voluto dall'Istituto di per le Ricerche di Storia Sociale e Religiosa della città, importante per il fatto di avere segnato l'avvio di una serie di iniziative che annoverano anche il succitato congresso sulla carestia in Ucraina. Gli atti del convegno, usciti nel 2003 (*L'età di Kiev...*), comprendono contributi di studiosi italiani, ucraini e polacchi di livello variegato: accanto a pregevoli riflessioni storiografiche e circostanziati resoconti di avvenimenti o fenomeni storici figurano interventi incentrati sul concetto romantico di «spirito della nazione» e basati su fonti quanto meno dubbie come il controverso *Libro di Veles*; o peggio, in uno, riferito alle questioni contemporanee (quello di Kolodnyj), si legge:

L'uscita dell'ortodossia ucraina dalla giurisdizione di Mosca e l'unione delle Chiese ortodosse in un'unica Chiesa indipendente sarebbero azioni assai costruttive e conformi al processo della creazione dello Stato, del risorgimento nazionale e spirituale, nel processo della formazione della coscienza nazionale degli Ucraini. [...] *il problema dell'unione delle Chiese ortodosse ucraine non può essere risolto nella prospettiva immediata senza l'intervento del fattore statale (L'età di Kiev..., 259 e 261)* [corsivo mio, VN].

Si tratta dell'ennesima riproposizione della tesi russa della supremazia dell'*imperium* sul *sacerdotium*, pronunciata per rivendicare l'autonomia della Chiesa ucraina da Mosca... Nel complesso, però, il volume è la testimonianza di un desiderio di comprensione e la manifestazione di un'attenzione verso il mondo ucraino non scaturita dalla «moda» del momento, e la sua pubblicazione è un'iniziativa indiscutibilmente meritoria. Peccato, aggiungo solo, per il titolo: *L'età di Kiev e la sua eredità nell'incontro con l'Occidente*; il riferimento all'eredità dell'età kieviana crea nello specialista un orizzonte d'attesa che comprende anche la presenza di studiosi russi e bielorussi e veicola implicitamente ai non specialisti l'idea che l'eredità di Kiev sia stata raccolta *in toto* da Kyïv, idea sulla cui validità si è già discusso. Il tiro è stato però corretto nel corso del successivo convegno sulla carestia, in cui è stata accentuata la pluralità delle voci partecipanti al dibattito, con ottimi risultati dal punto di vista del confronto costruttivo d'idee.

Questa linea di equanimità è seguita nei suoi scritti anche da Giovanna Brogi, attuale Presidente dell'AIUSU. Di questa studiosa intendo evidenziare i lavori incentrati sul Seicento e il Settecento,¹⁴ dalla *Respublica* polacca alla Russia, benché i suoi interessi e le sue competenze siano più vasti. Ciò mi permette di introdurre un altro nucleo tematico fondamentale della recente ucrainistica italiana, che riguarda, appunto, gli eventi di questi due secoli. Di quest'età è difficilissimo rendere conto per varie ragioni, fra cui la scarsità di fonti edite e, per il XVII secolo, la scarsità di fonti in generale, non è l'ultima. Si tratta del periodo in cui si afferma il mito dei Cosacchi della Sič' / Sicz / Січ, di un periodo di fluttuazione delle frontiere, di sospensione fra Ovest ed Est. Il passaggio dell'Ucraina orientale alla Russia è un evento noto; non si fa però molto caso ad un altro evento fondamentale, il passaggio della Metropolia di Kiev sotto il controllo del Patriarcato di Mosca (1686), passaggio accettato non senza resistenze

¹⁴ Sul '700 si veda anche CALVI 2001.

da parte kieviana. Della complessità di questi secoli può dare un'idea il recente lavoro della Brogi *Ruś, Ukraina, Ruthenia, Wielkie Księstwo Litewskie, Rzeczpospolita, Moskwa, Rosja, Europa środkowo-wschodnia: o wielowarstwowości i polifunkcjonalizmie kulturowym* (Brogi 2003), in cui la studiosa rende contezza di come il problema terminologico sia annoso e non possa essere liquidato come una pedanteria, ma vada considerato stimolando la riflessione sulla portata denotativa e connotativa di ciascuna delle parole usate. Proprio alla luce di questo studio si può ribadire la necessità di un confronto degli studiosi su questi temi. Come afferma la Pachl'ovs'ka,

дедалі більше в Італії спостерігається акцент на терміні «Рутенія», «рутенська література», «рутенські землі». [...] Рутенія не є самоназвою цих народів, а є топонімом, який належить традиції зовнішнього реципієнта (Pachl'ovs'ka 1996, 15)¹⁵

Tuttavia, è altrettanto vero che occorre trovare un termine che possa comprendere tutte quelle terre che erano coinvolte in uno stesso circuito culturale e che erano sempre in contatto.¹⁶ Così, le affermazioni della Pachl'ovs'ka a proposito dell'Ucrainistica italiana, che, negli studi relativi ai secoli XVII-XVIII sarebbe piuttosto una «Rutenistica» (Pachl'ovs'ka 1996, 15-17), appaiono solo parzialmente condivisibili.

La Brogi studia la produzione scritta di personaggi chiave di quel periodo, cercando di far luce anche sulla loro attività politica e culturale, cercando di far risaltare il vero valore di uomini che, non essendo, secondo le categorie moderne, puri Polacchi, puri Ucraini, puri Bielorussi o puri Russi, hanno finito per essere stati trascurati dalle storie delle letterature «nazionali» o sono stati considerati solo per un periodo limitato della loro vita.

Ad un personaggio in particolare di quest'epoca difficile, il famoso quanto controverso Mazepa, è stato dedicato un convegno internazionale¹⁷ di cui nel 2004 sono usciti gli atti col titolo

¹⁵ «In Italia si osserva sempre più un'insistenza sui termini "Rutenia", "letteratura rutena", "terre rutene". [...] Rutenia non è un'autodefinizione di questi popoli, bensì un toponimo che appartiene alla tradizione del fruitore esterno».

¹⁶ Si pensi, per esempio, agli scambi tra la Confraternita ortodossa di Leopolì e quella di Vilna.

¹⁷ *Mazepa e i suoi continuatori: storia, cultura, letteratura*, tenutosi a Gargnano sul Garda nei giorni 7-11 maggio 2002.

Mazepa e il suo tempo. Storia, cultura, società (Mazepa...). I contributi raccolti, scritti da studiosi di varia provenienza (Europa Occidentale, Polonia, Ucraina, Canada, Israele, Russia), sono divisi in tre sezioni dai significativi titoli «Storia e società», «Il punto di vista degli altri», «Cultura e letteratura», che indicano l'ampiezza con cui è stato trattato il tema. In questa miscellanea la Brogi è presente con lo scritto *The Hetman and the Metropolitan. Cooperation Between State and Church in the Time of Varlaam Jasyns'kyj* (Brogi 2004).

Su questa studiosa si tornerà in seguito. Qui vorrei piuttosto soffermarmi su un periodo storico che risulta poco rappresentato nell'ambito degli studi ucraini italiani, a dispetto della sua importanza: il XIX secolo. Recentissima è la monografia di Giulia Lami *La questione ucraina fra '800 e '900* (Lami 2005); fra gli studi di carattere storico ricordo anche quello del giovane Andrea Franco su Kostomarov (Franco 2005), che ci permette di riflettere anche sulla storia della percezione di sé degli Ucraini, mediata, appunto, dall'importantissima figura di Nikolaj-Mykola Kostomarov, giungendo così ad una migliore comprensione dei presupposti della situazione attuale. Sulla letteratura ottocentesca hanno scritto anche Oksana Pachl'ovs'ka¹⁸ (Pachl'ovs'ka 2001a) e Giovanna Siedina (Siedina 2001a, 2003, 2004; per il periodo a cavallo fra '800 e '900 si vedano Siedina 2001b, 2005). In genere, tuttavia, questo periodo in Italia negli ultimi anni non è stato oggetto di particolare attenzione, mentre proprio nel caso di un periodo come questo l'apporto critico italiano potrebbe essere significativo; è più che giusto che gli Ucraini evidenzino che cosa hanno significato per loro, anzi, che cosa significano ancora oggi personaggi come Taras Ševčenko e Lesja Ukraïnka,¹⁹ ma può comprensibilmente accadere che si ponga l'accento meno sul lato estetico che su quello patriottico delle loro opere. Gli specialisti italiani, con la loro tradizione di studi filologici e letterari, potrebbero rappresentare una voce importante nel dibattito letterario.

In effetti, come rileva la Pachl'ovs'ka, dopo l'indipendenza la critica ucraina in generale si è trovata in difficoltà.

¹⁸ In PACHL'OVSKA 2001a molto spazio è occupato dalle questioni storico-politiche, conformemente all'impostazione generale dei lavori della studiosa, che si concentra sui rapporti fra letteratura e contesto storico e sociale.

¹⁹ Su Lesja Ukraïnka si svolse un convegno a Sanremo nel 1998: si veda http://www.aisu.it/calendario_passato.htm.

[...] la critica letteraria si è trovata di fronte a difficoltà maggiori. Ha faticato quindi a tenere il passo, a proporre metodologie e termini all'altezza. È anzi sorto un conflitto generazionale. Gli studiosi più «anziani» propendevano per una raccolta e sistematizzazione di quanto era andato perduto, riducendo l'approccio critico nuovo all'indispensabile sforzo di «desovietizzazione». La generazione più giovane voleva bruciare le tappe, assimilando al più presto tutti gli approcci già sperimentati in Occidente (dalla critica di stampo freudiano al poststrutturalismo), e rivisitando il patrimonio letterario senza remore alcuna, e spesso con piglio dissacratorio. L'indigestione di nuovo non ha sortito sempre effetti felici.

Ed è subentrata l'inevitabile crisi. Accanto a studi fondamentali (in particolare, sul Modernismo), la ricerca, a seguito del vero e proprio «rigetto» nei confronti della monomania ideologica già imperante, ha imboccato sentieri accessibili solo a stambecchi affetti da plurimanie estetizzanti. (Pachl'ovs'ka 2004, 55)

In questa situazione, l'apporto di chi dispone di una tradizione filologica e letteraria lunghissima e consolidata, oltre che prestigiosa, può costituire un terreno di scambio estremamente fertile fra la cultura italiana e quella ucraina. Per un certo tempo gli studiosi italiani hanno adempiuto il loro compito, e ritengo che non sia nemmeno un caso il fatto che la *Civiltà letteraria ucraina* di O. Pachl'ovs'ka (Pachl'ovs'ka 1998), pietra miliare nella storia degli studi ucraini, abbia visto la luce proprio nel nostro Paese.²⁰ Epperò, negli ultimi anni il centro di gravità dell'Ucrainistica italiana si è spostato sempre più verso gli studi storico-politici. Il fatto che la rassegna che ho presentato prenda in considerazione quasi esclusivamente questi ultimi non dipende da una scelta personale di chi scrive, bensì rispecchia un evidente squilibrio negli indirizzi di studi. Sull'importanza dei lavori di taglio storico e politico mi sono espressa diffusamente e torno a ribadire il ruolo fondamentale. Cionondimeno, ritengo desolante, a fronte di una tradizione letteraria e filologica come quella italiana, la condizione nettamente minoritaria degli studi di letteratura nel caso dell'ucrainistica. Si obietterà che la situazione contingente invita a prese di posizione politiche ben più che a meditazioni estetiche; il rischio, però, è quello di uniformarsi inconsapevolmente alla logica utilitaristica che si è imposta – o meglio, è stata imposta – anche nel settore umanistico. E allora, rimanendo nel solco di

²⁰ Giraudo riporta quanto scritto dal recensore francese del libro: «Les Italiens ont bien de la chance de posséder un tel instrument d'étude, un manuel si complet, un tel puits d'informations» (D.K., *Une littérature ukrainienne inégale*, «Bulletin de l'Association des Études Ukrainiennes», 2000, 2-3, 7, cit. in GIRAUDO 2002, 157).

questo utilitarismo economico, potremmo dire che è poco produttivo contendersi un patrimonio o cercare di venderlo all'estero (*scil.*: farlo conoscere e apprezzare) se prima non lo si è studiato e non se ne è definito il valore intrinseco (cioè senza chiedersi non solo quanto esso sia importante per l'Ucraina, ma anche quanto esso possa arricchire il patrimonio artistico e spirituale dell'umanità): nessuno compra a scatola chiusa. Studiando il valore estetico delle opere della letteratura ucraina, se ne esalta con ciò stesso la dignità. Auspico pertanto che in futuro si dedichino maggiore attenzione e maggiore energia a questi studi, portati avanti, fra gli altri, da Emanuela Sgambati (Sgambati 2001), Giovanna Siedina o da Lorenzo Pompeo.

Così come merita senz'altro una maggiore attenzione il campo della linguistica. Qui bisogna fare riferimento ai lavori di Giovanna Brogi (*v.* Brogi 2005), ma anche alle ricerche di carattere sociolinguistico portate avanti, con indagini «sul campo», dalla giovane Emanuela Bulli, che si occupa in particolare del bilinguismo russo-ucraino a Kyiv. Anche in questo caso si deve guardare alla lingua ucraina senza lasciarsi influenzare dalle ideologie, il che risulta estremamente arduo, visto il dibattito accessissimo in Ucraina non solo sulla lingua letteraria attuale, bensì anche su quella del passato. Appare ancor più necessario, dunque, un apporto al di sopra delle parti, con seri studi linguistici. E dall'Italia, in tal senso, è lecito aspettarsi molto, in virtù della sua tradizione di studi di filologia e linguistica applicate alle lingue slave. Anche quella linguistica è una linea di ricerca da sviluppare in futuro in relazione all'ucraino.

Purtroppo, però, la strada nella direzione degli studi umanistici sull'Ucraina è tutt'altro che facile; le parole pronunciate dalla Pachl'ovs'ka nel 1993 a Venezia sono tragicamente attuali.

Oggi l'Ucrainistica in Italia vivacchia solo sulla scorta di *appunti* sparsi *in margine* alla Russistica e alla Polonistica, malgrado, ripeto, gli sforzi meritori di esponenti di primo piano della Slavistica italiana, che già da tempo hanno colto le istanze di questa nuova frontiera. Del resto, citiamo sempre gli stessi nomi, [...]. Il fatto stesso però che il repertorio di nomi, per quanto brillanti, non cambi, significa che la disciplina come tale si trova in una pericolosa posizione di stallo e non produce ancora una vera scuola di specialisti.

2. *Dimensione istituzionale.* Per scendere poi dall'empireo delle disquisizioni sui massimi sistemi all'esperienza quotidiana, va pur rilevato come i giovani e volenterosi studiosi che si accingono all'ingrata bisogna della ricerca sono costretti a lavorare in condizioni a dir poco proibitive. Mancano ancora i più elementari strumenti di lavoro: manuali, vocabolari, traduzioni.

Approntarli in tempi brevi è chiaramente impresa ardua. Scarseggiano tra l'altro le competenze specifiche. Creare nuovi quadri è però impossibile, perché mancano le istituzioni (e prima di tutto, le cattedre universitarie, nodo nevralgico del funzionamento di qualsivoglia disciplina). Creare le istituzioni è comunque problematico, perché nell'economia di mercato è la domanda che detta legge. Siamo in un circolo vizioso, dunque. (Pachl'ovs'ka 1998, 128-129)

Non più confortanti, anzi, forse più sconcertanti ancora, sono le affermazioni di Giraudo.

In Italia, in un Paese, cioè, in cui i *mass-media* dedicano all'Ucraina uno spazio largamente inferiore a quello dedicatole negli altri Paesi dell'Occidente, essere ucrainista presenta qualche problema teorico e pratico, perché i pochi ucrainisti in esercizio lo sono in regime di *part-time* – quelli di *full-time* stanno vivendo, con qualche difficoltà, gli *Erziehungsjahre*; perché gli uni e gli altri non possono dimenticare di avere iniziato la propria vita di studio come russisti o polonisti, filologi o storici del Cristianesimo; perché i possibili *sponsors* faticano a vedere in finanziamenti a manifestazioni ucrainistiche una fonte di «ritorno» immediato o a breve termine; perché, infine, le istanze accademiche, in una congiuntura di forte diminuzione delle disponibilità economiche in generale per le scienze umane in particolare, si dimostrano poco sensibili ad allargamenti verso discipline che non hanno tradizione in Italia, e ciò con rare eccezioni, tra le quali il Rettore dell'Università che ha ospitato il nostro Convegno [Ca' Foscari di Venezia – VN]. (Giraudo 1998, 147-148)

Le parole della Pachl'ovs'ka e di Giraudo succitate invitano ad interrogarsi. Oggi il repertorio dei nomi degli studiosi si è accresciuto o è cresciuta la quota di tempo ed energie che studiosi già inclusi nell'elenco dedicano all'Ucraina. L'Ucrainistica non è più costituita da «appunti» «a margine» di altre discipline, ma diventa oggetto di ampia attenzione da parte di valenti polonisti e russisti. Si formano così ucrainisti «di complemento»,²¹ che sono tali non per il loro livello scientifico, bensì semplicemente per il fatto che, oltre che all'Ucrainistica, essi si dedicano anche ad altre discipline. Del resto, mi pare che sia il caso di domandarci se la specializzazione e l'iperspecializzazione imposte oggi agli Atenei italiani siano opportune nel campo delle scienze umanistiche. Chi scrive propende decisamente per il no, coltiva ancora il mito dello slavista e non considera un limite il fatto che si approdi all'Ucrainistica da discipline diverse, purché tale approdo avvenga nel modo giusto: in particolare negli studi della Brogi si osserva

²¹ Così si autodefinisce ironicamente Giraudo (GIRAUDO 2002, 158).

come sia cambiata rispetto al passato la prospettiva, in quanto l'Ucraina non vi figura più – come accadeva secondo l'abitudine generale passata, non della Brogi, comunque – nella veste di inquieta ed inquietante propaggine della potenza dominante di turno, quanto piuttosto come elemento essenziale per arrivare ad una migliore e più veritiera comprensione della cultura che dovrebbe rappresentare il «centro». Ciò realizza quanto auspicato dalla Sgambati nelle considerazioni conclusive sull'Ucrainistica e la Bielorusistica in Italia.

Studiosi limitrofi e studiosi di letterature limitrofe hanno studiato le letterature ucraina e bielorusa dal punto di vista delle loro proprie letterature, nei confronti delle quali le hanno trattate come appendicolari. Un corretto procedimento vuole, al contrario, che si parta dal cuore dei paesi interessati, e che i fatti, che la vecchia prospettiva considerava come specchio di dipendenza da letterature più grandi, siano interpretati come frutto di un'attività di scelta e di creazione indigena, anche quando questa si è servita di modelli forniti dalle letterature limitrofe. (Sgambati 1994, 263)

Oggi l'Ucrainistica diventa sempre più, benché molto lentamente, una disciplina autonoma, cosicché non si può più dire, parafrasando una frase scelta da B. Myciek come epigrafe ad un suo lavoro – e dalla studiosa stessa contestata – che «in fondo, se si parla di Ucrainistica, è solo perché esistono la Polonistica e la Russistica» (Myciek 2001b, 7).²²

E veniamo ora agli strumenti a disposizione dei «giovani e volenterosi studiosi». L'ucraino si continua a studiare su manuali stranieri o datati;²³ tuttavia, i cinque anni presi in considerazione hanno visto l'uscita di più edizioni di un vocabolario²⁴ di piccolo formato che, se certo non è sufficiente a far fronte a questa scoraggiante carenza di mezzi, è comunque un inizio e soprattutto un segno che la giovane generazione non si limita al pianto greco, ma cerca di crearsi da sola gli strumenti di cui non dispone.

Per quanto riguarda le traduzioni, poi, la situazione è molto

²² Nell'originale la frase suona così: «Jeżeli w ogóle jest mowa o Ukrainie, to tylko dlatego, że istniała Polska». La Myciek traduce: «E, in fondo, se si parla dell'Ucraina, è solo perché è esistita la Polonia». Questo enunciato è tratto da «Gazeta Warszawska», n. 145, 29.05.1919 ed è citato in MYCIEK 2001b, 7. L'articolo scritto dalla Myciek si distingue per obiettività e ricchezza di documentazione.

²³ ONATSKYJ JE., *Grammatica ucraina teorico-pratica*, Napoli 1937.

²⁴ *Dizionario ucraino: Italiano-Ucraino, Ucraino-Italiano*, a cura di L. Pompeo e M. Prokopowych, Milano, Vallardi, varie edizioni.

desolante. È vero che gli Italiani, stando alle statistiche, sono pessimi lettori, ma le traduzioni di opere letterarie ucraine sono indispensabili per stimolare la curiosità nei confronti di quel Paese anche in assenza di conflitti politici o energetici. Peccato che gli editori si sentano poco attratti da siffatte nobili imprese, e far pubblicare la traduzione di un'opera ucraina sia forse altrettanto faticoso che tradurre l'opera stessa. Fortunatamente, talvolta ci si riesce, e in questi ultimi anni è stato il caso di Lorenzo Pompeo, cui dobbiamo l'uscita nel 2002 del volume *Fiabe ucraine*²⁵ e nel 2003 di *Moscoviade* di Jurij Andruchovyč, entrambi tradotti in collaborazione con Grzegorz Kowalski ed entrambi pubblicati dalla piccola casa editrice leccese Besa.²⁶ Altre traduzioni sono uscite su rivista.²⁷ Esse hanno l'ulteriore pregio di far conoscere al lettore italiano un Novecento ucraino diverso da quello della carestia, delle guerre e della sovietizzazione. Peraltro, va ricordato anche il ruolo di animazione culturale svolto da Pompeo, che ha organizzato più iniziative volte a far conoscere il mondo ucraino in Italia. Trovo inoltre significativo l'articolo di Giovanna Siedina sui problemi relativi ad una traduzione italiana delle opere del poeta ucraino Taras Ševčenko (Siedina 2001a), in quanto testimonianza del nascere di una traduttologia relativa all'ucraino e del desiderio di un approccio altrettanto scientifico quanto appassionato alla letteratura di questo Paese.²⁸

Qualcosa, dunque, anzi, qualcuno si muove. Per creare altri traduttori ed operatori culturali, occorre formare persone con

²⁵ *Fiabe ucraine*, introduzione, traduzione e note di L. Pompeo, illustrazioni di M. Berto, Nardò 2002.

²⁶ JURIJ ANDRUCHOVYČ, *Moscoviade: romanzo*, traduzione dall'ucraino di L. Pompeo e G. Kowalski, Nardò [2003]. Per rendersi conto delle difficoltà che hanno dovuto superare i due caparbi traduttori, consiglio molto vivamente di visitare la pagina web www.lanotadeltraduttore.it/moscoviade.htm, dove si potrà leggere un resoconto, scritto proprio da Lorenzo Pompeo, delle tormentate vicende editoriali di *Moscoviade*. Del resto, questi problemi non riguardano solo la letteratura ucraina, ma accomunano tutte le letterature considerate «minori» dagli editori. Di «gaudere», anche solo «a metà», del «mal comune» non è proprio il caso...

²⁷ Si veda, per esempio, JURIJ ANDRUKHOVYCH, *India*, introduzione di L. Pompeo, traduzione di L. Pompeo e G. Kowalski, «Pagine» XII (maggio-agosto 2001), 25-27, in cui si ripropone la coppia di traduttori di *Moscoviade*.

²⁸ Nel campo delle traduzioni, e non solo in questo, si sente la mancanza di Luca Calvi, che aveva già tentato di far conoscere al pubblico italiano svariate opere della letteratura ucraina, come *La rivolta degli animali* di KOSTOMAROV (Palermo 1993), *Le ombre degli avi dimenticati* di KOCJUBYN'S'KYJ (Abano Terme 1994), *Intarsi* della KOSTENKO (Abano Terme 1994).

un'adeguata competenza linguistica e una sufficiente preparazione sulla cultura ucraina, oltre che con una buona dose di passione, ma di fronte a questa sfida le Università sono nuovamente costrette a constatare dolorosamente l'esiguità dei loro mezzi. Per fare ciò occorrono, ovviamente, forze nuove, che si dovrebbero formare nelle Università. Scrivo «dovrebbero» non certo per sminuire il livello di questi studi, ma per sottolineare la drammatica insufficienza di Cattedre di Ucrainistica nel mondo accademico italiano. Proprio Ca' Foscari svolge oggi un ruolo significativo nell'insegnamento dell'ucraino grazie all'attivazione del relativo corso, nell'anno accademico 1995-1996, da parte del professor Giraud, che vi tenne, con affidamento a titolo gratuito, le prime lezioni di ucraino. Un anno dopo il corso di Lingua e Letteratura ucraina fu acceso da Emanuela Sgambati anche a Roma, presso La Sapienza,²⁹ dove oggi insegna con grande passione Oksana Pachl'ovs'ka, Ucraina in Italia da molti anni, autrice di gran copia di lavori su svariati aspetti della cultura ucraina e attentissima agli sviluppi politici del suo Paese, al punto che sono innumerevoli i suoi interventi di carattere storico e politologico. Fino a poco tempo fa esisteva un insegnamento di Lingua e Letteratura Ucraina anche all'Università degli Studi di Napoli L'Orientale, ma esso non è più attivo dallo scorso anno accademico. In compenso, è stato da poco attivato un insegnamento analogo presso l'Università Statale di Milano, grazie agli sforzi di Giovanna Brogi, ma esso occupa ancora una posizione minoritaria fra le altre discipline slavistiche. Così, ancora adesso, come scriveva Pachl'ovs'ka, «nel panorama italiano, Roma e Venezia sono a tutt'oggi i due poli cui fa riferimento l'ucrainistica» (Pachl'ovs'ka 1998, 35). Peccato che in tutti questi anni il numero di poli non sia cresciuto. L'impegno e la dedizione di studiosi di grande spessore al momento attuale per formare nuove generazioni significano molto, ma da soli non bastano. È del tutto evidente che è necessario attivare insegnamenti di Ucrainistica in più università; ciò richiede, oltre che un cambiamento di *forma mentis* che porti a riconoscere l'Ucraina come Stato indipendente – non sempre automatico dopo lunghi anni in cui a Mosca si è tentato di convincere che ciò fosse assurdo, con tanto di storiografia orientata in tal senso – anche

²⁹ In realtà, corsi di ucraino erano attivi già prima in entrambe le università e non erano i primi in Italia; qui intendo parlare di corsi al termine dei quali sia possibile conseguire una laurea in Lingua e Letteratura Ucraina (o di lauree similari, secondo le nuove diciture).

adeguate risorse finanziarie, che appaiono però una chimera, vista la generale crisi della ricerca italiana. I discorsi di Pacht'ov's'ka e, ancor più, di Giraudò a riguardo della questione economica sono oggi ancor più attuali di quando furono pronunciati e scritti, sia per quanto riguarda l'editoria – come si è illustrato appena sopra –, sia sul piano accademico.

La carenza di mezzi economici affligge anche l'AISSU, che, malgrado ciò, cerca di diffondere la conoscenza della cultura ucraina³⁰ e di attirare su di essa anche l'attenzione degli altri slavisti, creando significative occasioni d'incontro³¹ di elevato livello scientifico. Per l'Università Ca' Foscari non può che costituire un vanto il fatto che l'Assemblea Costitutiva dell'Associazione si sia tenuta proprio a Venezia (25 maggio 1993) e che il Veneziano Gianfranco Giraudò ne sia stato il primo Presidente. Presidenti Onorari dell'Associazione sono Riccardo Picchio³² e Sante Graciotti, il cui ruolo meritorio per l'Ucrainistica italiana è stato giustamente sottolineato dalla Pacht'ov's'ka (Pacht'ov's'ka 1998, 35): si tratta di figure di slavisti a tutto tondo, attenti ad ogni componente della cultura del mondo slavo.

La ricerca di carattere ucrainistico rientra fra gli scopi anche di altre istituzioni, come per esempio il Pontificio Istituto Orientale,³³ soprattutto grazie alla collaborazione coi Basiliiani di San Giosafat presenti a Roma, l'Istituto Luigi Sturzo, sempre a Roma, e, qui nel Veneto, l'Istituto per le Ricerche di Storia Sociale e Religiosa di Vicenza. Quest'ultimo è stato fra gli enti che hanno collaborato all'allestimento della mostra *Verso lo spazio luce*, tenutasi a Villa Caldogno a Vicenza dal 4 settembre al 24 ottobre 2004:³⁴ le contese fra Ucraina e Russia di determinati pittori fra

³⁰ Preferisco evitare l'espressione «sensibilizzare l'opinione pubblica», perché essa mi ricorda tristemente varie campagne condotte *a favore* di creature, umane, animali o vegetali, in condizione di estrema difficoltà, oggetto per lo più di compassione e di un interesse passeggero, o, altresì, campagne *contro* un certo problema: come se l'Ucraina fosse solo un problema e nulla più!

³¹ Si veda http://www.aisu.it/calendario_passato.htm.

³² Riccardo Picchio tenne a battesimo anche la nascita dell'Associazione Internazionale di Studi Ucraini a Napoli nel 1989.

³³ Fra gli altri, menziono Sophia Senyk, che si occupa di storia della Chiesa e, in particolare, della formazione del clero ucraino. Nel periodo di nostro interesse sono usciti i seguenti articoli: *Becoming a Priest. The Appointment and Ordination of Priests in the Orthodox Church in Ukraine in the Eighteenth Century*, OCP 69 (2003) 1, 125-151; *Schools for Priests: Orthodox Education in Eighteenth-Century Ukraine*, OCP 70 (2004) 2, 289-312.

³⁴ Il titolo completo della mostra, organizzata dal Comune di Caldogno

quelli rappresentati alla mostra perdono decisamente ogni valore quando si contemplan le loro opere.³⁵

Per concludere vorrei accennare agli studi ucraini all'interno dell'Ateneo veneziano. L'insegnamento di ucraino è portato avanti regolarmente da Ksenija Konstantynenko,³⁶ con competenza, disponibilità e passione non comuni, e Gianfranco Giraudo, che non si lasciano scoraggiare dall'esiguo numero di studenti e cercano di avvicinarli ad una cultura così trascurata in Italia: i risultati sono visibili e si concretizzano nelle tesi di laurea in Ucrainistica discusse a Ca' Foscari. La collaborazione fra gli specialisti di Ucrainistica e gli storici dell'Europa Orientale crea un clima molto fertile per gli studi sulla storia ucraina: menziono qui, operando una scelta puramente casuale, Andrea Franco, che s'interessa di Nikolaj-Mykola Kostomarov, uno dei padri fondatori della storiografia ucraina nell'Ottocento, già oggetto, qualche anno fa, della tesi di laurea di Adriano Pavan, discussa sempre a Ca' Foscari; degni di nota sono anche gli studi di Simone Bellezza sul periodo della Seconda Guerra Mondiale. Particolarmente pregevole, poi, è la tesi di laurea di un Ucraino di Kyïv da anni in Italia, Oleg Rumyantsev, dal titolo *La diaspora ucraina in Bosnia e Vojvodina dal 1890 a oggi*, che si appresta ad essere pubblicata a Novi Sad. Nella tesi di Rumyantsev si ripropone la questione del difficile rapporto fra Ucraini e *Rusyny* di cui a Venezia si era occupato Luca Calvi, ma in un contesto del tutto particolare, come quello della Bosnia e Vojvodina, dove *Rusyny* ed Ucraini si trovarono a contatto entrambi nella posizione di minoranze etniche.

Nel 2001, scrive Rumyantsev

a Banja Luka vengono festeggiati i 35 anni della Società *Taras Ševčenko*. Questa Organizzazione rappresenta una metafora per tutta la presenza ucraina in Bosnia: non tanto numerosa, mai in condizioni favorevoli, ma sempre presente e convinta di preservare la propria cultura. (Rumyantsev 2005, 186).

(Vicenza) e dall'Associazione «Il Ponte - Mict» ONLUS, è *Verso lo spazio luce. La pittura ucraina dagli ultimi decenni dell'Ottocento alla rivoluzione del 1917*. Il catalogo, dallo stesso titolo, è uscito nel 2004.

³⁵ Peraltro, Vicenza ospiterà presto altre iniziative riguardanti l'Ucraina, promosse sempre dall'Associazione «Il Ponte - Mict» ONLUS in collaborazione con l'Istituto per le Ricerche di Storia Sociale e Religiosa di Vicenza e diversi Enti Locali. Il tema di confronto sarà costituito dagli eventi di Černobyl'. L'11 marzo 2006 avrà luogo il convegno internazionale *L'umanità ferita: a 20 anni da Chernobyl*, accompagnato da una mostra fotografica, installazioni artistiche e da letture delle poesie di Lina Kostenko.

³⁶ Di questa si legga KONSTANTYNENKO 2001.

Parole, queste, che si addicono anche agli ucrainisti italiani. Il fatto che Rumyantsev rimanga legato all'Università Ca' Foscari anche per il Dottorato di Ricerca, portando avanti questa linea d'indagine, induce a sperare bene per simili studi in questo Ateneo.

Il quadro che emerge dalla presente rassegna è tutt'altro che confortante. Molti degli obiettivi indicati dalla Sgambati più di dieci anni fa sono ancora in fase di realizzazione (Sgambati 1994, 264). Consola, però, l'emergere di alcuni giovani, che portano avanti gli studi di Ucrainistica, pur in mezzo a tante difficoltà. Sta così nascendo quella tradizione, intesa come *traditio* di conoscenze da una generazione all'altra, di cui Giraudò lamentava la mancanza (*v. supra*).

Bibliografia

BROGI BERCOFF 2004

G. BROGI BERCOFF, *The Hetman and the Metropolitan. Cooperation Between State and Church in the Time of Varlaam Jasyns'kyj*, in *Mazepa e il suo tempo. Storia, cultura, società - Mazepa and his time. History, culture, society*, a cura di - edited by G. Siedina, Alessandria 2004, 417-444.

BROGI BERCOFF 2005

G. BROGI BERCOFF, *La lingua letteraria in Ucraina: ieri e oggi*, «Studi Slavistici» II (2005), 119-136. http://www.eprints.unifi.it/archive/00001140/01/08_Brogi_Bercoff.pdf

CALVI 2001

L. CALVI, *Impressioni ed immagini italiane negli Stranstvovanija di Vasyľ Hryhorovyč-Bars'kyj*, «Letteratura di Frontiera» XI (2001) 2, 145-154.

CINNELLA 2004a

E. CINNELLA, *La collettivizzazione e la carestia nel carteggio segreto dei gerarchi comunisti*, in *La morte della terra. La grande «carestia» in Ucraina nel 1932-33*, a cura di G. De Rosa e F. Lomastro, Roma 2004, 149-176.

CINNELLA 2004b

E. CINNELLA, *Postfazione. Il Golgota ucraino del 1932-33. Alla ricerca della verità*, in R. CONQUEST, *Raccolto di dolore. Collettivizzazione sovietica e carestia terroristica*, Roma 2004, 401-438.

DE GIORGI 2001

R. DE GIORGI, *La reazione ortodossa alla Štunda ucraina nella Russia di fine Ottocento*, in *Culture maggioritarie e minoritarie: incontri e scontri*, Congresso internazionale, Cividale del Friuli - Trieste, 20-23 maggio 1999, Volume II, a cura di A. Pavan e G. Giraudo, numero monografico di «Letterature di Frontiera» XI (2001) 1, 7-20.

FRANCO 2005

A. FRANCO, *Elementi del pensiero politico di Nikolaj Kostomarov (Enumerazione delle vicende storiche che hanno comportato la distinzione fra l'elemento nazionale ucraino e quello russo)*, «SLAVIA» XIV (2005) 3, 156-170.

GIRAUDO 1998

G. GIRAUDO, *Un congresso fantasma? Postfazione*, in *Che cos'è l'Ucraina? - Ščo take Ukrajinna?*, Atti del Primo Congresso della Associazione Italiana di Studi Ucraini, Venezia, maggio 1993, 2ª edizione riveduta e corretta, a cura di L. Calvi e G. Giraudo, Padova 1998, 143-148.

GIRAUDO 2001

G. GIRAUDO, *Interazione, contaminazione, esclusione e reazione etnica*, in *Culture maggioritarie e minoritarie: incontri e scontri*, Congresso internazionale, Cividale del Friuli - Trieste, 20-23 maggio 1999, vol. II, a cura di A. Pavan e G. Giraudo, numero monografico di «Letterature di Frontiera» XI (2001) 1, 267-275.

GIRAUDO 2002

G. GIRAUDO, *Dodici riflessioni in libertà attorno alla «Civiltà letteraria ucraina»*, in *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*, a cura di G. Pagani-Cesa e O. Obuchova, Padova 2002, 157-166.

GIRAUDO 2003

G. GIRAUDO, *Le continuità dimenticate*, in *Studi in onore di Riccardo Picchio offerti per il suo ottantesimo compleanno*, a cura di R. Morabito, Napoli 2003, 359-368.

GIRAUDO 2004

G. GIRAUDO, *L'Ucraina e gli Ucraini: dal passato al futuro*, «Studi Slavistici» I (2004), 25-33. http://e-prints.unifi.it/archive/00000626/01/03_Giraudo.pdf

GRACIOTTI 2004

S. GRACIOTTI, *Un aspetto del genocidio per fame: il genocidio spirituale*, in *La morte della terra. La grande «carestia» in Ucraina nel 1932-33*, a cura di G. De Rosa e F. Lomastro, Roma 2004, 331-344.

GRAZIOSI 2004

A. GRAZIOSI, *Conseguenze e implicazioni della «grande carestia» del 1932-33*, in *La morte della terra. La grande «carestia» in Ucraina nel 1932-33*, a cura di G. De Rosa e F. Lomastro, Roma 2004, 23-32.

KONSTANTYNENKO 2001

Ks. KONSTANTYNENKO, *La minoranza di una minoranza: gli Ucraini nell'opera di Sienkiewicz*, in *Le minoranze come oggetto di satira*, vol. I, a cura di A. Pavan e G. Giraud, Padova 2001, 208-213.

Mazepa...

Mazepa e il suo tempo. Storia, cultura, società /Mazepa and his time. History, culture, society, a cura di/edited by G. Siedina, Alessandria 2004.

MERLO 2004

S. MERLO, *Le condizioni della Chiesa ortodossa durante la «carestia»*, in *La morte della terra. La grande «carestia» in Ucraina nel 1932-33*, a cura di G. De Rosa e F. Lomastro, Roma 2004, 375-388.

MERLO 2005

S. MERLO, *All'ombra delle cupole d'oro. La chiesa di Kiev da Nicola II a Stalin (1905-1939)*, Milano 2005.

La morte della terra...

La morte della terra. La grande «carestia» in Ucraina nel 1932-33, a cura di G. De Rosa e F. Lomastro, Roma 2004.

MYCIEK 2001a

B. MYCIEK, *La minoranza ucraina in Polonia fra le due guerre*, in *Culture maggioritarie e minoritarie: incontri e scontri*, Congresso internazionale, Cividale del Friuli - Trieste, 20-23 maggio 1999, vol. II, a cura di A. Pavan e G. Giraud, numero monografico di «Letterature di Frontiera» XI (2001) 1, 97-115.

MYCIEK 2001b

B. MYCIEK, *Ucraina occidentale e Ucraini galiziani nella stampa polacca di destra nel periodo fra le due guerre mondiali*, in *Le minoranze come oggetto di satira*, vol. II, a cura di A. Pavan e G. Giraud, Padova 2001, 7-43.

PACHL'OVŠKA 1996

O. PACHL'OVŠKA, *Stan i status Ukraїnoznavstva v konteksti italijs'koї slavistyky*, in *Naukovyj sbirnyk Ukraїns'koho Vil'nobo Universytetu*. T. 18, Mjunchen - L'viv 1996, 9-30.

PACHL'OVŠKA 1998

O. PACHL'OVŠKA, *L'ucrainistica come disciplina «fantasma»*, in *Che cos'è l'Ucraina? - Ščo take Ukraїna?*, Atti del Primo Congresso della Associazione Italiana di Studi Ucraini, Venezia, maggio 1993, 2ª edizione riveduta e corretta, a cura di L. Calvi e G. Giraud, Padova 1998, 97-134.

PACHL'OVŠKA 2001a

O. PACHL'OVŠKA, *L'Imperium secondo Mickiewicz e Ševčenko*, in *Per Mickiewicz: 1798-1998*, Atti del Convegno Internazionale nel bicente-

- nario della nascita di Adam Mickiewicz, Roma, 14-16 dicembre 1998, a cura di A. Ceccherelli *et al.*, Varsavia - Roma 2001, 148-177.
- PACHL'OVŠKA 2001b
 O. PACHL'OVŠKA, *Ucraini come minoranza in patria*, in *Culture maggioritarie e minoritarie: incontri e scontri*, Congresso internazionale, Cividale del Friuli - Trieste, 20-23 maggio 1999, vol. II, a cura di A. Pavan e G. Giraudo, numero monografico di «Letterature di Frontiera» XI (2001) 1, 117-141.
- PACHL'OVŠKA 2004a
 O. PACHL'OVŠKA, *La Madre e l'Anticristo: echi della Grande Fame in letteratura*, in *La morte della terra. La grande «carestia» in Ucraina nel 1932-33*, a cura di G. De Rosa e F. Lomastro, Roma 2004, 345-374.
- PACHL'OVŠKA 2004b
 O. PACHL'OVŠKA, *Tra comunismo e globalizzazione: crisi della coscienza critica della cultura (Ucraina e Belarus')*, «Studi Slavistici» I (2004), 35-68. http://e-prints.unifi.it/archive/00000629/01/04_pachlovska.pdf
- Pagine...*
Pagine di ucrainistica europea, a cura di Giovanna Brogi Bercoff e Giovanna Siedina, Alessandria 2001.
- PENNACCHI 2004
 A. PENNACCHI, *L'autobus di Stalin. Appunti per un Elogium*, «Limes» 6 (2004), 111-120.
- RUMYANTSEV 2005
 O. RUMYANTSEV, *La diaspora ucraina in Bosnia e Vojvodina dal 1890 a oggi*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2004/2005.
- SGAMBATI 1994
 E. SGAMBATI, *L'ucrainistica e la bielorusistica in Italia nel settantennio passato (1920-1990) e i loro compiti futuri*, in *La slavistica in Italia: cinquant'anni di studi (1940-1990)*, a cura di G. Brogi Bercoff *et al.*, Roma 1994, 247-269.
- SGAMBATI 2001
 E. SGAMBATI, *Il ciclo Mickevyc v Odesi di Mykola Bažan*, in *Per Mickiewicz: 1798-1998*, Atti del Convegno Internazionale nel bicentenario della nascita di Adam Mickiewicz, Roma, 14-16 dicembre 1998, a cura di A. Ceccherelli *et al.*, Varsavia - Roma 2001, 178-189.
- SIEDINA 2001a
 G. SIEDINA, *Per una traduzione italiana di Taras Ševčenko. Un primo approccio al problema*, «Slavia» X (2001) 4, 139-161.
- SIEDINA 2001b
 G. SIEDINA, *Una nuova epoca nella traduzione poetica ucraina: l'ap-*

proccio di Mykola Zerov alla Satira II, 6 di Orazio, in *Pagine di ucrainistica europea*, a cura di Giovanna Brogi Bercoff e Giovanna Siedina, Alessandria 2001, 177-200.

SIEDINA 2003

G. SIEDINA, *Storinka z istorii sprynjattja Horacija v Ukraïni: Petro Hulak-Artemous'kyj*, in *Materialy V konbresu Mižnarodnoiï asociacii Ukraïnistiv, Literaturoznavstvo*, Uporjad. i vid red. V. Antofijčuk, Černivci 2003, Kn. 2, 31-47.

SIEDINA 2004

G. SIEDINA, «Čorna Rada» *Pantelejmona Kuliša. Ukraïns'ka ta rosij's'ka versii: vidminnosti j podibnosti*, «Slovo i čas» 7 (523), 2004, 3-12.

SIEDINA 2005

G. SIEDINA, *Vstreča dvuch epoch na rubeže vekov: ital'janskaja literatura glazami Lesi Ukraïнки*, in *Deutschland, Italien und die slavische Kultur der Jahrhundertwende. Phänomene europäischer Identität und Alterität*, Trierer Abhandlungen zur Slavistik, Band 6, Gerhard Ressel (Hrsg.), Frankfurt a.M. 2005, 345-364.

SIMONCINI 2001

G. SIMONCINI, *Politiche etniche minoritarie e maggioritarie nella Polonia del XX secolo*, in *Culture maggioritarie e minoritarie: incontri e scontri*, Congresso internazionale, Cividale del Friuli - Trieste, 20-23 maggio 1999, vol. II, a cura di A. Pavan e G. Giraud, numero monografico di «Letterature di Frontiera» XI (2001) 1, 177-189.

Ukraine's Re-Integration...

Ukraine's Re-Integration into Europe: A Historical, Historiographical and Politically Urgent Issue, edited by G. Brogi Bercoff, Giulia Lami, Alessandria 2005.

ABSTRACT

The author takes stock of the development of Ukrainian studies in Italy in the past five years, pointing out the most widely investigated research fields. While stressing the importance of historiographical works and their leading position among Italian studies on Ukraine, the author laments the shortage of literary and linguistic surveys. A substantial increase in the number of translations, dictionaries, handbooks, along with an expansion of university courses, are urgently needed in order to promote Ukrainian studies in Italy.

KEYWORDS

Ukraine. Bibliography. Ukrainian studies.

ALLE ORIGINI DEL CINEMA POST-COLONIALE:
NEOCOLONIALISMO E RIVOLTA IN
THE HARDER THEY COME (1972) DI PERRY HENZELL

1. *Il primo grande film giamaicano*

Alla fine del 1972, dopo vicissitudini nei finanziamenti e nella realizzazione materiale del film, Perry Henzell¹ riuscì a fare proiettare *The Harder They Come* al Teatro Carib, alla presenza di migliaia di persone stipate dentro e attorno al cinema di Kingston che si immedesimarono e urlarono sino a coprirne i dialoghi. L'evento segnò un'epoca per la Giamaica² e per il cinema post-coloniale.

¹ Perry Henzell, nato a Port Maria, Giamaica, nel 1936, studiò in scuole inglesi e all'università canadese McGill. Dopo avere lavorato a Londra nella sezione teatrale della BBC, tornò in patria nel 1960. Lì produsse decine di documentari e centinaia di pubblicità visive e radiotelevisive, prima di dedicarsi a questo film. Cfr. STUART SAMUELS, *Midnight Movies*, Macmillan, New York, 1983, 79.

Henzell aveva progettato il film come il primo di una trilogia. Riuscì solo a iniziare il secondo film. Il progetto riguardante il terzo sfociò in un libro, *Power Game* (Ten-A Publications, Jamaica, 1982). Gli ostacoli furono prevalentemente finanziari. Ma il ritorno al potere del conservatore e filo-americano JLP nel 1980 costituì un probabile ulteriore ostacolo. Il successo finanziario di *The Harder They Come* arrivò solo tardivamente, in quanto all'inizio Henzell si trovò a dover ripagare finanziatori privati, produttori e parte del cast (che aveva accettato una retribuzione successiva all'uscita del film).

Dopo un secondo romanzo, *Cane* (Ten-A Publications, Jamaica, 2003), Henzell tornò al film giovanile tentandone una versione teatrale. Per il 2006 è prevista l'uscita di una *sequel* in cui il protagonista di *The Harder They Come*, sopravvissuto alle pallottole e a trent'anni di carcere, si ritrova nella Giamaica di oggi.

Al film di Henzell si ispirò MICHAEL THELWELL per l'omonimo romanzo *The Harder They Come* (Grove Press, New York, 1980).

² Nel 1962, all'indipendenza della Giamaica dalla Gran Bretagna, era salito al potere il Jamaican Labour Party, conservatore, filoamericano, di stampo capitalista liberista. Nel 1972 vinse le elezioni il People's National Party guidato da

Henzell aveva lavorato almeno dieci anni nella pubblicità e nel documentario. I suoi gusti cinematografici privilegiavano il neorealismo italiano più diffuso all'estero (di Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e del giovane Federico Fellini), anche nella sua componente più politica e anti-coloniale esemplificata da *La Battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo (1966).³ Del cinema italiano apprezzava pure lo spaghetti western.⁴

Motivazioni ideologiche lo portavano a stimare la nouvelle vague francese,⁵ e a respingere il cinema hollywoodiano.⁶

Michael Manley, socialista e terzomondista sino ad allacciare rapporti amichevoli con Cuba. Il PNP, boicottato dagli USA attraverso operazioni della CIA, si trovò di fronte a una enorme fuga di capitali stranieri e di professionisti locali, e al crollo del turismo. Rimase al governo sino al 1980, quando la situazione catastrofica dell'isola gli impose di indire nuove elezioni. Il JLP, tornato al potere, ristabilì i rapporti preferenziali con gli USA. Quando nel 1989 gli successe nuovamente il PNP, questo si trovò a governare un Paese la cui dipendenza dagli USA era divenuta inevitabile. Manley, amico personale di Henzell, fu un attivo sostenitore del film.

³ Cfr. SABRINA CECCATO, *The Harder They Come: the Movie and the Novel*, tesi di laurea presentata all'Università Ca' Foscari di Venezia nell'anno accademico 2003-2004 (relatore: Armando Pajalich), 39.

⁴ Circa 1964-78. Nei suoi casi migliori (come *Django*, 1966, di Sergio Corbucci, con Franco Nero, o *Queimada*, 1969, di Gillo Pontecorvo, con Marlon Brando) il western italiano proponeva l'eroismo del fuorilegge e la demistificazione del potere (di scriffi e fattori), oltre a un desueto machismo alquanto ironizzato. (Per esempio: la pistola non vi appare più solo come il feticcio maschile positivo del western americano, poiché viene ora assoggettata a ironia attraverso spari tutt'altro che verosimili.) Il western italiano si contrapponeva ideologicamente al filone degli agenti segreti, al servizio del potere costituito, e strumentalizzato durante la Guerra Fredda per la campagna antirusa e anticomunista. Lo spaghetti western aveva eliminato il cliché degli indiani cattivi, mettendosi semmai dalla parte dei messicani derelitti, mostrando una tendenza anti-imperialista. Non è un caso che Pier Paolo Pasolini abbia recitato nel western *Requiescant*, di Carlo Lizzani (1967). Con Sergio Leone tale ideologia venne poi sepolta sotto un forte elemento estetizzante che preludeva al postmodernismo. Il western italiano godette di una popolarità enorme nel Terzo Mondo.

Henzell ha anche riconosciuto una passione giovanile per i film di Ken Loach e Akira Kurosawa con le loro forme moderne di nuovo realismo e la loro simpatia per proletari ed emarginati.

⁵ Non quella eccessivamente estetizzante (di Alain Robbe-Grillet o Alain Resnais) bensì quella di Jean-Luc Godard e François Truffaut che pure avevano attaccato il potere costituito e una globalizzazione dittatoriale a venire (rispettivamente in *Alphaville*, 1965, e in *Fahrenheit 451*, 1966).

⁶ Il tipico *gangster movie* proponeva un individualismo violento e machista di tipo borghese, da nuovo cowboy. Il musical era quasi sempre una commediola fantastica con canzonette e danze di pura evasione. Anche un capolavoro come *West Side Story* (1961, di Robert Wise e Jerome Robbins) poteva risultare troppo ben fatto ed estetizzante per il giovane Henzell. L'uso di canzoni integrate

Il soggetto del proprio film Henzell lo trovò nella storia di un piccolo gangster di Kingston, Ivanhoe «Rhygin» Martin, divenuto leggendario negli anni cinquanta come una sorta di *folk hero* per rapine, assassinii e sfide alla polizia. Morì ucciso da questa, e osannato dai poveracci di Kingston anche per la sua fede rasta.

Henzell chiese all'amico drammaturgo Trevor Rhone⁷ di rivendergli una sceneggiatura da lui scritta, da usare come canovaccio per adattamenti e improvvisazioni, e cercò finanziamenti locali che gli lasciassero la mano libera. Per gli attori ricorse a non-professionisti: per il ruolo principale, abbisognando di un cantante reggae, si rivolse a Jimmy Cliff che aveva subito di persona lo sfruttamento dei discografici locali agli inizi della sua carriera nella Giamaica.⁸ Per incarnare un altro forte elemento positivo della cultura popolare giamaicana, il rastafarianesimo impersonato da Pedro, ricorse a un giovane pittore, Ras Daniel Hartman (che sarebbe poi divenuto il maggiore artista rasta giamaicano). Altri ruoli furono affidati ad amici, alcuni dei quali avrebbero fatto carriere brillanti nella produzione filmica locale.⁹ La lingua usata fu il Jamaican English, con le sue varianti tipiche del continuum linguistico locale: dal gergo degli abitanti del ghetto (quasi incomprendibile, fuori Giamaica, senza i sottotitoli) al quasi-standard dei rappresentanti del potere (il prete, l'ispettore di polizia, il produttore discografico).¹⁰

Per la colonna sonora ricorse a sei canzoni giamaicane già popolarissime e altre quattro le compose Cliff.¹¹ Avrebbero

nel plot del film potrebbe semmai legittimare un confronto con *Easy Rider* (di Dennis Hopper, 1969).

⁷ Trevor Rhone (nato a Giamaica nel 1940) sarebbe poi divenuto uno tra i maggiori drammaturghi locali, noto anche per l'uso dello slang nei suoi drammi. Cfr. *Old Story Time and Other Plays*, Longman, London, 1981 e *2 Can Play*, Ket Enterprise, Lexington, Ky, 1984. Vedi anche n. 9.

⁸ James Chambers (1948), come Ivan, arrivò dalle campagne a Kingston (nel 1962) dove si trovò ad affrontare lo sfruttamento dei discografici, prima di emigrare a Londra nel 1965 e divenire famoso, anticipando di qualche anno il poi ben più popolare e aggressivo Bob Marley.

⁹ In particolare, Carl Bradshaw, nel ruolo di José, sarebbe poi divenuto uno degli attori più richiesti dal cinema giamaicano, recitando fra l'altro in *Smile Orange* (1973), diretto dall'ex co-sceneggiatore del nostro film, Trevor Rhone, e in due classici giamaicani: *Dancehall Queen* (1997, di Rick Elgood e Don Letts) e *Third World Cop* (1999, di Chris Brown).

¹⁰ Almeno in un caso, quello di Elsa, lo stesso personaggio parla in standard english o in slang locale a seconda delle situazioni.

¹¹ Le quattro canzoni composte da Jimmy Cliff sono anche quelle più importanti quali commento al film, e quelle più ripretute durante il suo svolgimento:

costituito un commento (a volte enfatico, a volte ironico) alla narrazione. Come Sabrina Ceccato ha osservato, «You can get it if you really want» costituisce il «motto» di Ivan e «The harder they come» annuncia l'inevitabile caduta («... the harder they fall») dell'eroe.¹² Henzell rese così omaggio alla musica nuova che stava furoreggiando nella Giamaica, il reggae, fornendogli una straordinaria passerella di lancio per il mercato internazionale ed evidenziandone la componente protestataria e rivoluzionaria.

Quanto ai «costumi», Henzell si affidò alla moda dei ghetti di West Kingston e dei *rude boys*, per caratterizzare Ivan (con i suoi cappelli, occhiali da sole indossati anche negli interni, vistosi addobbi da quattro soldi, significativa maglietta decorata di una «stella» degna di una «star», ecc.) o il rasta Pedro (col suo cappello dai colori giamaicani – il tam – e i lunghi capelli intrecciati) o i frequentatori delle piccole discoteche locali. Era un mondo nuovo e colorato dal fascino genuino non asservito alle mode straniere.¹³

Dopo l'enorme successo locale, il film iniziò a girare per l'Europa: al Cork Film Festival irlandese (dove vinse il primo premio), nei sobborghi caraibici di Londra (Brixton), e alla Mostra del Cinema di Venezia (nel 1973) dove ottenne un grande successo per la colonna sonora che faceva conoscere per la prima volta fuori della Giamaica e di Brixton la musica reggae.¹⁴

2. *L'intreccio, i temi, la struttura*

The Harder They Come ha una struttura compatta costruita su una continuità narrativa relativamente semplice, con rari ricorsi a flashback (il ritorno delle frustate dal segmento **15** nel segmento **23**) e flashforward (la felicità di Ivan e Elsa nel mare azzurro,

«You can get it if you really want», «The harder they come», «Many rivers to cross», «Sitting in Limbo».

¹² SABRINA CECCATO, *op. cit.*, 55.

¹³ *Ibidem*, 105-117.

¹⁴ Quella Mostra del Cinema (come altre degli anni settanta) non assegnò premi ufficiali. Fu in occasione di quella prima italiana (al defunto Cinema San Marco) che vidi *The Harder They Come* assieme al regista e al *team* della produzione. All'uscita, avviandoci verso una lunga passeggiata notturna alle Zattere, Henzell chiese a me – piccolo addetto stampa – se lo ritenevo un film politico. Fui colto di sorpresa nella mia ignoranza. Risposi negativamente, e la stupenda Barbara Blake Hannah (responsabile della pubblicità) mi giustificò facendo presente a Henzell che ero «troppo giovane».

sognata nel segmento 11 e realizzata nel segmento 33). Il flusso narrativo ricorda quello di un «gangster movie» dall'intreccio abbastanza prevedibile. Infatti, il film segue la storia di Ivan, facendone una parabola allegorica per scottanti problematiche storiche e politiche relative alla Giamaica e al neocolonialismo. Ciò si rendeva possibile attraverso una griglia di personaggi verosimili e schematici al tempo stesso, in una proliferazione di doppi comprensibile anche a un pubblico non sofisticato.

Il dvd distribuito nel 2001¹⁵ conta 37 segmenti (o «CHAPTERS»), raggruppabili in prologo, quattro sezioni e un epilogo, che a loro volta si bilanciano nello svolgere temi suggeriti dal titolo del film e dall'omonima canzone:

THE HARDER THEY COME: il tema di Ivan: il giovane che va in città

- A) *Prologo* (CHAPTER 1)
- B) *Il giovane ingenuo e innocente va in città in cerca di sopravvivenza e successo* (CHAPTERS 2-14)
- C) *La sopravvivenza tra la violenza e la corruzione di Babilonia* (CHAPTERS 15-20)

THE HARDER THEY FALL: il tema di Ivanhoe: il bandito isolato e ribelle che sfida il potere e ne viene sconfitto

- D) *L'ascesa dell'eroe violento e ribelle* (CHAPTERS 21-31)
- E) *La caduta dell'eroe ribelle* (CHAPTERS 32-36)
- F) *Epilogo* (CHAPTER 37)

L'inizio del film introduce un tema caro alla letteratura coloniale e post-coloniale,¹⁶ quello del «giovane che va in città» (famoso ad esempio in Sud Africa come il «Jim-comes-to-Joburg motif»).¹⁷ La

¹⁵ *The Harder They Come*, BMG Entertainment International, 103 minuti. Il dvd (con sottotitoli in inglese), include un importante documentario diretto da Chris Browne in cui figurano interviste con il regista e i produttori del film.

¹⁶ Cfr. ARMANDO PAJALICH, *Filiazioni e Affiliazioni (nel testo periferico africano)*, Supernova, Venezia, 1995, capitolo II, «I ghetti di Babele: l'«Altro» si fa «Io» al dissolversi dei miti coloniali», 70-159.

¹⁷ "Everyday hundreds of kids flock into the slums of Kingston from the hillsides of Jamaica – drawn by the promise of the transistor [radio] – sure they can get it if they really want. Jimmy Cliff was one of those kids, and that dream is still at the root of his music. For him the dream came true, but for most many rivers to cross is a prelude to drowning in the ocean of dust and zinc and joblessness" (Henzell citato in BEV BRAUNE, «You Can Get It

città – Kingston/Babilonia¹⁸ – rivela subito la povertà dei ghetti, piccola criminalità, mancanza di lavoro, ma anche il fascino di musica e danza, la passione per il cinema, il fitto e caldo brulicare di gente e di cose. E la solidarietà: Babilonia è anche luogo di amicizie virili e di possibili amori. In ciò il film si allinea perfettamente con un filone preesistente di narrativa ambientata nei ghetti.¹⁹ Infatti, Ivan, da orfano, è in cerca di affiliarsi a un nuovo mondo e forse di costruirsi una nuova famiglia. Il suo abbandono della campagna è motivato anche dalla mancanza, laggiù, di un nucleo familiare. Mancanza che non viene compensata dal ritrovamento, a Kingston, di una madre indifferente che lo aveva da tempo abbandonato alla nonna.

A) *Prologo* (1 OPENING CREDITS)

Una panoramica sulla costa giamaicana in un giorno piovoso e grigio ci propone la «tonica» con cui leggere il resto del film, ovvero una chiave realistica ben lontana dai luoghi comuni turistici sulla Giamaica.²⁰ Subito dopo cominciano a sfilare i titoli di testa, e appare un autobus sgangherato in corsa. La canzone

if You Really Want”: Viewing *The Harder They Come* Again and Again...», in *Wasafiri*, 26, Autumn 1997, 31-36, 32).

Fra i romanzieri dell'epoca coloniale famosi per il trattamento del giovane che va in città, merita di ricordare PETER ABRAHAMS, sudafricano autore fra l'altro di *Song of the City* (1943) e *Mine Boy* (1946). Abrahams si trasferì definitivamente nella Giamaica nel 1959, lavorandovi per la radio locale dove è ipotizzabile che Henzell lo abbia incontrato. Le giovanili simpatie di Abrahams per il marxismo erano finite, ma i suoi romanzi giamaicani (e soprattutto *This Island Now*, 1966) presero di mira la corruzione dei governanti caraibici e le responsabilità dei governi esteri impegnati a creare le strutture finanziarie e di potere necessarie per il neocolonialismo.

Il romanzo sudafricano d'epoca coloniale divenuto il classico su questo tema è *Cry, the Beloved Country* (1948) di ALAN PATON, da cui sono stati tratti un musical (*Lost in the Stars*, 1949, con libretto di Maxwell Anderson e musiche di Kurt Weill) e due film dallo stesso titolo per le regie di Zoltan Korda (1951, con Sidney Poitier) e Darrell J. Roodt (1995, con James Earl Jones e Richard Harris).

¹⁸ L'appellativo di Babilonia fu usato in vari contesti coloniali e post-coloniali, ad esempio per Johannesburg. Qui è usato esplicitamente nella canzone «Rivers of Babylon». Bob Marley avrebbe insistito ripetutamente su tale parallelo biblico.

¹⁹ Cfr. ARMANDO PAJALICH, *op. cit.*, *passim*.

²⁰ Tale inizio, in netto contrasto con aspettative su una Giamaica turistica ed esotica, è un tratto tipicamente post-coloniale (di risposta alle aspettative dell'Impero), condiviso ad esempio con l'inizio del primo autentico film neozelandese, *Once Were Warriors* (1994) di Lee Tamahori.

«The Harder They Come» annuncia il tema principale del film – l'arrivo in città – come pure la sua potenzialità tragica:

So as sure as the sun will shine
I'm gonna get my share now what's mine
And then the harder they come the harder they'll fall, one and all
Ooh the harder they come the harder they'll fall, one and all

L'autobus giunge a Kingston fra concitati clacson, quasi scontrandosi su un ponte con un camion. Ivan scorge una macchina scoperta e ne invidia i passeggeri sorridendo, mentre una seconda canzone, «You can get it if you really want», annuncia il sottotema di un sogno di autonomia economica e di facile successo (che mezzi di trasporto e soprattutto bianche automobili continueranno a evocare e variare):

You can get it if you really want
But you must try, try and try,
Try and try, you'll succeed at last
Persecution you must bear
Win or lose you've got to get your share
Got your mind set on a dream
You can get it, though harder they seem now

Al mercato parla con varie persone, venditori e gente che protesta. Un ambulante lo aiuta a trasportare le sue poche robe.

È un mondo attraente quello che si presenta al campagnolo Ivan: anche il traffico, i rumori, la folla rappresentano per lui una «modernità» dove costruirsi una vita di successo.

B) *Il giovane ingenuo e innocente va in città in cerca di successo*
(CHAPTERS 2-14)

Al mercato Ivan cerca lavoro, mentre l'ambulante scappa con il carrettino portandogli via ogni piccolo avere e presentandogli subito la durezza di una vita urbana per lui del tutto nuova. Dunque, Ivan, pur serbandolo il sogno (per il momento non rivelato ad alcuno) di incidere canzoni, cerca un lavoro qualsiasi per sopravvivere. Inizialmente, Ivan non ha nessuna intenzione di agire illegalmente. E accetterà di fare l'aiuto-meccanico.

Una panoramica ci presenta il ghetto con le sue catapecchie di lamiera, ad insistere sulla presa di coscienza di non essere arrivato in un paradisiaco benessere. (2 GOT MONEY? GO ANYWHERE)

L'unico appoggio materiale e affettivo che Ivan ha in città si rivela subito illusorio: la madre, malata, non mostra alcun inte-

resse per lui, bensì per i soldi della nonna, spesi in gran parte da Ivan per pagarne un costoso funerale tradizionale. Cerca di convincerlo a tornare in campagna, per non finire col fare il criminale, e ignora le ambizioni del figlio di incidere dischi. Non potendo o non volendo ospitarlo, senza neanche un bacio o un abbraccio di addio, lo consiglia di rivolgersi a un Prete. (3 VISITING MAMMA)

Ivan vuole prima scoprire il fascino della città: i *rude boys* che giocano a domino, il cinema Rialto (dove assiste al western *Django* con Franco Nero²¹ divertendosi al facile eroismo violento sullo schermo), una povera sala da giochi (con slot-machines, probabili drogati, giocatori d'azzardo). Dorme per strada. Lo svegliano schizzi d'acqua di automobili, altro segnale dell'indifferenza urbana. Ma sente anche la pubblicità radiofonica dello studio di registrazione di Hilton. (4 BEGINNERS LUCK) Lo cerca, e costui appare in una bella macchina bianca, a rifiutare canzoni perché «troppo lente». (5 MEETING MR HILTON)

Ivan impara subito come sia difficile trovare lavoro: viene cacciato da un cantiere e poi (alla musica di «Many rivers to cross») da una casa di ricchi. Non gli riesce nemmeno di rubare qualcosa da mangiare al mercato, né di raccattare qualcosa di commestibile presso una discarica (dove molti stanno già raccogliendo il salvabile dai rifiuti). Prova a chiedere qualche compenso davanti a un albergo per avere sorvegliato delle macchine ma viene ancora cacciato. (6 LOOKING FOR WORK)

Non gli resta che andare dal Prete, alla cui chiesa evangelica, dove stanno cantando un gospel, appare la promettente insegna «Here is Water – Welcome». (7 CHOIR PRACTISE)

I guai immediati di Ivan sembrano risolti: il Prete lo fa lavorare nella sua piccola officina, con un meccanico che pare accoglierlo benevolmente. Ivan ascolta la radio («Johnny too bad», cantata dagli Slickers, sui rischi del crimine), usa un rudere di macchina come casa (dove legge fumetti) e vi incontra la giovane Elsa, orfana (anche lei...) e sotto la custodia del Prete. E arrivano i segnali di nuove crisi imminenti: il meccanico lo mette in guardia dalle gelosie del Prete, e guarda con interesse Ivan intento ad aggiustarsi una vecchia bicicletta, che sarà il suo primo mezzo di trasporto autonomo (prima del motorino e dell'auto rubata) e anche l'oggetto per cui dovrà battersi e subire la punizione dei giudici. (8 IN THE PREACHER'S GARDEN)

²¹ Cfr. n. 4.

Per Ivan, la chiesa è anche luogo di musica, ma pure questa sembra asservita a dure leggi del mercato, in quanto il Prete annuncia ai fedeli di non potere consegnare loro un disco per esercitarsi per un «rally», non essendo giunto dagli USA. (9 SERMON)

La bicicletta è presto pronta, così come la gelosia del Prete, che aspira a tenere Elsa per sé. (10 WORK AT THE PREACHER'S HOUSE)

Ma la chiesa resta luogo che affascina Ivan, con sermoni di fanatici predicatori, gospel, danze estatiche ritmate da battiti di mani, e con Elsa che, rapita dalla musica, pensa a Ivan e si immagina di essere con lui a nuotare nudi nell'oceano. (11 THAT'S HALLELUJAH) In effetti, i due giovani se ne vanno presto in gita in bici lungo l'oceano, facendo scoppiare l'ira del Prete che rovista nell'automobile-rifugio di Ivan scovandovi oggetti per lui disdicevoli (una pistola giocattolo, numeri di *Playboy* che subito distrugge, fumetti, 45 giri). Invia comunque Ivan, al suo ritorno, a consegnare delle registrazioni a Hilton. (12 OUT FOR A RIDE)

Allo studio stanno provando i Maytals (di cui ascoltiamo quasi per intero la canzone «Sweet and Dandy»). Ivan fa la sua consegna, e Hilton (che controlla monopolisticamente un piccolo fruttuoso impero) accetta di fargli un provino il giorno seguente. Ivan, entusiasta, dice a Elsa di volerla sposare e ottiene da lei la chiave della chiesa dove provare. (13 HILTON'S STUDIO) Quel che alquanto ironicamente vi canta (l'inizio di «The Harder They come»), dà voce all'idea di Ivan per cui la religione è solo un soporifero per la rabbia e la povertà conseguenti alle ingiustizie sociali:

Well they tell me of a pie in the sky
 Waiting for me when I die (...)
 So as sure as the sun will shine
 I'm gonna get my share now what's mine

Il Prete, furioso, lo interrompe e va a svegliare Elsa rimproverandola di avere fornicato con lui. (14 REHEARSING IN CHURCH)

In tale sezione del film, in conclusione, Ivan scopre difficoltà nuove ma riesce pur tuttavia a superarle temporaneamente, mantenendo la propria innocenza e ponendo le basi per un successo nel lavoro (nell'ambito della musica e con la protezione della Chiesa) e nella vita emotiva.

C) *La sopravvivenza tra la violenza e la corruzione di Babilonia*
(CHAPTERS 15-20)

Nella seconda sezione, però, Babilonia si rivela città ancora più violenta, non solo fra i poveracci che sopravvivono nei ghetti, ma anche tra chi controlla la Chiesa e la musica. Resta comunque una città viva, piena di musica e danza, solidarietà ed entusiasmo per la modernità. In questa seconda sequenza il film propone una griglia allegorica di personaggi. Appaiono i due nuovi amici di Ivan, il buon Pedro (spacciatore rasta, affettuoso capo-famiglia, e affidabile amico) e José (spacciatore e al contempo informatore senza scrupoli, traditore e vigliacco). Pedro perderà la moglie sotto gli spari della polizia. José perderà la compagna da lui usata per intrappolare Ivan (che su di lei opererà la sua vendetta). In perfetto e simmetrico contrasto i due coetanei di Ivan corrispondono a un angelo buono e un angelo cattivo in lotta in qualche modo per la sua salvezza o rovina.²²

La pacifica sopravvivenza di Ivan ha termine quando il meccanico (Longah) decide di tenersi la bici. Alla lite e alla lotta che ne seguono, Ivan, ferito, accoltella in faccia il meccanico, con sadismo da spaghetti western. Il magistrato condanna Ivan a venire spogliato e preso a scudisciate; umiliato, il giovane si piscia addosso per la vergogna. (15 DON'T FUCK WITH ME) Pur se la narrazione non segue (tranne in rari momenti) le coscienze dei personaggi, è facile comprendere come tale violenta umiliazione dimostri a Ivan la parzialità della Chiesa e del sistema giudiziario, preparandolo a divenire cinico e a perdere ogni innocenza.

In questa sequenza inizia anche la carriera di Ivan come compositore ed esecutore di canzoni reggae: il provino (di «The Harder they come») ha successo. Inizialmente Ivan rifiuta di cedere il brano a Hilton per solo 20 dollari (16 IVAN RECORDS HIS TRACK) e prova a pubblicizzare la registrazione da «indipendente», rivolgendosi a dj che gliela rifiutano. Firma quindi il contratto con Hilton usando il nome Ivanhoe. (17 NOT WITHOUT MR HILTON) Anche il sogno di incidere dischi, quindi, si scontra con ingiustizie e conseguenti umiliazioni. Anche il mondo della musica si dimostra ingiusto.

Solo a questo punto il film introduce uno squarcio nuovo sulla

²² Tale sistema di doppi angelici incarnanti alternative opposte per il protagonista artista e ribelle può far pensare al coevo romanzo del nigeriano WOLE SOYINKA, *Season of Anomy* (1973), che ancor più esplicitamente di questo film descrive una nazione in preda alla corruzione e al neocolonialismo.

corruzione e la violenza che dominano a Kingston, delle quali Ivan era rimasto sinora ignaro e intatto. Veniamo a saperne di più sui due «amici» di Ivan. José è un informatore che cerca di spiegare all'ispettore Ray Jones dei guai iniziati a causa dell'uccisione, da parte dell'esercito, della moglie di uno spacciatore di marijuana (Pedro). Ray Jones lo invita a tenere calmi per un paio di giorni gli spacciatori, e contatta il capo dell'esercito con il quale è evidentemente in conflitto (e in qualche forma di rivalità), circa il controllo esercitabile sul traffico di marijuana.

Per contrasto, Pedro viene mostrato a giocare con il figlio ammalato (e oramai orfano della madre) presso i binari del treno. (18 PEDRO'S WIFE)

Con uno dei molti balzi temporali presenti nel film, Ivan e Elsa appaiono in una baracca del ghetto tutta loro. Lei è preoccupata per la mancanza di soldi e di lavoro. Lui si veste «alla moda», la vuole portare a ballare, ed è sicuro di farcela nella musica. (19 BIG NIGHT TONIGHT) Alla discoteca tutti ballano al ritmo di «The Harder They Come», ma Ivan non ha neanche i soldi per festeggiare offrendo da bere, e accetta l'invito di José a lavorare con lui come spacciatore. (20 PLAYIN' MY SONG)

In sintesi, nella seconda sezione del film Ivan raggiunge il suo sogno di musicista, solo per capire che le ingiustizie dominano anche sui sogni. Accetta un «lavoro» che molti fanno a Kingston, ma Kingston-Babilonia gli ha oramai iniettato voglie di benessere e di successo economico che non potranno essere esaudite con i magri proventi di un piccolo spaccio. Finisce qui una parte della sua vita – e del film. Il nuovo Ivan – o Ivanhoe – non sarà più un giovane innocente arrivato di fresco dalle campagne, bensì un *rude boy* ribelle all'interno di un sistema che realisticamente non si lascerà conquistare da un po' di rabbia e violenza.

D) *L'ascesa dell'eroe violento e ribelle* (CHAPTERS 21-31)

In questa terza sezione, la propensione allegorica del film si estende e si compatta. Innanzitutto si rafforza la sua griglia allegorica, chiarendo le figure dei rappresentanti del potere, contro i quali Ivanhoe non sa fare altro che ricorrere alla loro stessa corruzione e alla loro violenza. Sinora la corruzione aveva intaccato la Chiesa, la musica e i processi, ora questa riguarda anche il traffico più remunerativo a Kingston e la stessa polizia. Ivanhoe si adegua a Babilonia ma anziché sottomettersi alle regole del gioco cercherà di essere fra quelli che lo controllano. Se la prima parte del film rielabora il tema del giovane che va in città, d'ora

in poi è il tema ispirato a *Ivanhoe Rhygin* (il bandito isolato e ribelle che sfida il potere) a prevalere. Anche la narrazione filmica cambia, divenendo molto più veloce, frammentata, e ancora più ironica.

Assai significativamente, questa seconda parte del film inizia con un'altra rara immagine della natura giamaicana – parallelamente a quanto avvenuto in Chapter 1 – su campi di marijuana, offrendoci un aspetto nuovo (nel film) della Giamaica, e una nuova «tonica» necessaria per la lettura di questa parte del film e il nuovo tema dell'eroe ribelle. Ci viene subito chiarito come il traffico d'erba sia assoggettato a regole e protezioni: Pedro e Ivan fumano e preparano canne che rivendono in un bar, si dividono guadagni ma ne devono mettere da parte per Josè, che a sua volta deve passare a Ray Jones 15 dollari la settimana. Sarà, a sua volta, Jones a tenersi in tasca i profitti, o dovrà a sua volta passarli a qualche altro potente locale o straniero? Qui il film non osa entrare in ulteriori dettagli... La corruzione della polizia – e la sua rivalità con l'esercito (vedi segmento 18) – diventerà più chiara successivamente. Ivan viene convinto della necessità di proteggersi e acquista un paio di pistole. Ma questo segmento ci mostra anche come nei campi arriva un aereo che, senza neanche finire di atterrare, si carica di marijuana e riparte per gli USA, che godono dei maggiori benefici derivanti dal traffico della droga (così come dalla produzione locale di musica): produzione locale e lavoro locale sono entrambi sfruttati da interessi stranieri. L'elemento nuovo che si inserisce nel film è la presenza di un «nemico» inaspettato e possente: *Ivanhoe* non dovrà più solo barcamenarsi nella pericolosa Babilonia ma erigersi contro un sistema di potere manovrato dall'esterno e difficilmente espugnabile.

Dopo che una pubblicità radiofonica allude ironicamente a olii per raddrizzare i capelli ricciuti dei locali, Elsa apprende dal giornale di spacciatori presi dalla polizia. (21 WORKING JOSE'S WAY) E Ivan (che ha visto sul giornale l'annuncio di un aereo americano fermato con un carico di marijuana per un valore di 1000 dollari)²³ capisce come qualcuno si faccia troppi soldi gestendo le esportazioni e vuole egli stesso guadagnare di più, inserendosi nel business dell'esportazione, al che José l'ammonisce di non fare troppe domande e di non mettersi contro persone troppo potenti. Intanto, a conferma di quanto annunciato dall'ispettore, l'esercito dà fuoco a campi di erba. (22 IVAN'S EXPORT IDEA) E il mercato

²³ 50 volte i diritti per una canzone di grande successo!

si blocca. Ivan, in motorino, impaurito da un poliziotto che lo insegue (come evidenziato dal flashback delle scudisciate subite), gli spara uccidendolo. (23 *PAYING PEDRO*) Ivan quindi, appena entrato nei traffici illegali, infrange regole ingiuste ma stabilizzatrici, e si trasforma in un assassino. Subito dopo, attirato in una trappola dalla donna di José e braccato, ammazza altri poliziotti. Un'altra pubblicità (di polli allo spiedo...) sembra indicare come il destino di Ivan sia segnato. Ivan cerca di trasformarsi in un eroe dei ghetti: cercando di far breccia sul controllo dei media esercitato dal potere, informa i giornali del suo successo discografico e dei tre poliziotti uccisi. (24 *NIGHT RAID*)

Ivan cerca di vendicarsi di José e ne ammazza la donna, mentre giornali e radio ne divulgano le gesta. (25 *LOOKING FOR JOSE*) (26 *IVAN IS BOSS*) La radio continua a proporre la canzone «The Harder They Come» del *runaway guy*. Sui muri della città appaiono scritte del fuggitivo: è nato il mito locale. Ma appare anche una ironica pubblicità della compagnia area PanAm, «Skip Town», che allude a una fuga dalla Giamaica. Ivan ruba una decappottabile bianca e la guida divertendosi come un bambino, realizzando – pur se precariamente – il sogno intravisto al suo arrivo in città. (27 *HARDER THEY COME...*) Ma la polizia lo cerca. (28 *YOU CAN GET IT IF YOU REALLY WANT*) (29 *HIDING IVAN*) Lui si immagina come un eroe in posa (attraverso *freeze images* di sue fotografie), con evidenti ricordi dei western visti. E manda nuove foto a un giornale. (30 *PICTURE PERFECT*)

I rappresentanti del potere cominciano a coalizzarsi contro di lui: Hilton accusa la polizia di inefficacia e sostiene che senza marijuana e senza musica la città si ferma e la gente potrebbe ribellarsi. Come nel segmento 27, Hilton e Jones appaiono quasi sullo stesso piano, in combatuta e in rivalità, confrontandosi a vicenda. Ivan si burla della polizia (sparando alle gomme delle loro auto) ma ne viene ferito.

Il mito nascente di Ivanhoe comincia a costare troppo alla povera gente di Kingston, dalla sopravvivenza precaria basata su esigue entrate quotidiane, e ora senza «lavoro». Lo stesso Pedro è disperato, mancandogli il denaro per acquistare medicine per il figlio. (31 *POLICE PRESSURE*)

E) *La caduta dell'eroe ribelle* (CHAPTERS 32-36)

L'ascesa di Ivanhoe è durata poco e non gli resta ora che fuggire da Babilonia. È Pedro a organizzargli un passaggio su un battello diretto significativamente a Cuba, ma Ivan vuole pri-

ma incontrare Elsa per l'ultima volta. (32 IVAN'S ESCAPE PLAN) Alla spiaggia, Ivan, Pedro, suo figlio e Elsa passano una giornata spensierata in una sorta di limbo (come la canzone «Sitting in Limbo» sottolinea). Ma Elsa, esasperata per lo stallo nel traffico di erba, capisce come solo dopo la cattura di Ivanhoe la gente potrà riprendere la vita normale, e informa il Prete del piano di fuga, e quest'ultimo (ricongiungendo anche la Chiesa con le braccia del potere) lo rivela all'ispettore. (33 BEACH WAIT) La polizia è al porto. (34 CLOSING IN) Ivan nuota verso il battello da cui lanciano una fune che non riesce ad afferrare. Torna stremato sulla spiaggia (mentre ironicamente risentiamo la canzone «You can Get It If You really Want»). (35 IVAN TRIES FOR CUBA). La polizia lo bracca mobilitando forze ironicamente esagerate. È lui a sparare per primo, e continua a puntare le pistole anche quando sono scariche, come in una scena western (con giustapposizione di citazioni da *Django*). Si fa uccidere.

La sua parabola si è conclusa con la morte, ma il suo piccolo mito forse sopravviverà così come continuerà la corruzione. Sopravvive, comunque, il film che ha messo a nudo quella corruzione. (36 IVAN FOUGHT THE LAW...)

F) *Epilogo*

Mentre siflano i titoli di coda, una donna balla. Potrebbe essere Elsa: ne vediamo solo il sedere e il basso ventre ondeggiare. Ironicamente, la gonna di stoffa luccicante porta i colori della bandiera giamaicana. Evidentemente, a Kingston è tornata la vita di sempre... (37 CREDITS)

Due sono quindi i temi introdotti, variati e portati a conclusione: il primo – dell'arrivo in città – si varia in problemi, delusioni e sacrifici, ma anche in nuovi entusiasmi e potenzialità, per concludersi sconsolatamente; il secondo – la ribellione individuale al sistema corrotto – si rivela impraticabile ma carico di piccolo eroismo.

3. *Tecnica e genere*

Il lavoro giovanile di Henzell nella pubblicità e i suoi gusti cinematografici hanno lasciato segni evidenti nello stile di *The Harder They Come*.

Quanto alla pubblicità, oltre all'uso (forse eccessivo) di primi piani, si pensi ad alcune immagini dei personaggi *in posa* e in

loro foto, o l'apparizione frequente di insegne pubblicitarie e altre scritte. Oltre a costituire un elemento tecnico molto funzionale (con risvolti spesso ironici), tale presenza della pubblicità mostra anche una Giamaica influenzata da media di derivazione americana.

L'aver realizzato documentari può avere influito sull'uso di luci naturali anche per gli interni, con il risultato di scene a volte poco limpide e di una fotografia a volte granulosa, che comunque accrescono il realismo del film.

Quanto alla passione di Henzell per il neorealismo italiano, questo può avere influito sulla tecnica e sull'uso di attori non-professionisti con i loro dialetti, il plurilinguismo, la preferenza per *locations* genuine, l'improvvisazione sulla base di una sceneggiatura vaga; ma con il neorealismo il film di Henzell ha in comune anche l'attenzione per il proletariato, le periferie delle grandi città fasciose, la musica, e la Chiesa.

The Harder They Come è un capolavoro costruito soprattutto nella fase del montaggio. Non esibisce eccessive sofisticazioni, restando essenzialmente un film popolare e di facile comprensione, ma ricorre a un realismo aggiornato a implicazioni allegoriche e a bilanciamento fra immagini, musica e caratterizzazione:

Editing is the final most important tool in the filmic process for Henzell, most evident in the interplay between song lyric and image; it is the place where the artist's point of view is stated and by which the audience/spectator is persuaded to take part in the artistic creation.²⁴

Il montaggio è anche l'occasione per sottolineature ironiche. Queste privano il fruitore di una facile immedesimazione con Ivan: le anticipazioni e i commenti continui forniti da insegne pubblicitarie e annunci radiofonici, la messa a nudo della ingenuità eccessiva di Ivan (per esempio attraverso le sue reazioni alle scudisciate) rendono evidente il punto di vista autoriale esterno, e chiedono allo spettatore di non accontentarsi di una lettura troppo semplice della favola narrata.

Infatti, l'uso dei doppi è tipico di una narrazione allegorica. Ivan e i suoi due «angeli» (Pedro e José) si riflettono nelle tre donne con cui si relazionano. Tre sono anche i rappresentanti del potere (prete, poliziotto e produttore) che riempiono negativamente un buco lasciato dalla totale assenza di padri.

²⁴ BEV BRAUNE, *art. cit.*, 33. Braune dà una lettura attenta e precisa dell'uso della canzone «You can get it if you really want» all'interno della struttura del film e nella sua interfaccia con le immagini e l'uso della cinepresa.

Ben al di là di un film di maturazione o di un film musicale, *The Harder They Come* fu e resta un film fortemente politico sulla situazione della Giamaica (e, indirettamente, dei Caraibi) alla fine degli anni sessanta.²⁵ Dopo la Seconda Guerra Mondiale e la crisi dell'Europa post-bellica le potenze coloniali europee si erano ritirate dalle isole caraibiche, lasciando spazio alle indipendenze locali. Queste ebbero però vita breve. L'ascesa mondiale dello strapotere USA iniziò la sua espansione neocoloniale proprio dalle isole a pochi passi dalle sue coste, decidendone i governi, stabilendovi multinazionali, controllandone la finanzia, l'esercito e i media. Aumentandone il debito pubblico, le rendevano totalmente dipendenti. Ciò non accadde senza una resistenza politica, esemplificata a livello locale giamaicano da Manley (e a livello più duraturo dalla Cuba di Fidel Castro che non a caso si prefigura come unico possibile luogo di esilio per Ivan). Nel film, gli USA controllano tutto: il mercato della musica (con i dischi prodotti in America, sulla base di registrazioni locali su nastro), la religione (con le sette di importazione americana) ma soprattutto – nell'economia allegorica del film – il commercio della marijuana. Quest'ultimo diventa, nel film, una metafora per qualcosa di ben più ampio, quali le risorse naturali in genere – piantagioni (di tabacco, caffè, zucchero, banane, pompelmi) e miniere (di bauxite) – e la manodopera sottopagata (oggi anche quella impegnata nel turismo). Come nel romanzo *Season of Anomy*, di Wole Soyinka,²⁶ in cui il monopolio sulla produzione di cacao sta per il controllo delle risorse naturali in genere e del petrolio nigeriano in particolare, anche qui il linguaggio allegorico del film celava – ma non troppo – un controllo pesante e pressante sull'indipendenza dell'isola, attuato (come nel romanzo) attraverso un apparato poliziesco-militare corrotto e la manipolazione dei giovani e delle credenze religiose popolari. Da questo punto di vista Ivan-Ivanhoe diventa un vero ribelle. Nonostante la sua piccolezza e la sua ignoranza (che gli fa confondere i western con la realtà), Ivanhoe si erge contro un nemico così grande che ogni possibilità di successo è davvero flebile. Per questo la gente dei ghetti sta dalla sua parte: la sua «resistenza» ai monopoli e alla corruzione del potere costituito è quanto il popolo dei ghetti vorrebbe ma non sa realizzare. La sua sfida

²⁵ «For Henzell, there is a harmonious understanding between realism and truth, the political world and individual freedom.» BEV BRAUNE, *art. cit.*, p. 31.

²⁶ Vedi *supra* n. 20.

e la sua caduta, dentro tale prospettiva, ne fanno un vero eroe, un Ivanhoe dei tempi moderni. Che sia ignorante e privo di una coscienza politica da intellettuale lo rende ancor più attraente agli occhi della povera gente (locale e no): lui come loro ama la musica, le donne, l'amicizia virile, il gioco, l'esibizionismo. Sogna autonomia economica, belle macchine, gli agi della modernità urbana. Fallisce e muore con orgoglio, senza inginocchiarsi al potere. Per vari motivi, il film che forse più somiglia a *The Harder They Come* è probabilmente *Easy Rider*, anche questo largamente frainteso da chi continua a ignorarne il discorso politico incarnato da Captain America/Peter Fonda, eroe non propositivo (ispirato a un fumetto anziché a spaghetti western), oppositore della nuova America imperialista e borghese: il suo viaggio nella ribellione e verso la morte è commentato tanto attraverso la favola narrata (con i suoi doppi e con la funzione allegorica della droga) quanto attraverso le canzoni rock di quegli anni.

4. Conclusioni

Non è strano che la folla locale decretasse immediatamente il successo del film. Né è un caso che nei festival europei venisse apprezzato e premiato più per la musica che per la regia o il soggetto. Non è neanche un caso che sia divenuto un *cult movie* appena il mercato delle videocassette e dei dvd ha ridotto il potere delle major internazionali della distribuzione. E non è neanche un caso che Henzell non abbia più trovato finanziatori per altri film. Né che non ci sia nessun altro film giamaicano che abbia saputo o potuto veicolare un messaggio politico così forte e chiaro.

Tale denuncia del neocolonialismo è poco capita dai giovani che amano questo film. E la critica continua a vedere Ivan soprattutto come un violento narcisista e machista che ha visto troppi western e manca di un vero messaggio politico positivo e propositivo.²⁷ Ma non è Ivan, dopo tutto, un aspirante piccolo imprenditore che si pone in alternativa a mega-produzione e megadistribuzione? E non rappresenta Ivan il tentativo di sottrarre agli USA (aiutati da corrotti uomini di potere locali) il commercio e lo sfruttamento delle risorse locali (marijuana e musica)? Ivan è

²⁷ Si veda, ad esempio la lettura «marxista» del film in KENNETH MARC HARRIS, «Racial Fetishism: *The Harder They Come*», in *The Film Fetish*, Peter Lang Publishing, New York, 1992, 87-106.

l'eroe dell'opposizione al neocolonialismo; affida al canto e alla poesia (come fa il ben più sofisticato Ofey in *Season of Anomy*) la sua più autentica ribellione, pronto a immolarsi quando la caduta diviene inevitabile.

Il messaggio politico ce l'aveva – e ce l'ha ancora – il film! E si poneva come uno dei primi esempi di cinema post-coloniale, come Henzell ha intuito nel riconoscere che *The Harder They Come* permetteva alla periferia di rispondere all'egemonia dei centri di potere:

If you split the world into North and South; white, black; industrial, agricultural; and so on, all communications, virtually all communications have been going from North to South – it's been one way. Now *there's been a counter-movement. Now the other side is speaking back.* And just as by some accident of history, the white farming spirit plugged into amplifiers in Nashville and gained expression there; in a same way, the black tropical spirit has found expression in Kingston.²⁸

Passati tre decenni, stabilizzatosi il neocolonialismo americano ai Caraibi, e cresciuti per proprie strade i realizzatori del film, *The Harder They Come* sembra oggi almeno in parte indipendente dai commenti interpretativi di chi lo produsse. Ed è doveroso concludere notando come la lettura del film qui proposta, basata sull'individuazione di *due* temi principali (correlati ma non necessariamente conseguenti l'uno dall'altro) e di una strategia realistico-allegorica, non trovi precisa conferma nelle numerose interviste e dichiarazioni del regista. Henzell ribadisce come la tematica del film sia quella di un *sogno* irrealizzabile:

The theme of HTC is that for somebody like Ivan the promise of the city is really a fantasy, not just because of corruption but also because they have been sold a dream world which is so strong in its appeal that they would rather give up their lives than give up the dream.²⁹

Henzell sostiene come all'epoca della realizzazione del film, il potere degli USA nella Giamaica fosse di secondaria importanza e come l'economia dell'isola e la responsabilità per le sue aberrazioni fossero e restino ancor oggi nelle mani dei Giamaicani. Secondo lui, solo oggi giorno si presentano i segnali dell'inizio di uno strapotere americano.³⁰

²⁸ BEV BRAUNE, *art. cit.*, 36 [corsivo mio].

²⁹ Cfr. gli email di Perry Henzell a Sabrina Ceccato datati 19 e 25 luglio 2005.

³⁰ «I don't think of J'cans as being so manipulated by the USA. In fact

Forse è vero che tendiamo a leggere opere del passato alla luce di problematiche odierne, ma va anche riconosciuto come i significati di un film – opera collaborativa per eccellenza – non siano valutabili solo dal suo regista, soprattutto se il film risulta da un'ibridazione fra elementi realistici (con cui la Giamaica pro-ruppe sullo schermo con una *sua* voce) e allegorici (che aprono il testo a interpretazioni contestuali anche al di sopra di intenzioni autoriali e di memorie a posteriori).

Quello su cui più ci interessa concludere è l'eccezionalità storica ed estetica di questo film. Se da un punto di vista «locale» *The Harder They Come* resta il primo e il più grande film giamaicano, da un punto di vista «globale» costituisce il primo grande film post-coloniale proprio perché ha ripreso un grande tema (del giovane che va in città) già elaborato in epoca coloniale, aggiungendovi quello della ribellione al neocolonialismo. Ed è grazie alle sue «risposte all'Impero» (più che al *sogno* di successo in città ricordato dal regista) che mantiene oggi la sua originalità e la sua rilevanza.

gangs from JA set up a considerable distribution in network for drugs across N America. We must take responsibility for our own situation. It's too easy to blame outside forces and it doesn't solve our problems. Of course there's world-wide capitalist exploitation, and it's getting worse every day with "globalization", but we're not helpless against it. We can fight oligopoly and win.» E: «It is only now that we are really feeling that the USA represents a serious threat to our independence and Washington is very surprised that we will not tolerate it, and we won't! I sincerely believe that we are in control of our own affairs and that we must blame ourselves for our own troubles much more than we must blame outside forces. (...) It has been our own stupidity and political ineptitude that is largely responsible for the poverty of Jamaica. This is the most subversive message of all to the neo-imperialists. They would love us to feel helpless. (...) The biggest hotel chains in Jamaica are Jamaican owned, (...) Air Jamaica is Jamaican owned, (...) The biggest bank in Jamaica is NCB, Jamaican owned, (...) All merchant banks are J'can owned, (...) The J'can ganga business is run by Jamaicans, even in the USA for the most part.» *Ibidem*.

Con tutto il dovuto rispetto per le opinioni di un Giamaicano così autorevole, l'insistenza di Henzell sull'autonomia economica della Giamaica è tutt'altro che condivisa da storici ed economisti...

ABSTRACT

This paper reads Henzell's movie *The Harder They Come* as mirroring American neocolonialism in Jamaica and post-colonial aesthetics. This mainly happens through a reelaboration of the theme of the young man moving to town and through the introduction of the related theme of the isolated rebel fighting against local corruption and foreign control over production and labour. Neo-realistic aesthetics is also renegotiated through the use of allegory. The interpretation here given is compared to other readings of this movie and to the film director's own comments.

KEYWORDS

Post-colonial cinema. Jamaica. Neocolonialism.

DA «SCUOLA SUPERIORE» A «UNIVERSITÀ IMPERIALE
DI VARSAVIA»: GENESI DI UN'UNIVERSITÀ RUSSA
NEL REGNO DI POLONIA (1862-1869)

Le vicende del sistema scolastico polacco dopo l'inserimento del Regno di Polonia nell'Impero zarista (1815) rispecchiano fedelmente le dinamiche di russificazione che interessarono la periferia polacca. In particolare dopo l'insurrezione del gennaio 1863, vero punto di svolta nell'approccio alla questione polacca da parte delle autorità Pietroburghesi, la scuola del Regno, e in modo particolare l'istruzione di livello universitario, conobbe un progressivo processo di sostituzione dell'elemento nazionale polacco con quello russo. Nel caso della trasformazione della Scuola Superiore, vanto dell'intelligencija polacca «lealista»,¹ in Università Imperiale, ovvero in università russa, si assistette ad un dibattito tra i fautori della russificazione in cui si palesò la multiformità del pensiero e dell'atteggiamento dei ministri e degli uomini influenti presso lo zar in relazione alla questione polacca. Fu necessario alle autorità russe un periodo di tempo di sei anni, durante i quali i «partiti» presenti a Pietroburgo, rappresentanti di componenti diverse, per estrazione e orientamento, della società colta russa, esposero la

¹ Per «lealista» si intende quello schieramento di intellettuali polacchi propensi alla collaborazione con i vertici russi, che aveva avuto in Adam Czartoryski, già ministro degli esteri presso Alessandro I, il più illustre modello. Il marchese Aleksander Wielopolski fu l'esponente di spicco di questa intelligencija, la quale concepì un proprio *modus vivendi* e uno sviluppo dei caratteri nazionali polacchi all'interno della cornice politica dell'Impero russo. Dopo aver riconosciuto il fallimento del messianismo romantico e abbandonato ogni velleità di lotta ideologica e, nondimeno, armata contro l'occupante, essa cercò un compromesso (in polacco *ugoda*, da cui *ugodowiec*, «lealista», termine con cui si designavano i fautori di questa posizione) con le autorità russe, concentrando le proprie energie in attività più sicure e redditizie (il cosiddetto «lavoro organico», *praca organiczna*), in particolar modo nel campo del commercio, grazie anche alle felici condizioni economiche in cui il Regno di Polonia si trovava già dagli ultimi due decenni. Per un'ampia ed esaustiva dissertazione sulla politica dell'*ugoda*, vedi A. SZWARC, *Od Wielopolskiego do stronnictwa polityki realnej. Zwolennicy*

propria visione del problema, proponendo soluzioni discordi per forma e contenuto. Nel presente studio, dopo una breve introduzione relativa alla presenza dell'Università in Polonia tra il 1815 e il 1862, verrà delineato il dibattito sui destini dell'istruzione nel Regno, nonché la dialettica che intercorse, in una certa misura, con l'elemento polacco, negli anni 1862-1869. Particolare rilievo sarà dato inoltre alla questione della lingua, ovvero alla controversia sull'impiego o sull'esclusione, parziale o totale, della lingua polacca dalla scuola e dall'Università del Regno.

1. *I centri universitari di periferia: l'Università Regia di Varsavia (1816-1830)*

La nascita della prima Università di Varsavia fu uno dei prodotti dell'atteggiamento liberale assunto dallo zar Alessandro I nei confronti del Regno di Polonia. Dopo la costituzione concessa nel 1815, l'istituzione dell'Università è da annoverare tra i principali frutti dell'attività di Adam Czartoryski, ministro e uomo di fiducia dello zar e, nella storiografia polacca, è considerata il conseguimento maggiore, seppur postumo, della Commissione per l'Educazione Nazionale (*Komisja Edukacji Narodowej*).

L'Università Regia di Varsavia fu istituita con decreto nel novembre del 1816, e inaugurata solennemente il 14 maggio 1818. Dotata di uno statuto autonomo, era composta da cinque facoltà: giurisprudenza, medicina, filosofia, scienze e belle arti, teologia.²

Lo scoppio dell'insurrezione, nel novembre 1830, pose fine alla sua breve vita e aprì un lungo periodo in cui il Regno di Polonia fu privato di un istituto di formazione universitaria. Nonostante la proposta del *namestnik* (viceré del Regno di Polonia) I.F. Paskevič di organizzare due distinte scuole di diritto e di medicina, lo zar Nicola I ordinò di chiudere temporaneamente tutti gli istituti di formazione superiore del Regno di Polonia. Nelle intenzioni delle autorità zariste, la completa eliminazione dell'istruzione universitaria nel Regno avrebbe evitato in futuro

ugody z Rosją, ich poglądy i próby działalności politycznej, 1864-1905, Warszawa, 1990; IDEM, *Obóz ugody a inteligencja w zaborze rosyjskim w latach 1864-1905*, in *Inteligencja polska pod zaborami*, vol. 6, Warszawa, 1991, 73-105.

² Sull'Università Regia di Varsavia vedi *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego*, tom I, 1807-1915, pod red. S. Kieniewicz, Warszawa, 1981, e, di autore anonimo, *Iz istorii Varšavskogo Universiteta*, Peterburg, 1908.

la diffusione di un sapere non conforme alla tradizione russa e fortemente influenzato dall'illuminismo europeo. Avrebbe inoltre ricondotto i polacchi all'interno della grande famiglia dei popoli slavi, di cui la Russia rappresentava il paese guida. Anche il sistema scolastico inferiore risentì profondamente della repressione, subendo una forte diminuzione del numero di scuole esistenti. Nel progetto di unificazione del sistema scolastico polacco con quello russo, fu creato, nel 1840, il Distretto scolastico di Varsavia, direttamente dipendente dal Ministero dell'Istruzione di Pietroburgo. Iniziò l'afflusso di insegnanti russi, destinati in particolare all'insegnamento della lingua russa nelle scuole polacche.

Le autorità zariste cercarono di ovviare, almeno in parte, all'assenza dell'università attraverso l'ampliamento dei programmi della scuola inferiore e media. Furono istituiti ad esempio licei della durata di otto anni. Parallelamente alla repressione, bisogna ricordare che le autorità russe permisero la sopravvivenza o l'organizzazione di una serie di istituti secondari di istruzione, come, ad esempio, 12 seminari diocesani, l'Istituto di pedagogia di Łowicz, alcune scuole di specializzazione e professionali. Nel 1836/37 fu inaugurata l'Accademia di Teologia, che sostituiva il Seminario di Varsavia.³

Tra le concessioni di Nicola I al sistema scolastico del Regno di Polonia vi furono, nel 1840, l'istituzione della Scuola di Farmacia, di corsi supplementari di diritto presso i licei e, a Varsavia, di corsi di diritto. Questi prevedevano, oltre ad insegnamenti di carattere giuridico tenuti in polacco, anche una serie di lezioni in lingua russa sul codice civile, la storia e la statistica dello stato russo, nonché di letteratura russa. Già nel 1846, tuttavia, questi corsi furono chiusi e, di conseguenza, aumentò l'afflusso di studenti verso le università imperiali. Qui, nel 1840, erano state istituite due cattedre «polacche», dedicate all'insegnamento di diritto civile e procedura giudiziaria, e di diritto amministrativo e penale del Regno di Polonia, attivate a Pietroburgo (dove le lezioni erano tenute in lingua polacca) e a Mosca. Nel 1844 fu aperta a Varsavia la Scuola di Belle Arti.⁴

La formazione accademica dei giovani polacchi nelle università russe fu indirizzata alla formazione di insegnanti e funzionari da

³ *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego, 1807-1915*, tom I, pod red. S. Kie-niewicz, Warszawa, 1981, 145.

⁴ *Ivi*, 180-181; *Varšavskij Universitet*, in *Enciklopedičeskij slovar' Brokgauz-Efron*, t. X, S.-Peterburg, 1902, 563.

destinare ai vari settori dell'amministrazione del Regno. La loro presenza nelle università russe e la conseguente formazione di comunità isolate erano considerate dalle autorità zariste per il loro potenziale ambivalente: da un lato vettore di idee anarchico-rivoluzionarie, dall'altro un mezzo per l'avvicinamento tra le due nazionalità. Nei piani del governo fu ritenuto prevalente il secondo aspetto che permise, fin dall'anno accademico 1836-37, l'afflusso di polacchi, inizialmente figli di nobili o funzionari, nelle università russe, dove godevano degli stessi diritti degli studenti locali. Nell'anno accademico 1838-39 furono presenti in circa 100 unità.⁵ Inoltre «per l'auspicata fusione dei due elementi opposti»,⁶ come si espresse il ministro dell'Istruzione S.S. Uvarov, erano previste borse di studio e agevolazioni di carattere economico. La «rieducazione» dei polacchi presenti sul territorio russo era considerata da Uvarov come necessaria, così come la diffusione dell'elemento russo nelle regioni baltiche e nelle Province occidentali, dove la maggioranza della popolazione era di origine rutena.

La politica da attuare nei confronti del Regno di Polonia, invece, era percepita dallo stesso ministro dell'Istruzione con maggiore attenzione, consapevole che la tradizione storica e la situazione attuale dei rapporti russo-polacchi necessitavano di misure più caute e meno aggressive. Il ruolo della lingua russa, in particolare, assumeva contorni diversi in relazione al luogo e ai modi in cui veniva interpretato: «nell'ambito politico la lingua può essere paragonata ad un'arma che può danneggiare la mano inesperta che la utilizza. Nelle Province occidentali e perfino in quelle baltiche si può dire, senza esitazione, «studiate in russo». Nel Regno [di Polonia] l'introduzione della lingua russa richiede altre condizioni».⁷

Già nel 1849, quando ad Uvarov subentrò Širinskij-Šichmatov, fu notevolmente ridotta la quota di polacchi ammessa allo studio nelle università dell'Impero. Questa misura fu soltanto uno dei provvedimenti adottati dalle autorità nel periodo di maggior reazione che le università russe avessero fino allora conosciuto. Prevalse la visione negativa dell'afflusso di studenti polacchi, considerati pericolosi portatori di idee radicali. La loro presenza

⁵ Cfr. introduzione a Aa.Vv., *Pol'skie professora i studenty v universitetach Rossii (XIX-načalo XX v.)*, Varšava, 1995, 6.

⁶ Cit. in S.V. ROŽDESTVENSKIJ, *Istoričeskij obzor dejatel'nosti Ministerstva Narodnogo Prosveščeniija 1802-1902*, S.-Peterburg, 1902, 313.

⁷ *Ivi*, 314.

si riattestò sui livelli precedenti durante i primi anni del regno di Alessandro II. La comunità studentesca polacca a Mosca o Pietroburgo si distingueva per l'estrema povertà di mezzi di sussistenza. Gli studenti entravano in contatto quotidiano con i russi, presso i quali trovavano una sistemazione di fortuna e, in certi casi, anche un appoggio finanziario. Non c'erano da parte russa manifestazioni particolari di tendenze sciovinistiche: al contrario, negli anni che precedettero l'insurrezione del 1863, quando nelle università dell'Impero erano presenti fino a 500 studenti polacchi, i rapporti con la popolazione locale si mantennero buoni.⁸

La politica ufficiale verso le università di periferia, dove si percepivano sensibilmente contrasti e tensioni con nazionalità non russe e con religioni e confessioni non ortodosse, prevedeva l'impiego dell'istruzione come strumento per perseguire scopi di russificazione. La politica di russificazione di quegli anni consisteva nel processo, più o meno accelerato secondo le realtà locali, di avvicinamento (*sbliženie*) delle nazionalità non russe al sistema russo, i cui principî «perennemente russi» (*iskonno russkie*) avrebbero dovuto trionfare. Gli eventi del 1830 nel Regno di Polonia e nelle Province occidentali portarono alla chiusura delle università di Varsavia e Vilna. La lacuna venutasi a creare doveva essere colmata dall'Università di S. Vladimir a Kiev, sorta nel 1833. Essa nasceva come «fortezza intellettuale accanto a quella militare» intesa a sottomettere la nazionalità polacca e a fonderla con lo «spirito» russo:⁹ era uno degli esempi più eclatanti dell'applicazione della celebre «triade» (ortodossia, autocrazia e *narodnost'*) proclamata da Uvarov. Inizialmente la maggioranza di professori era costituita, tuttavia, da polacchi, al servizio in precedenza nel liceo di Kremenec, sulla cui base era stata organizzata l'Università. Uvarov riconobbe la lealtà politica di questi, ma auspicò, dopo un certo tempo, la loro sostituzione con professori russi, necessaria

⁸ Sugli studenti polacchi nelle università russe vedi, ad esempio, F. NOWIŃSKI, *Polacy na Uniwersytecie Petersburskim w latach 1832-1884*, Wrocław, 1986. Cfr. a questo proposito l'esperienza di T. Korzon, in seguito celebre storico della scuola di Cracovia. B. STAVĚNO, *Iz vospominanij T. Korzona*, «Golos minuvšego», 1913, N° 6, 264-266; L. KOZLOVSKIJ, *Tadeuš Korzon (k pjatidesjatiletiju naučnoj dejatel'nosti)*, «Golos minuvšego», 1913, N° 1, 286-287. Si veda, inoltre, introduzione a AA.Vv., *Pol'skie professora i studenty...*, cit., 6.

⁹ P.N. MILJUKOV, *Universitety v Rossii*, in *Enciklopedičeskij slovar' Brokgauz-Efron*, t. XXXIVa, S.-Peterburg, 1902, 791.

per il «trionfo» dell'elemento russo.¹⁰ I disordini studenteschi del 1839 realizzarono il progetto di Uvarov: la quasi totalità degli studenti polacchi, principali protagonisti delle agitazioni, assieme alla maggioranza dei professori polacchi – nella facoltà di medicina, ad esempio, L.K. Górecki e I.S. Kopernicki, esponenti del movimento indipendentista, erano anche noti specialisti nella loro disciplina – furono allontanati dall'Università, che rimase chiusa per un anno. Fu quindi riaperta con un nuovo statuto, che ne riduceva l'autonomia e aumentava il potere del ministro nella scelta del rettore e dei professori. Anche l'Università di Dorpat, il cui statuto ne garantiva le peculiarità di università «tedesca» (i cui professori e studenti erano, in sensibile maggioranza, tedeschi del Baltico), subì restrizioni alla propria autonomia, la sua organizzazione fu adeguata parzialmente a quella generale delle altre università russe e la vita degli studenti sottoposta a più rigida regolamentazione.

La presenza di professori polacchi, tuttavia, non si distinse esclusivamente per l'attività cospirativa. Nelle varie università russe furono attive personalità di spicco, tra le quali ricordiamo: I.I. Iwanowski, professore di diritto internazionale a Pietroburgo, O.M. Kowalewski, celebre orientalista a Kazan' e, nella stessa università, l'astronomo M.A. Kowalski; a Char'kov il grecista A.O. Walicki.¹¹

2. *La difficile rinascita e la Scuola Superiore (1862-1869): le speranze di una generazione*

L'ascesa al trono di Alessandro II risvegliò le speranze dei polacchi in un nuovo corso moderato della politica delle autorità zariste. Nel campo dell'istruzione, in particolar modo, gli esponenti dell'intelligencija polacca avanzarono proposte concrete per una parziale restituzione dell'istruzione universitaria. Già nel 1856 fu richiesta l'istituzione di una Scuola di diritto. Il progetto, proposto dal direttore della Commissione governativa alla Giustizia, Fryderyk Skarbek, ricevette il parere negativo di P.A. Muchanov, provveditore del Distretto scolastico di Varsavia. Questi presentò a sua volta un nuovo progetto, respinto dal *namestnik* M.D. Gorčakov.

¹⁰ S.V. ROŽDESTVENSKIJ, *op. cit.*, 299.

¹¹ R.G. ÈJMONTOVA, *Russkie universitety na grani dvuch epok (ot Rossii krepostnoj k Rossii kapitalističeskoj)*, Moskva, 1985, 224.

Prima importante concessione di Alessandro II fu l'apertura, nel 1857, dell'Accademia di Medicina e Chirurgia. Lo statuto dell'Accademia prevedeva una diretta dipendenza dal provveditore del Distretto scolastico, e, per lui, dal Ministero dell'Istruzione, ma nel complesso ne assicurava una rilevante autonomia collegiale nell'organizzazione didattica.¹²

Le prime richieste ufficiali dei polacchi, relative alla restituzione dell'Università, giunsero a Pietroburgo nella primavera del 1861. Principale fautore di un ampio progetto di riforme fu il marchese Aleksander Wielopolski. Esso prevedeva una riforma generale della scuola polacca,¹³ la sua autonomia dal sistema russo e, in particolare, la riattivazione dell'istruzione universitaria. Il partito di Wielopolski non trovò le condizioni migliori per condurre la propria linea politica. Da una parte esso non godeva della piena fiducia degli ambienti governativi di Pietroburgo, dove la sua richiesta di maggiore autonomia suscitava forti riserve; dall'altra, nel Regno di Polonia, la fazione progressista dell'intelligencija polacca guardava con sospetto ai tentativi di compromesso con le autorità occupanti. Prevalse tuttavia l'atteggiamento liberale dello zar Alessandro II, e in pochi mesi furono poste in essere le basi per la riforma scolastica del Regno di Polonia. Nel marzo 1861 il Distretto scolastico di Varsavia fu sostituito dalla Commissione governativa per le Confessioni religiose e l'Istruzione pubblica, alla cui direzione fu nominato Wielopolski. Si trattava di un primo passo importante nella restituzione di un'ampia autonomia al sistema dell'istruzione polacca. La Commissione, che era stata in precedenza abolita nel 1840, era un organo che rappresentava gli interessi della nazionalità polacca. Nell'ottobre dello stesso anno furono inaugurati a Varsavia i corsi preparatori per gli studenti che intendevano iscriversi alla Scuola Superiore di prossima apertura.

Il progetto di Wielopolski prevedeva l'organizzazione di un unico istituto di formazione universitaria, composto, sul modello delle università russe, da quattro facoltà: storia e filologia, fisica e matematica, giurisprudenza, medicina, quest'ultima ricavata dalla trasformazione dell'Accademia di Medicina e Chirurgia. Wielopolski insistette in particolar modo, contro l'opinione di Pietroburgo, sulla necessità di accorpare le facoltà in un unico istituto che,

¹² *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego...*, cit., 250, 258-260.

¹³ Sulla riforma di Wielopolski vedi K. POZNAŃSKI, *Reforma szkolna w Królestwie Polskim w 1862 roku*, Wrocław, 1968.

tuttavia, non ottenne la denominazione di Università, ma quello più modesto di Scuola Superiore (*Szkoła Główna*). Secondo lo stesso Wielopolski, come riportano alcune fonti, Pietroburgo non conferì al nuovo istituto la dignità di Università, in quanto non comprendeva alcune facoltà, come teologia o belle arti, che sarebbero state rappresentate in singoli istituti separati; in altre fonti, tuttavia, si spiega il fatto con l'intenzione del Ministero di non considerare il nuovo istituto polacco alla stregua delle università russe.¹⁴ Nonostante le agitazioni, che ebbero luogo a Varsavia già nella primavera del 1861,¹⁵ e i noti episodi dell'Università di Pietroburgo, chiusa per un anno dopo i disordini degli studenti, prendeva corpo presso il Ministero dell'Istruzione a Pietroburgo il progetto di istituzione della Scuola Superiore e, più in generale, la riforma del sistema scolastico polacco proposta da Wielopolski.

Grazie anche all'influenza positiva del nuovo *namestnik* del Regno di Polonia, K. Lambert, nella primavera del 1862 lo zar Alessandro II nominò Wielopolski presidente del Consiglio dei ministri del Regno e contemporaneamente promulgò la Legge sull'educazione pubblica (*Ustawa o wychowaniu publicznym*, del 29 maggio 1862), che sanciva l'avvio della riforma del sistema scolastico polacco. Essa ne sottolineava il carattere nazionale, prevedeva un'ampia diffusione delle scuole elementari nelle campagne e un più ampio accesso alla scuola media per i giovani di estrazione borghese o popolare. Il carattere liberale della legge fu salutato dai polacchi come il massimo risultato ottenuto dai fautori del «compromesso», mentre per i russi si trattò piuttosto di un atto di magnanimità dello zar verso le richieste dei polacchi.

Lo statuto della Scuola Superiore, «creazione polacca», realizzava pertanto le speranze dell'intelligencija locale nelle concessioni di Pietroburgo. In Russia, contemporaneamente, l'atteggiamento liberale del governo caratterizzava il dibattito in corso sulla rifor-

¹⁴ Cfr. *Szkoła Główna warszawska (1862-1869)*, T. I, *Wydział filologiczno-historyczny*, Kraków, 1900, 46; *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego...*, cit., 255: «Non sarà un'università e non riceverà questa denominazione; non lo è perché non prevede tutte le facoltà». S. Kieniewicz ricorda che mancavano le facoltà di teologia, belle arti, scienze tecniche, agrarie e forestali. Come è noto, tuttavia, queste facoltà non erano previste dal modello delle università russe, a cui la Scuola si ispirava. È da ritenere, pertanto, più plausibile la volontà del Ministero dell'Istruzione di non considerare il nuovo istituto alla stregua delle altre università russe.

¹⁵ Cfr. S. KIENIEWICZ, *Warszawa w powstaniu styczniowym*, Warszawa, 1983, 62 e ss.

ma universitaria, che nel 1863 avrebbe trovato concreta attuazione nel nuovo statuto delle università russe. L'organizzazione interna della Scuola Superiore prevedeva il rettore, i decani di facoltà, il Consiglio generale, i Consigli di facoltà, e l'Amministrazione. Il rettore doveva essere nominato, per i primi tre anni, dal Consiglio di amministrazione del Regno di Polonia, in seguito eletto dal Consiglio della Scuola tra i professori ordinari e confermato dal ministro dell'Istruzione. I decani erano eletti tra i professori ordinari e rimanevano in carica per due anni. Rispetto al sistema vigente in Russia, lo statuto della Scuola Superiore non prevedeva l'ispettore, ma un giudice interno all'istituto. L'organizzazione didattica era riservata ad ogni facoltà, le cui decisioni erano sottoposte all'approvazione della Commissione governativa per le Confessioni religiose e l'Istruzione pubblica. Erano previsti 35 professori ordinari, 15 straordinari, 11 assistenti e 4 lettori.

Il corpo docente iniziale della Scuola venne formato dalla Commissione governativa. Dopo quattro anni dall'apertura della Scuola, soltanto chi fosse stato in possesso del grado di dottore della Scuola Superiore o del suo corrispondente (*magistr*) ottenuto in una delle università dell'Impero sarebbe potuto diventare professore ordinario, straordinario o assistente. I docenti erano nominati dal Consiglio della Scuola e confermati dalla Commissione governativa.¹⁶ La composizione del corpo docente presentò serie difficoltà, derivate in particolar modo dalla mancanza di professori preparati all'insegnamento di livello universitario nel Regno di Polonia. Si ricorse all'invito di professori da università non solo russe, ma anche della Galizia e della regione di Poznań, dove trovavano impiego numerosi docenti polacchi, che lì avevano compiuto gli studi.¹⁷ Per gli studenti non fu introdotto l'obbligo dell'uniforme, che invece era previsto nell'Accademia di Medicina.¹⁸

Nella facoltà di storia e filologia furono attivati i seguenti insegnamenti: filosofia, storia dell'arte ed estetica, storia della letteratura polacca, storia della letteratura russa, storia della letteratura universale, storia della Polonia, linguistica comparata delle lingue slave, pedagogia, bibliografia, lingua e letteratura latina e greca, lingua ebraica e i lettori di francese, tedesco e italiano. Il problema dell'assegnazione delle cattedre non fu mai

¹⁶ *Szkoła Główna warszawska...*, cit., 46-48.

¹⁷ *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego...*, cit., 295.

¹⁸ *Ivi*, 261-263.

completamente risolto: storia dell'arte ed estetica, pedagogia e storia della Polonia rimasero vacanti per tutta la durata della Scuola. Solo nel 1865 fu occupata la cattedra di lingua polacca e, nel 1866, quella di letteratura polacca.

Primo rettore, e in seguito rieleto altre due volte, fu Józef Mianowski. Egli costituisce uno dei più chiari esempi di intellettuale incline al compromesso con le autorità russe, e non a caso fu voluto espressamente da Wielopolski. Originario del governatorato di Vilna, compì gli studi di medicina nell'Università locale, concludendoli nel 1828. Dopo la chiusura dell'Università, nel 1830, proseguì l'attività come assistente presso l'Accademia di Medicina e Chirurgia di Vilna. In seguito ad un viaggio di studio all'estero tra il 1837 e il 1838, diventò professore ordinario di fisiologia nella stessa Accademia, ma, nel 1840, sospettato di aver protetto il rivoluzionario S. Konarski, fu imprigionato per breve tempo. Riconosciuto innocente e scarcerato, ebbe la possibilità di continuare l'attività. Dopo la chiusura dell'Accademia di Vilna, si trasferì a Pietroburgo, dove, grazie a particolari protezioni, ottenne la cattedra di pediatria e ginecologia alla locale Accademia di Medicina. È in questi anni che si consolidò la fama di Mianowski presso la corte dello zar, dove fu attivo come medico personale della principessa Marija Nikolaevna. Qui godette di ampia stima e fiducia, e nel 1860 ottenne il pensionamento, trasferendosi in Italia. Quasi sconosciuto negli ambienti ufficiali polacchi, fu invitato da Wielopolski ad assumere il rettorato della neonata Scuola Superiore. A Varsavia non proseguì la ricerca scientifica, né fu attivo come professore. Svolse piuttosto una funzione di controllo e supervisione sui programmi didattici e sull'attività della Scuola, rispettato dai vertici polacchi e russi, e dagli studenti.¹⁹ Durante i mesi turbolenti dell'insurrezione del 1863, si dichiarò a favore degli studenti, la maggioranza dei quali non si era unita ai gruppi cospirativi. Lo ritenne, a torto, un buon auspicio per il futuro della Scuola appena istituita.²⁰

La Scuola Superiore conferiva i gradi di *magistr* (o di *lekarz* – dottore, per gli studenti di medicina) e di *doktor*. Alla conclusione del ciclo di studi (cinque anni per la facoltà di medicina, quattro per le altre), lo studente sosteneva l'esame finale e presentava un elaborato personale (*rozprawa*), che dava diritto al grado di *magistr*, corrispondente al *kandidat* delle università

¹⁹ *Szkoła Główna warszawska...*, cit., 52-54.

²⁰ *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego...*, cit., 342.

russe. A differenza del sistema russo non era previsto il grado di *dejstvitel'nyj student* (lo studente che terminava il corso ordinario di studi).²¹

L'inaugurazione ufficiale della Scuola Superiore avvenne il 25 novembre 1862. Nasceva un istituto di formazione universitaria polacca, che ebbe tuttavia una vita brevissima. Già nel gennaio 1863 scoppiava, come è noto, l'insurrezione che avrebbe posto uno spartiacque decisivo nella storia dei rapporti russo-polacchi. Nonostante una significativa maggioranza di studenti non avesse partecipato alla lotta armata, e già alla fine di gennaio avesse manifestato la propria estraneità agli eventi in corso,²² la Scuola divenne uno degli obiettivi principali del processo di russificazione che avrebbe interessato l'intero sistema amministrativo del Regno di Polonia. L'insurrezione decretò il fallimento della riforma di Wielopolski, il quale auspicava che l'autonomia del sistema scolastico del Regno e la restituzione del suo carattere nazionale polacco avrebbero impedito lo scoppio di nuove insurrezioni. Wielopolski, già sfiduciato dai propri connazionali, perse l'appoggio di Pietroburgo, fu sollevato dalle proprie responsabilità ed emigrò all'estero. Il compito di sedare l'insurrezione fu affidato al nuovo *namestnik*, F.F. Berg, mentre la Commissione governativa per le Confessioni religiose e l'Istruzione pubblica fu posta sotto la direzione di F.F. Vitte, in precedenza provveditore del Distretto scolastico di Kiev. Tra le conseguenze immediate che dovette sopportare la Scuola ci fu il brusco calo degli studenti (da 603 nel 1862 a 245 nel settembre 1863). Nel 1864 i professori della Scuola, così come tutti gli impiegati nell'amministrazione del Regno di Polonia, dovettero sottoscrivere una dichiarazione di condanna dell'insurrezione del 1863.²³ Nell'aprile del 1864 fu introdotto l'obbligo dell'uniforme per gli studenti.

Nonostante la sua durata effimera, la Scuola Superiore divenne ben presto il simbolo della libertà perduta e dell'ultimo bastione

²¹ *Szkoła Główna warszawska...*, cit., 48, 60. Soltanto con lo statuto del 1884 le università russe avrebbero ridotto i gradi universitari al binomio *magistr-doktor*, mentre nelle Università Imperiali di Varsavia e Dorpat sarebbe rimasto in vigore il grado inferiore di *kandidat*. Cfr. A.E. IVANOV, *Učenyje stepeni v Rossijskoj Imperii XVIII v.-1917 g.*, Moskva, 1994, 41 e sgg.

²² *Szkoła Główna warszawska...*, cit., 60; *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego...*, cit., 342-343. R. Wroczyński, storico dell'istruzione polacca, afferma tuttavia che «tutti gli studenti si dichiararono fra le fila degli insorti». Cfr. R. Wroczyński, *Dzieje Oświaty Polski 1795-1914*, Warszawa, 1996, 116.

²³ *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego...*, cit., 346.

della nazionalità polacca, incarnata dall'opera dei suoi intellettuali. Dopo l'insurrezione del 1863 essa ufficialmente ebbe vita fino al 1869, anche se il suo sviluppo fu notevolmente frenato dal processo di russificazione. Benché non portasse la denominazione di Università, essa fu sempre considerata dall'intelligencija polacca come un autentico istituto di formazione universitaria, non soltanto per l'organizzazione analoga alle università del tempo, ma anche per il livello dell'attività di ricerca dei professori polacchi attivi al suo interno.²⁴ Negli anni seguenti alla sua trasformazione si sviluppò una serie di iniziative volte a perpetuare alle generazioni successive di polacchi i meriti e il ruolo rivestito dalla Scuola nel tramandare la tradizione intellettuale polacca. Furono realizzate, ad esempio, raccolte di denaro per finanziare gli studi degli studenti polacchi meno benestanti, come ad esempio il Fondo in memoria del rettore della Scuola, Józef Mianowski. Nella storiografia polacca numerose furono le pubblicazioni in cui si esaltava il ruolo della Scuola Superiore nella formazione della generazione positivista, che dagli anni '60 interessò un'ampia frazione dell'intelligencija polacca, la cosiddetta «Generazione della Scuola Superiore»; tali pubblicazioni contrapponevano la Scuola all'Università Imperiale, che ne aveva preso il posto sette anni più tardi.²⁵

3. *Dopo l'insurrezione di gennaio: il dibattito sui destini della Scuola Superiore (1863-1869)*

Pochi mesi dopo lo scoppio dell'insurrezione,²⁶ che fu sedata soltanto nel maggio dell'anno successivo, le autorità russe diedero avvio al processo di russificazione del sistema scolastico polacco. La riorganizzazione dell'istruzione nel Regno di Polonia

²⁴ *Szkoła Główna warszawska...*, cit., 60.

²⁵ Vedi, ad esempio, L.T. BŁASZCZYK, J. DANIELEWICZ, *Szkoła Główna Warszawska i jej rola w kształtowaniu się ideologii pozytywistycznej*, «Przegląd Nauk Humanistycznych i Społecznych», 1952, t. II; S. ASKENAZY, *Uniwersytet Warszawski*, Warszawa, 1905; J. HULEWICZ, *Rola Szkoły Głównej w Warszawie w życiu kulturalnym społeczeństwa polskiego w drugiej połowie XIX w.*, «Przegląd Historyczno-Oświatowy», 1962, 1, 7-20; A. KRAUSHAR, *Siedmioletnie Szkoły Głównej Warszawskiej 1862-1869*, Warszawa, 1883; W. SMOLEŃSKI, *Warunki pracy naukowej w b. Królestwie Polskim w okresie odwetu rosyjskiego za powstanie styczniowe*, «Nauka Polska», IV, 1923; S. FITA, *Pokolenie Szkoły Głównej*, Warszawa, 1980; R. WRÓCZYŃSKI, *Dzieje Oświaty Polski 1795-1914*, Warszawa, 1996.

²⁶ Sull'insurrezione del 1863 vedi S. KIENIEWICZ, *Powstanie styczniowe*, Warszawa, 1972; IDEM, *Warszawa w powstaniu styczniowym*, Warszawa, 1983.

venne affidata a Nikolaj Alekseevič Miljutin, già tra gli autori del decreto di emancipazione dei contadini russi del 1861. Miljutin, esponente di spicco dei cosiddetti «burocrati illuminati»,²⁷ era stato al contempo incaricato di studiare il progetto di riforma agraria nel Regno di Polonia, dove, nel 1863, aveva compiuto un viaggio per studiare la situazione dei contadini polacchi. Miljutin fu scelto personalmente da Alessandro II, nonostante l'avversione della nobiltà russa per quel burocrate che aveva mostrato chiare simpatie socialiste.

Nel settembre 1864 lo zar promulgò gli editti di Jugenheim, che approvavano il progetto di Miljutin di riforma del sistema scolastico. Esso prevedeva la creazione di una rete di scuole elementari «nazionali», le quali dovevano garantire le peculiarità delle diverse nazionalità presenti sul territorio del Regno di Polonia. In particolare, la diffusione dell'istruzione nelle campagne doveva accompagnare l'emancipazione dei contadini polacchi, dimostrazione dell'attenzione e del paternalismo dello zar russo verso il popolo polacco.

La riforma trovava una base ideologica nella nuova visione «imperiale» degli slavofili. La posizione di Miljutin, infatti, rifletteva in parte le concezioni liberali, ma al contempo risentiva profondamente delle tesi slavofile sulla questione polacca, che risultavano sensibilmente divergenti dai postulati dello slavofilismo classico. I.S. Aksakov e soprattutto Ju.F. Samarin, che divenne fidato collaboratore di Miljutin, furono gli slavofili che ispirarono la riforma nel Regno di Polonia. Anche il linguista e panslavista A. Gil'ferding, vicino agli ambienti slavofili, contribuì come ideologo e partecipò alle attività del «Comitato organizzativo del Regno di Polonia». ²⁸ Egli pose l'accento sullo sviluppo autonomo delle

Sull'insurrezione come nodo fondamentale nell'evoluzione in senso nazionalistico dell'Impero russo si veda A. KAPPELER, *Centro e periferia nell'Impero russo, 1870-1914*, «Rivista storica italiana», anno CXV, fasc. II, 419-438, in part. 431-437. Cfr. inoltre, dello stesso autore, il testo fondamentale sull'Impero multinazionale russo: *Rußland als Vielvölkerreich. Entstehung, Geschichte, Zerfall*, München, 1992. In trad. russa: *Rossija - mnogonacional'naja imperija. Vozniknovenie, istorija, raspad*, Moskva, 1997.

²⁷ Su N.A. Miljutin e gli altri burocrati che parteciparono alla preparazione delle Grandi Riforme vedi W.B. LINCOLN, *In the Vanguard of Reform. Russia's Enlightened Bureaucrats 1825-1861*, De Kalb, 1982. In trad. italiana: W.B. LINCOLN, *L'avanguardia delle riforme. I burocrati illuminati in Russia 1825-1861*, Bologna, 1993.

²⁸ Il Comitato (1864-1871) fu costituito *ad hoc* per la realizzazione della riforma agraria.

varie nazionalità presenti nel Regno. Quella lituana, in particolare, andava liberata dall'influenza polacca anche attraverso l'adozione nella scrittura del cirillico al posto dell'alfabeto latino, simbolo, quest'ultimo, delle influenze occidentali.

Secondo le tesi sostenute da questo gruppo di intellettuali esisteva nel Regno una profonda frattura tra la classe nobiliare e il contadino. L'aristocrazia polacca, come aveva teorizzato M.P. Pogodin, non era da considerarsi di origine slava, bensì latina, mentre il contadino aveva conservato il carattere originario slavo. Questi, tuttavia era stato corrotto dall'oppressione secolare esercitata nei suoi confronti dalla nobiltà polacca, portatrice dell'elemento latino-cattolico, ed andava pertanto riportato entro l'alveo dell'ortodossia e del mondo slavo. La riforma di Miljutin consisteva quindi in un progetto di «ingegneria sociale» piuttosto che di politica.²⁹

La profonda ostilità degli slavofili verso la Chiesa cattolica trovò applicazione concreta nel caso polacco. Nel dibattito che animò la pubblicistica russa sui destini della Polonia si intrecciarono, durante e dopo il 1863, le ideologie slavofile, panslaviste e nazionaliste. Esse trovarono un elemento comune nella lotta all'occidente, da realizzare attraverso l'unione degli slavi con a capo la Russia. La Polonia cattolica rappresentava un ostacolo a questo disegno, anche perché l'insurrezione poteva suscitare le simpatie delle potenze europee, soprattutto della Prussia, e di altri popoli slavi, come i cechi, che sull'esempio dei polacchi avrebbero potuto cercare una via all'indipendenza diversa da quella proposta dalla Russia. Aksakov sentì pertanto la necessità di adeguare le teorie slavofile agli interessi dell'Impero. Alcuni slavofili (Košelev,³⁰ Elagin) non condivisero l'entusiasmo per

²⁹ H. GŁĘBOCKI, *Fatalna Sprawa. Kwestia polska w rosyjskiej myśli politycznej (1856-1866)*, Kraków, 2000, 469. Sullo stesso argomento si veda anche A. WALICKI, *Rosja, katolicyzm i sprawa polska*, Warszawa, 2002, in part. 104-106.

³⁰ Aleksandr Ivanovič Košelev (1806-1883) rappresenta una figura estremamente interessante nel novero degli intellettuali russi coinvolti in prima persona nella russificazione del Regno di Polonia dopo il 1863. Intimamente legato all'ambiente slavofilo, si distinse tuttavia per alcune posizioni ad esso antitetiche, quali la visione positiva e ottimistica dell'Occidente. Membro del Comitato organizzativo del Regno di Polonia, espresse, in conformità con le idee dell'intera intelligencija russa, la necessità di accorpate definitivamente il Regno di Polonia alla Russia, la sola in grado di garantire uno sviluppo organico della nazionalità polacca. Non condivise tuttavia la politica ufficiale condotta da Miljutin, soprattutto in relazione alla repressione della *szlachta* e alla contemporanea «idealizzazione» del contadino. La nobiltà, infatti, era l'uni-

quella che venne definita una «crociata» nel Regno. Aksakov e Samarin difesero la loro posizione accusando di scarso patriottismo i dissidenti, e ricordando che la «missione» in Polonia avrebbe permesso alla Russia di sottrarre definitivamente le Province occidentali all'oppressione dell'*élite* polacca.³¹

In questa nuova cornice, è bene ricordare, erano comunque rispettati i principî fondamentali delle teorie slavofile: la comune contadina (*obščina*) come fondamento della società, la «democrazia del popolo» (*sobornost'*) e l'ortodossia. Il caso polacco rispecchiava questa visione: il contadino slavo, ortodosso, pronto ad accogliere la protezione della Russia – l'unica a poter assolvere questo compito –, in contrapposizione all'aristocrazia polacca, latina e cattolica. Nella visione slavofila l'influenza latina in Polonia era paragonabile alle riforme di Pietro I in Russia, in seguito alle quali si era creata una profonda dicotomia tra l'elemento originario slavo-ortodosso e l'aristocrazia, che si era profondamente occidentalizzata.

Secondo lo storico polacco H. Głębocki la concezione slavofila che aveva ispirato il progetto di Miljutin proponeva un sistema di governo basato sul *divide et impera*, che permettesse uno sviluppo delle varie nazionalità dell'Impero con il contemporaneo riconoscimento alla Russia del ruolo di guida.³² In base a questa concezione, le peculiarità nazionali polacche, tra cui la lingua, sarebbero state garantite, al contrario di quanto prevedevano le politiche, pervase di sciovinismo grande-russo, sostenute da Katkov. La Polonia andava ridotta ai suoi limiti etnografici, annullando ad un tempo gli influssi provenienti dall'esterno, dall'Occidente,

costruito dalla società polacca, la sola che avrebbe potuto coadiuvare le autorità russe nell'attuazione delle riforme. Essa andava cioè resa alleata ai russi, riproponendo così il tradizionale schema di cooptazione delle *élites* non russe nel processo di accorpamento delle periferie dell'Impero. Inoltre, ricordava Košelev, nella società russa non c'erano né la quantità né la qualità di funzionari sufficienti per sostituire i polacchi ai posti chiave dell'amministrazione del Regno (anche in questo aspetto la sua opinione divergeva sensibilmente da Miljutin). Il contadino, sottolineava l'intellettuale, costituiva invece un potenziale pericoloso, al quale il governo non avrebbe dovuto appoggiarsi. Nel 1866 lasciò l'incarico, esponendo in una sorta di *Memorandum* ad Alessandro II le ragioni del suo dissenso. Cfr. S. WIECH, a cura di, *Notatka Aleksandra Koszelewa o sprawach Królestwa Polskiego z 1866 r.*, trad. dal russo di Stanisław Wiech e Anna Żelezik, in *Unifikacja za wszelką cenę. Sprawy polskie w polityce rosyjskiej na przełomie XIX i XX wieku*, Studia i materiały, pod red. Andrzeja Szwarca i Pawła Wieczorkiewicza, Warszawa, 2002, 191-209.

³¹ H. GŁĘBOCKI, *op. cit.*, 460-465.

³² *Ivi*, 452.

e i tentativi di colonizzazione polacca delle Province occidentali. Miljutin trovò in V.A. Čerkasskij e Ja.A. Solov'ev dei fidati collaboratori, i quali condivisero un idealismo che li distingueva dalla tradizionale corruzione della burocrazia russa.

I fautori del progetto auspicavano la nascita nel Regno di un utopico *mużickoe carstvo*, un «regno contadino» spontaneamente alleato dei russi. In questo aspetto della questione polacca si trovava la differenza fondamentale tra il credo di Miljutin e i principî ispiratori della politica del marchese Wielopolski, in parte riproposti, dopo l'insurrezione, dal *namestnik* Berg, rappresentante della nobiltà balto-tedesca russificata. Wielopolski, di estrazione aristocratica, puntava su un rafforzamento dell'autonomia polacca fondata sulla classe nobiliare; Miljutin, come abbiamo visto, non riconosceva questa possibilità, poiché la *szlachta* rappresentava l'elemento antislavo per eccellenza. Nella concretizzazione di tale disegno si assistette, quindi, al tentativo di costruzione di una nuova Polonia, fondata sulla repressione della tradizione nobiliare e della chiesa cattolica. Se la prima doveva essere sostituita dalla proprietà dei contadini, la seconda doveva cedere il posto all'ortodossia: la maggior parte dei conventi fu effettivamente chiusa e i beni confiscati e incorporati dallo stato. Furono inoltre interrotti i tradizionali rapporti di privilegio tra clero e *szlachta*: al clero, che in tal modo fu privato dei notevoli benefici provenienti dalle donazioni e dalle offerte dei nobili, venne assegnata una pensione statale ed esso divenne parte della gerarchia ecclesiastica russa. Fu notevolmente ridotta la quantità di seminari e la possibilità di accogliere novizi nei conventi. Tra le altre misure che ne conseguirono ricordiamo la soppressione, nel 1875, delle diocesi uniati di Chełm e Podlasie, il cui clero e i cui fedeli furono ricondotti in seno alla Chiesa ortodossa.³³

Il tentativo di ottenere l'appoggio dei contadini polacchi inseriti in un'utopica comunità slava non diede tuttavia gli esiti sperati, a causa della pesante persecuzione della Chiesa cattolica, la quale aveva partecipato attivamente all'insurrezione e rappresentava per i contadini un punto di riferimento insostituibile.

³³ *Ivi*, 497; Cfr. *Historia państwa i prawa Polski*, pod red. J. Bardacha, t. IV, lata 1864-1918, Warszawa, 1980, 128-136; T.R. WEEKS, *Nation and State in Late Imperial Russia: Nationalism and Russification on the Western Frontier, 1863-1914*, De Kalb, 1996, 172-192. Per una visione d'insieme sulla Chiesa ortodossa in Polonia si veda T. STEGNER, *Cerkiew prawosławna w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX w.*, in *Unifikacja za wszelką cenę...*, cit., 137-151.

Secondo il progetto di riforma scolastica di Miljutin, strettamente legato alla riforma agraria, anche la scuola polacca doveva concorrere a creare una nuova mentalità nel contadino. Questi doveva essere sottratto agli influssi negativi della scuola polacca tradizionale, retta dalla nobiltà e dal clero cattolico, ed inserito in un nuovo sistema scolastico organizzato a livello comunale. Doveva essere garantita comunque l'istruzione in polacco, così come le altre nazionalità minori del Regno avevano diritto all'insegnamento nella propria lingua. Con questo sistema sarebbe stata evitata una reazione anti-russa delle minoranze, che al contrario si sarebbero sentite tutelate e avrebbero nutrito sentimenti di riconoscenza verso lo zar. Il nuovo programma si distingueva in particolare dalla precedente riforma di Wielopolski del 1861, la quale, secondo Miljutin, favoriva l'istruzione ai ceti più alti della società polacca e implicava la *polonizzazione* forzata delle altre nazionalità del Regno.³⁴

Il progetto prevedeva quindi l'adozione dell'alfabeto cirillico (*graždanka*) nella scrittura del polacco e delle altre lingue minori, ad esempio il lituano, che erano considerate un dialetto alla pari dell'ucraino e del bielorusso. Nel 1865 furono stampati i primi libri per le scuole elementari in caratteri cirillici. Il lituano Stanisław Mikucki, bibliotecario della Scuola Superiore di Varsavia, promosse la pubblicazione di testi e manuali destinati alle scuole elementari, oltre ad una selezione di opere letterarie in lingua polacca. Furono avviati inoltre tentativi di introdurre la lingua russa negli ambiti della liturgia cattolica dove il latino era sostituito dal volgare.³⁵

Dopo questa prima fase di «rieducazione», avrebbe fatto seguito l'introduzione dell'insegnamento in lingua russa. Tali misure dovevano condurre ad una graduale e non violenta sostituzione della cultura polacca con quella russa.

Relativamente all'istruzione di livello superiore, nel progetto si considerava la necessità di restituire l'università ai giovani polacchi. Secondo Miljutin, infatti, la questione dell'istruzione pubblica nel Regno di Polonia andava risolta abbandonando la via seguita dopo l'insurrezione del 1830 che aveva portato alla chiusura del-

³⁴ E. STASZYŃSKI, *Polityka oświatowa caratu w Królestwie Polskim (od Powstania Styczniowego do I wojny światowej)*, Warszawa, 1968, 14.

³⁵ H. GŁĘBOCKI, *op. cit.*, 451. Cfr. ALKAR [ALEKSANDER KRAUSHAR], *Czasy szkolne za Apuchtina. Kartka z pamiętnika (1879-1897)*, Warszawa, 1915, 15-22; E. STASZYŃSKI, *op. cit.*, 20.

l'Università e alla presenza degli studenti polacchi nelle università russe, fatto che, come faceva notare il burocrate russo, poteva continuare a costituire un problema di rilevante portata:

Gli studenti di provenienza polacca, vivendo continuamente in circoli chiusi [nelle università russe], non uscivano affatto dalla loro esclusività nazionale, ma piuttosto vi si rifugiavano ancora di più e, al contempo, producevano in misura consistente un influsso dannoso sui loro compagni russi. Ci pare, pertanto, che si debba ritenere più desiderabile che i polacchi studino in istituti scolastici polacchi, piuttosto che vadano a riempire quelli russi.³⁶

La necessità di riorganizzare radicalmente il sistema scolastico polacco rifletteva il cambiamento di direzione nella politica di «rieducazione» dei polacchi. Miljutin ammetteva implicitamente gli scarsi risultati delle politiche precedenti al 1863, che favorivano la presenza degli studenti polacchi nelle università russe. In questo nuovo atteggiamento delle autorità russe è riscontrabile, a nostro giudizio, il timore che i polacchi, formati in ambienti russi, potessero sfruttare la posizione acquisita nei quadri dell'amministrazione zarista per rinnovare l'attività cospirativa e insidiare l'Impero dall'interno.³⁷ La Scuola Superiore, tuttavia, «istituto polacco per i polacchi», era nata come simbolo dell'autonomia scolastica del Regno. Secondo F.F. Vitte, direttore della Commissione per le Confessioni religiose e l'Istruzione pubblica, la Scuola Superiore era stata così denominata nel ricordo di un precedente istituto di Cracovia e ne sottolineava il carattere di indipendenza e autonomia rispetto al sistema russo. Essa non poteva quindi rappresentare l'università auspicata da Miljutin, verso cui dovevano

³⁶ Cit. in L.E. GORIZONTOV, *Paradoksy imperskoj politiki: poljaki v Rossii i russkie v Pol'se*, Moskva, 1999, 49.

³⁷ Questo fenomeno è designato col termine di «wallenrodismo», dal poema *Konrad Wallenrod*, di Adam Mickiewicz (1828). In esso è cantata la vicenda di un giovane lituano, Konrad Wallenrod, rapito dai Cavalieri Teutonici in tenera età e iniziato alla disciplina e all'obbedienza all'Ordine, ma segretamente allevato e cresciuto nell'amore per la patria da un bardo lituano, anch'egli prigioniero. In età matura, divenuto Gran Maestro dell'Ordine, Konrad sfrutta la posizione raggiunta per portare i Cavalieri, a tradimento, alla sconfitta contro l'esercito lituano. La vicenda richiamava pertanto la condizione di cattività a cui erano stati ridotti i polacchi e, in particolare, alla cospirazione segreta che essi avrebbero condotto in Russia. Il pericolo fu percepito da esponenti del nazionalismo russo, tra cui Katkov e Dostoevskij, come una minaccia concreta soprattutto dopo il 1863. Cfr. A. SZWARC, *Being a Pole in nineteenth-century Russia*, in *Finland and Poland in the Russian Empire. A Comparative Study*, London, 1995, 229-230.

affluire gli studenti polacchi. Le caratteristiche dell'istituto, inoltre, non corrispondevano ai requisiti richiesti per le università russe. Non si trattava soltanto di una semplice parificazione giuridica dell'istituto, quanto di una sua trasformazione radicale. La Scuola rappresentava una eccezione nel panorama delle università russe anche per i titoli conferiti, che non corrispondevano a quelli delle università imperiali. Inoltre, la gran parte dei professori non possedeva gradi accademici ottenuti nelle università russe, ed alcuni di essi, a causa di serie difficoltà incontrate durante la formazione del personale delle facoltà, erano stati assunti pur essendo privi dei titoli minimi richiesti per insegnare.³⁸

Nei primi anni che seguirono l'insurrezione di gennaio, in particolare tra il 1864 e il 1865 prese forma il progetto di trasformazione della Scuola Superiore in Università Imperiale. Quest'ultima, nelle intenzioni delle autorità russe, doveva sorgere sulla base della Scuola, rispettando, almeno in parte, i principî che l'avevano fondata, derivati dalla riforma scolastica introdotta dal marchese Wielopolski. Secondo Miljutin, *conditio sine qua non* per il successo dell'Università di Varsavia era che essa e, più in generale, il sistema scolastico non venissero strumentalizzati politicamente né da russi, né da polacchi, ma garantissero l'istruzione su basi comuni per tutte le nazionalità del Regno. Tra le materie d'insegnamento alla futura Università Imperiale sarebbe stato riservato un «posto d'onore» alla lingua russa, ma, ribadiva Miljutin, doveva essere evitata una violenta russificazione. Alle intenzioni del maggiore esponente del Comitato faceva eco il viceré Berg – il cui approccio era tuttavia sensibilmente diverso da quello di Miljutin – il quale affermava la necessità, nell'immediato periodo post-insurrezionale, di non interrompere il programma di Wielopolski, ma, al contrario, di rinnovarlo, con particolare attenzione al progetto di trasformazione della Scuola Superiore in Università, conservandone i principî «polacchi» e, al contempo, estendendo ad essa i «privilegi» del nuovo statuto delle Università russe del 1863, come già previsto dai decreti di Jugenheim. Berg, un tedesco del Baltico russificato, proponeva una soluzione più liberale della questione, dimostrandosi sensibile alle specificità delle minoranze nazionali dell'Impero, soprattutto delle loro *élites* nobiliari. Proprio in questo, infatti, risiedeva la differenza fondamentale tra le politiche di Miljutin e di Berg: il primo proponeva, come abbiamo visto, una sorta di alleanza

³⁸ *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego...*, cit., 267.

con il contadino polacco, che avrebbe permesso di combattere il predominio storico della *szlachta*. In proiezione futura questo implicava una russificazione su larga scala della Polonia, attraverso l'estirpazione dell'elemento latino-cattolico. Berg, invece, sosteneva un tipo di controllo sulle popolazioni non russe della periferia polacca dell'Impero che consisteva in una continuazione delle politiche tradizionali di cooptazione delle *élites* non russe alle quali, in cambio della lealtà politica, venivano garantiti proprietà, privilegi sociali, lingua e identità religiosa. Riteniamo, pertanto, che l'atteggiamento favorevole del *namestnik* verso i polacchi, *élites* comprese, sia da ricollegare al medesimo trattamento che la nobiltà balto-tedesca da cui egli proveniva aveva potuto beneficiare.³⁹ In quegli anni, tuttavia, quest'approccio non doveva più godere del favore di Pietroburgo: le autorità zariste, vieppiù influenzate dal nazionalismo grande-russo, abbandonarono questa linea, sperimentando nel Regno di Polonia il primo tentativo di massiccia russificazione e denazionalizzazione dell'apparato amministrativo polacco.

La dialettica intercorsa tra le autorità russe del Regno di Polonia fu particolarmente vivace negli anni 1864-1866. Vitte, anch'egli di famiglia balto-tedesca russificata, auspicava di concedere ai professori della Scuola Superiore condizioni favorevoli, allo scopo di garantire loro la cattedra già occupata. Vitte sentiva il pericolo, poi in seguito concretizzatosi, che il nuovo istituto apparisse ai polacchi come un mero strumento di violenta russificazione, e scivolasse così in secondo piano la percezione dell'Università come «dono sincero e generoso del Sovrano a favore dell'educazione della locale gioventù». ⁴⁰

È significativo che, anche nel caso dell'Università, la scarsità di quadri specializzati, ovvero di professori qualificati costituisse un problema per le autorità, che furono costrette al mantenimento, seppur parziale, del vecchio corpo docente polacco. Non fu pertanto possibile per questi motivi, e invero non fu pianificata dalle autorità, una epurazione dei quadri della Scuola Superio-

³⁹ Sull'attività di viceré di Berg vedi, ad esempio, J. KOZŁOWSKI, *Urzednicy polscy w Królestwie Kongresowym po powstaniu styczniowym (do 1880)*, in *Unifikacja za wszelką cenę...*, cit., 71-82; A. CHWAŁBA, *Polacy w służbie Moskali*, Warszawa-Kraków, 1999.

⁴⁰ *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego...*, cit., 391.

re. Vitte, inoltre, premeva per l'accelerazione nelle pratiche di organizzazione dell'Università, poiché sulla stampa estera correva voce dell'impossibilità di portare a compimento il progetto per mancanza di professori.

Il Comitato per l'organizzazione del Regno di Polonia, riunito congiuntamente al Consiglio d'amministrazione, deliberò di affidare ufficialmente a Vitte il compito di redigere il progetto della trasformazione della Scuola Superiore in Università Imperiale. Per la stesura di una proposta di statuto dell'Università venne coinvolto il Consiglio della Scuola, formato esclusivamente da professori polacchi, perché ritenuto più competente nell'aspetto tecnico della questione e nella comprensione di quelle «condizioni locali» che dovevano essere rispettate. Il progetto venne reso noto nel gennaio del 1865. Esso si atteneva scrupolosamente alle indicazioni fornite dalle autorità russe, ma in alcuni punti andava oltre, auspicando, ad esempio, l'istituzione della facoltà di teologia, sul modello dell'Università Regia del 1816. Il progetto prevedeva il mantenimento dell'autonomia e del carattere esclusivamente polacco della Scuola Superiore, pur accettando la trasformazione della stessa in Università Imperiale. Lo statuto della nuova Università doveva basarsi su quello della Scuola, completato da alcuni articoli dello statuto generale delle università russe del 1863 che risultassero compatibili con la realtà locale. Non era previsto inoltre il conferimento del grado di *kandidat*, proprio del sistema russo, ritenuto di livello troppo basso per un istituto universitario.⁴¹ Si trattava, in ultima analisi, della riproposizione della Scuola sotto il nome di Università.⁴² Un simile progetto non poteva ricevere l'approvazione delle autorità russe, tuttavia, secondo le indicazioni del principe V.A. Čerkasskij, membro tra i più influenti del Comitato, si ribadiva che la futura Università Imperiale avrebbe garantito alla tradizione intellettuale polacca un posto adeguato all'interno di un contesto culturale panslavo.

La svolta nei destini della scuola polacca avvenne nel 1866. Lo stesso Miljutin si rese conto del carattere utopico del suo progetto. Una eccessiva tutela, seppur iniziale, della lingua polacca avrebbe potuto risvegliare nel contadino quel potenziale rivoluzionario te-

⁴¹ A. KRAUSHAR, *Siedmioletnie Szkoły Głównej Warszawskiej 1862-1869*, Warszawa, 1883, 212; *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego...*, cit., 267-268.

⁴² *Szkoła Główna warszawska...*, cit., 63.

mutato dalle autorità russe. L'idealismo slavofilo che aveva ispirato il progetto di riforma fu sostituito da una visione utilitaria e pragmatica del problema. Nel corso del 1866 gli stessi Aksakov e Samarin, oltre al «gruppo» di Miljutin, si pronunciarono per la completa russificazione del sistema scolastico polacco. Miljutin, e in particolare Čerkasskij, diedero avvio al processo di sostituzione della lingua polacca con quella russa, tradendo in tal modo il principio sostenuto fino a poco tempo prima. L'uscita di scena per malattia di Miljutin, nel corso dello stesso anno, fu accompagnata dalla revoca del mandato al ministro dell'Istruzione, il moderato A.V. Golovnin, al cui posto fu nominato D.A. Tolstoj. Questi, ben presto, si sarebbe distinto come uno dei più convinti propugnatori del nazionalismo *polonofobo* ispirato da Katkov.⁴³

L'anno successivo il Comitato per gli Affari del Regno di Polonia si interessò direttamente della questione universitaria, ma ispiratore e principale fautore della nascita dell'Università Imperiale di Varsavia fu tuttavia lo stesso ministro Tolstoj. L'elaborazione dello statuto avvenne in un tempo piuttosto prolungato, tra il 1867 e il 1869.

Il nuovo ministro espresse forti riserve sui principî sostenuti dallo zar e, inizialmente, da Miljutin sulla scuola in lingua nazionale per le minoranze del Regno. Egli riconosceva il carattere apolitico che, generalmente, doveva caratterizzare l'istruzione, ma ribadiva al contempo l'obbligo delle istituzioni di organizzare il sistema scolastico affinché apportasse benefici all'intero Paese. Per riorganizzazione del sistema scolastico il ministro intendeva la sua completa russificazione.⁴⁴ La nuova politica proposta da Tolstoj decretava pertanto l'abbandono del progetto di Miljutin, ora considerato fonte di debolezza strutturale e incapace di concorrere all'unione delle diverse nazionalità dell'Impero: «Ma lo stato – si leggeva nella rivista del Ministero dell'Istruzione –,

⁴³ Il fatto, riferito da A.V. Nikitenko nel suo diario, il 16 aprile 1866, testimoniava della svolta avvenuta nei programmi di governo di Alessandro II: «Pare che Golovnin non si aspettasse una tale improvvisa degradazione. [...] il sovrano lo ha chiamato a sé, e con le sue consuete, gentili maniere gli ha detto: "Vi ringrazio per il vostro servizio, ma il momento attuale richiede un altro sistema di direzione del Ministero, altri principî e maggiore energia. Ho nominato al vostro posto il conte Tolstoj. Non ve ne abbiate a male. [...] Vi riconfermo membro del Consiglio di Stato e Segretario di Stato"», A.V. НИКИТЕНКО, *Dnevnik*, t. 3, Moskva, 2005, 105.

⁴⁴ H. GŁĘBOCKI, *op. cit.*, 503-509.

organizzando le scuole per il popolo con i propri mezzi, non può far suo lo slogan dell'*educazione per l'educazione* e si obbliga di provvedere affinché questa sia incline non all'indebolimento e alla disgregazione, ma al rafforzamento dell'unione tra tutti i sudditi dell'Impero». ⁴⁵ Il sistema delle scuole separate per le diverse nazionalità presenti sui territori occidentali dell'Impero fu quindi sottoposto ad un radicale ripensamento, attraverso l'imposizione della lingua di stato, il russo, a tutte le nazionalità, per ovviare agli inconvenienti e alle contraddizioni che un sistema disomogeneo relativamente alle lingue d'insegnamento poteva comportare. Il russo ai livelli inferiori dell'istruzione era inoltre propedeutico allo studio all'Università, dove la lingua d'insegnamento sarebbe stata indiscutibilmente quella ufficiale dell'Impero, fatto che non era posto in discussione, poiché scegliere la lingua della nazionalità dominante nel Regno, il polacco, avrebbe danneggiato le nazionalità minori:

La lingua in cui le materie si insegnano all'Università decide in ultima analisi la questione della lingua d'insegnamento in tutti gli altri istituti, poiché questi o preparano gli studenti per l'università, oppure ricevono da essa maestri e insegnanti. Nel caso in esame, se in un considerevole numero di licei fosse introdotto l'insegnamento di tutte le materie in lingua russa, non sarebbe una forte incoerenza conservare all'Università l'insegnamento in polacco? ⁴⁶

Inoltre l'Impero multinazionale russo, al pari degli altri Imperi europei e di molti stati sovrannazionali, fondava la propria unitarietà sulla nazionalità dominante, per cui, necessariamente, la lingua comune a tutte le nazionalità dell'Impero, nell'amministrazione, nella giustizia e nell'istruzione, doveva essere il russo.

Durante il periodo di elaborazione dello statuto, Tolstoj volle conoscere direttamente il sistema scolastico polacco. Nel novembre del 1867 il ministro compì una prima visita ai licei di Varsavia, tralasciando tuttavia la Scuola Superiore.

Nel frattempo, a partire dal 1866 era stato aumentato il numero di ore di lingua russa e introdotto l'insegnamento in russo di storia e geografia in tutti i licei del Regno; nel 1867 furono

⁴⁵ *Interesy prosvěćenija v Varšavskom učebnom okruge*, «Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosvěćenija», *Sovremennaja letopis'*, CXLI, 1, 1869, 4-5. A nostro parere, l'autore dell'articolo era con ogni probabilità lo stesso Tolstoj.

⁴⁶ *Ivi*, 4.

sopresse le scuole dove l'insegnamento si teneva nelle lingue nazionali e l'anno successivo il russo fu introdotto in tutti gli istituti; i testi stampati nelle lingue nazionali con caratteri cirillici furono ritirati. Tra le misure più importanti che segnarono il progressivo passaggio dal sistema polacco a quello russo vi fu la creazione del Distretto scolastico di Varsavia, la cui direzione fu affidata a Vitte, che sostituì nel 1867 la Commissione governativa per le Confessioni religiose e l'Istruzione pubblica. Questo provvedimento ebbe un rilevante significato nell'estensione del sistema scolastico russo nel Regno di Polonia. La Commissione era uno dei risultati della politica di Wielopolski, grazie al quale era stata ristabilita nel 1861, e rappresentava uno degli ultimi organi di rappresentanza polacca. La sua sostituzione con il Distretto significò la diretta dipendenza della Scuola Superiore e dell'intero sistema scolastico polacco dal Ministero dell'Istruzione russo. Dall'anno scolastico 1869/70 l'insegnamento nei licei di tutte le materie dovette essere tenuto in lingua russa, con l'esclusione di lingua polacca e religione. Nello stesso anno divenne la lingua ufficiale della neonata Università Imperiale. Nel 1872 il sistema scolastico polacco fu inserito ufficialmente nel sistema russo, del quale furono adottati i programmi didattici. I testi in lingua polacca, utilizzati in precedenza, furono sostituiti da testi in uso nelle scuole russe. L'insegnamento di lingua polacca venne declassato al livello delle materie non obbligatorie, con la conseguente diminuzione delle ore di lezione. Infine, nel 1885, l'obbligo del russo come lingua d'insegnamento si estese a tutte le materie delle scuole elementari, con la conferma dell'eccezione per lingua polacca e religione.⁴⁷ Soltanto per un breve periodo, tra il 1881 e il 1882, grazie all'interessamento del governatore generale P.P. Al'bedinskij, ci fu un aumento delle ore di insegnamento del polacco nei licei. Gli effetti della progressiva esclusione della lingua polacca dai programmi didattici, non solo come lingua strumentale, ma anche come singolo insegnamento, furono così commentati, molti anni più tardi, da un intellettuale polacco:

La storia dell'insegnamento della lingua polacca nell'ex Regno del Congresso, dopo l'introduzione della riforma di Tolstoj, è la storia di un autentico martirio.⁴⁸

⁴⁷ E. STASZYŃSKI, *op. cit.*, 25.

⁴⁸ J. WOŁYŃSKI, *Wspomnienia z czasów szkolnictwa rosyjskiego w b. Królestwie Polskim 1868-1915*, Warszawa, 1936, 60. «Regno del Congresso» (in polacco *Kongresówka*) era la denominazione informale del Regno di Polonia (in polacco *Królestwo Polskie*, in russo *Carstvo Pol'skoe*, ma più propriamente

In seguito al suo viaggio attraverso il Distretto scolastico di Varsavia, Tolstoj riferì dei successi nell'apprendimento della lingua russa da parte degli studenti (soprattutto di origine lituana, mentre i polacchi mostravano difficoltà, in particolare nella corretta accentazione delle parole), condizione che permetteva di introdurre al più presto l'insegnamento in russo di tutte le materie. Relativamente agli insegnanti, il problema della lingua non sussisteva,

poiché quasi tutti hanno compiuto gli studi nelle università dell'Impero e conoscono bene la lingua russa, e inoltre sono stati già preavvisati di prepararsi all'insegnamento delle loro materie in russo.⁴⁹

Nelle interessanti memorie di un russo, N.P. Avenarius, ispettore dal 1864 al 1885 all'istituto per ragazze Aleksandrinsko-Mariinskij di Varsavia, si ha una testimonianza della conoscenza da parte dell'intelligencija polacca della lingua russa. L'autore raccontava della sua prima visita all'istituto, dove, durante il controllo delle classi, aveva incontrato gli insegnanti polacchi. Le brevi conversazioni si erano svolte in lingua francese, poiché l'ispettore non conosceva il polacco e, secondo l'impressione riportata, neppure i polacchi erano in grado di esprimersi in russo. Allo scopo di chiarire la situazione, Avenarius convocò una riunione con l'intero corpo docente dell'istituto. Dopo un breve scambio di battute con gli insegnanti, l'ispettore comprese che quasi tutti, in realtà, avevano concluso gli studi in un'università russa e che quindi, per loro, non doveva costituire un problema esprimersi in russo:

«Signori – dissi allora passando dal francese al russo –, per quale motivo dobbiamo recitare una commedia? Tutti noi parliamo perfettamente in russo, perché dunque storpiare una lingua straniera? Da questo momento parleremo in russo e le alunne in qualche modo ci capiranno, e quello che non capiranno, io lo tradurrò in francese o tedesco». La tensione si sciolse subito. Per la prima volta dalla fondazione dell'istituto i polacchi cominciarono a parlare nell'odiato russo e, una volta iniziato, smisero subito di vergognarsi.⁵⁰

Korolevstvo Pol'skoe) quale prodotto del Congresso di Vienna. Esso era stato inserito sotto il protettorato russo e lo zar Alessandro I lo aveva dotato di una costituzione. Con l'insurrezione del 1863 il Regno fu chiamato dai russi in via ufficiale *Privisljanskij* (o *Privislinskij*) *Kraj*, o ancora *Privisljin'e* (in uso nel lessico politico dagli anni '80 del XIX sec.), traducibile come «Paese lungo la Vistola», definizione che riduceva il significato della statalità polacca ad una mera entità geografica all'interno dell'Impero russo.

⁴⁹ *Interesy prosvěščeniija v Varšavskom učebnom okruge...*, cit., 6.

⁵⁰ N.P. AVENARIUS, *Varšavskie vospominanija*, «Istoričeskij Vestnik», 1904, T. 96, N° 5, 431-432.

La direzione intrapresa ufficialmente dalle autorità del Ministero dell'Istruzione mirava alla creazione di un'Università russa, in cui avrebbero tuttavia trovato un posto di rilievo le cattedre di insegnamenti polacchi. La «rassicurazione» data agli intellettuali polacchi di tale tutela arrivò direttamente dal ministro dell'Istruzione, che sottolineò la presenza, nella nuova Università, di cattedre polacche.⁵¹

Tolstoj propose di elaborare lo statuto della nuova Università sulla base del vecchio statuto delle università russe del 1835. Esso assicurava un maggiore controllo da parte del provveditore e, indirettamente, del ministro dell'Istruzione. Il rettore sarebbe stato nominato direttamente dal ministro e avrebbe confermato l'assegnazione delle cattedre, di competenza del Consiglio universitario.⁵² Il nuovo statuto generale del 1863, che garantiva una maggiore autonomia collegiale delle università, avrebbe potuto rivelarsi troppo liberale per la realtà polacca.

Con il processo di russificazione della Scuola Superiore erano già stati introdotti, nel 1863, il lettorato di russo e, nel 1866, l'esame di lingua russa per i nuovi iscritti, obbligatorio anche per il passaggio dal secondo al terzo anno di studi e come prova dell'esame finale; infine, dall'anno accademico 1867/68 furono istituite le cattedre separate di lingua, letteratura e storia russa, occupate da professori russi. Lettore fu nominato Nikolaj Vasil'evič Berg; alla cattedra di storia dello stato russo fu invitato A.F. Kopylov, mentre P.N. Polevoj tenne l'insegnamento di lingua russa e slava ecclesiastica. P.I. Vejnberg occupò la cattedra di storia della letteratura russa.⁵³

Nel 1868 il ministro Tolstoj visitò infine la Scuola Superiore. Egli era un perfetto rappresentante dell'atteggiamento che dal 1866 era prevalso a Pietroburgo sulla questione polacca, i cui principi si trovano espressi nel discorso da lui tenuto in occasione della visita. Il ministro dichiarava le nobili intenzioni della «pacifica potenza russa», a cui la Provvidenza aveva affidato il ruolo di guida dei popoli slavi.⁵⁴ Riferendosi poi alla riforma scolastica attuata

⁵¹ S. ASKENAZY, *Uniwersytet Warszawski*, Warszawa, 1905, 33-39.

⁵² *Interesy prosveščeniija v Varšavskom učebnom okruge...*, cit., 21.

⁵³ *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego...*, cit., 295-296, 304; *Szkoła Główna warszawska...*, cit., 78-79.

⁵⁴ *Reč', proiznesennaja Grafom D.A. Tolstym v Varšave, 12 sentjabrja 1868 goda, «Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosveščeniija»*, S.-Peterburg, 1868, 139, 384-385.

nel Regno, Tolstoj affermava che gli sforzi compiuti dallo zar erano finalizzati all'avvicinamento (*sbliženie*), e non all'allontanamento (*otčuždenie*) dei polacchi: per questo motivo era necessaria l'introduzione della lingua russa, il cui studio nelle scuole,

[...] come io stesso ho accertato, [avviene] senza la minima coercizione e con piena disponibilità da parte degli studenti.⁵⁵

Tolstoj proponeva quindi un paragone con altri stati europei, dove avveniva normalmente il processo di omologazione linguistica. In quei Paesi il gruppo con la maggiore coscienza nazionale imponeva la propria lingua alle minoranze, la quale diventava lingua ufficiale non soltanto dell'amministrazione, ma anche del sistema scolastico. Rispettando la diversità del popolo polacco, la lingua russa avrebbe reso possibile una maggiore comunione tra le due nazioni, tale da cancellare le incomprensioni del passato. Tolstoj considerava quindi il polacco alla stregua di un dialetto. Nelle dichiarazioni del ministro sulla lingua polacca e nei riferimenti ai processi di assimilazione delle minoranze, in corso negli altri paesi europei, si coglie la visione imperialistica e nazionalistica propria del «partito» che prevalse a Pietroburgo e che influenzò la politica di russificazione delle periferie dell'Impero.

In quell'occasione il ministro affermò che, nell'eventualità della nascita di un nuovo istituto universitario, i docenti e gli studenti avrebbero goduto degli stessi diritti garantiti nelle altre Università dell'Impero, soltanto

alla condizione imprescindibile per cui questa futura Università, se soltanto verrà costituita, non diventi un focolaio nemico nella periferia dello stato, ma entri sinceramente a far parte della comune e tanto onorata famiglia delle Università Imperiali russe.⁵⁶

⁵⁵ *Ivi*, 385. Cfr. le analoghe affermazioni, espresse alcuni anni più tardi, del rettore dell'Università di Varsavia N.M. Blagoveščenskij: «Non si può non prestare attenzione ai rilevanti progressi dei nostri studenti [polacchi] nella conoscenza della lingua russa, sia teorica che pratica. Da questo punto di vista è difficile distinguere molti di loro dagli studenti russi», cit. in N. DUBROVSKIJ, *Oficial'naja Nauka v Carstve Pol'skom. (Varšavskij Universitet po ličnym vospominanijam i vpečatlenijam)*, S.-Peterburg, 1908, 4.

⁵⁶ *Reč', proiznesennaja Grafom D.A. Tolstym v Varšave...*, cit., 385. La decisione delle autorità russe di concedere l'apertura dell'Università nel Regno di Polonia sostenuta da Miljutin e più tardi, *mutatis mutandis*, dal ministro Tolstoj, non deve tuttavia essere considerata come esclusiva nell'intelligencija russa dopo gli eventi del 1863. Nel 1869, quando era stata annunciata ufficialmente la nascita dell'Ateneo, a Pietroburgo trovavano spazio voci discordi sull'opportunità della

Il ministro garantiva inoltre la piena imparzialità nel trattamento dell'Università russa di Varsavia e la disponibilità a soddisfarne le esigenze. Si rinnovava, infine, l'invito ad una condotta leale dell'Università, nonché a quella collaborazione con le autorità che era già una caratteristica del corpo docente degli altri atenei, riaffermando quindi la necessità del nuovo istituto ad uniformarsi alle preesistenti Università «sorelle» russe. Il discorso terminava con un'apologia del paternalismo russo, nel quale si assicuravano i buoni propositi dei russi verso i polacchi:

Vi chiedo di non spaventarvi. Tra le caratteristiche dell'uomo russo non rientra l'odio per gli altri popoli che fanno parte del nostro stato. So che vi dicono che i russi odiano i polacchi: non credeteci, non è vero. Raro è il popolo che si atteggia così imparzialmente verso altri popoli, come quello russo.

La magnanimità del popolo russo, spiegava Tolstoj, era rintracciabile nel «perdono» concesso ai polacchi insorti pochi anni prima:

Effettivamente, i recenti, tristi avvenimenti [...] hanno suscitato nel popolo russo una legittima e assai comprensibile indignazione; ma questo tempo è passato, gli ardori si sono calmati e il russo, come prima, è ritornato estraneo ad ogni sistematica inimicizia.⁵⁷

La politica nel campo dell'istruzione condotta da Tolstoj fu apertamente criticata dall'intelligencija liberale russa, che più tardi paragonò la russificazione della scuola e dell'Università al *kulturkampf* di Bismarck, condotto nel decennio successivo nella Polonia sotto l'Impero degli Hohenzollern.⁵⁸

Il progetto di statuto presentato dal ministro fu approvato con lievi modifiche dal Comitato per gli Affari del Regno di Polonia tra il maggio e il giugno del 1869, a cui seguì, l'8 giugno,

nuova Università, come annotava nel suo diario, il 18 giugno, A.V. Nikitenko: «A Varsavia si inaugura l'Università. Molti sono insoddisfatti di questo, temono che un'università in Polonia diventi focolaio dei più pericolosi propositi contro la Russia. Io ritengo che ciò sia una esagerazione». A.V. NIKITENKO, *Dnevnik*, cit., t. 3, 247.

⁵⁷ *Reč', proiznesennaja Grafom D.A. Tolstym v Varšave...*, cit., 386.

⁵⁸ H. GŁĘBOCKI, *op. cit.*, 406. Sulla politica tolstoiana vedi A. SINEL, *Count Dmitrij Tolstoj and the preparation of Russian school teachers*, «Canadian Slavic Studies», III, 1969/2; IDEM, *The Classroom and the Chancellery: State Educational Reform in Russia under Count Dmitrij Tolstoj*, Cambridge, 1973.

l'approvazione di Alessandro II. Al momento della nascita dell'Università, le assicurazioni che lo stesso ministro aveva espresso all'ambiente accademico di Varsavia si rivelarono effimere, poiché nel nuovo statuto universitario non era prevista la presenza di quegli insegnamenti di carattere prettamente «polacco»: mancavano le cattedre di lingua e letteratura polacca e di storia della Polonia, oltre a grammatica comparata delle lingue indoeuropee, paleografia, archeologia e storia dell'arte. Inoltre, nella facoltà di giurisprudenza non erano previsti diritto canonico, diritto commerciale e ipotecario, storia e dogmatica del diritto polacco, diritto amministrativo polacco.⁵⁹ Non v'è dubbio che per alcuni di questi insegnamenti, strettamente legati alla realtà giuridica e amministrativa polacca, non poteva esserci spazio nella nuova Università russa. Essi sarebbero stati presto sostituiti dai corrispettivi insegnamenti di carattere «russo», come risultato delle riforme di adeguamento del sistema giuridico e amministrativo polacco a quello dell'Impero zarista.

Il clima che respirarono i professori polacchi tra il 1864 e il 1869, quando si definirono i destini della Scuola Superiore, è reso efficacemente da alcune pagine del diario di Karol Estreicher, pubblicato molti anni più tardi, dopo la ritirata dei russi da Varsavia, e quindi libero dalle restrizioni della censura.⁶⁰ Già nel luglio del 1864, annotava l'autore, bibliografo e archivist, i professori della Scuola erano stati costretti a firmare una dichiarazione di responsabilità collettiva nel ripudiare l'insurrezione del gennaio 1863. In caso contrario la Scuola sarebbe stata chiusa. L'autore riferiva di alcuni momenti cruciali di quel periodo di transizione: ricordava, ad esempio, che l'inaugurazione dell'Università era prevista già per la primavera del 1867, quando era attesa la visita del ministro Tolstoj. In quel periodo Vitte aveva anticipato che gli stipendi sarebbero stati equiparati a quelli dei professori delle altre università russe, ma al contempo i docenti in possesso del dottorato ottenuto all'estero avrebbero dovuto sostenere un nuovo dottorato nelle Università russe entro il termine di tre anni, nonché adeguarsi, entro due anni, all'insegnamento della propria materia in lingua russa. Ricordiamo che a questa direzione intrapresa dal corso tolstojano si oppose nuovamente

⁵⁹ S. ASKENAZY, *op. cit.*, 39-40.

⁶⁰ S. ESTREICHER, *Z ostatnich chwil Szkoły Głównej*, Kraków, 1916.

F.F. Berg, secondo cui il termine di due anni, previsto affinché i professori polacchi adottassero l'insegnamento in russo andava portato a quattro, così come non era condivisibile esigere da quei docenti polacchi che ne erano sprovvisti, di sostenere un nuovo dottorato nelle università russe. Berg, inoltre, si opponeva all'introduzione della lingua russa indistintamente per tutte le discipline universitarie. Secondo il *namestnik*, l'insegnamento di materie come storia della letteratura polacca e diritto civile doveva essere conservato in lingua polacca.

La questione delle lingue interessò da vicino l'esperienza di K. Estreicher. Durante un colloquio con Vitte, il professore di bibliografia fu costretto a riconoscere alla lingua polacca lo status di dialetto e a disconoscere al contempo la grande tradizione letteraria polacca:

Ogni giorno qualcosa escludono, qualcosa cancellano, mentre la lingua polacca è estromessa da tutti gli uffici. Durante l'ultimo nostro incontro Vitte mi disse che facevo male ad occuparmi di bibliografia polacca [spaziatura nell'originale], perché provinciale e perché la lingua polacca era un dialetto che doveva fondersi con la «grande lingua e letteratura» russa, prendendo esempio dai serbi e dai cechi, i quali volevano dimenticare il loro gergo [sic!] e la loro letteratura, e fondersi con la cultura russa.⁶¹

Estreicher annotò con maggior frequenza, soprattutto nel corso del 1867, i cambiamenti che riflettevano l'intensificazione del corso russificatore. Con amarezza e laconicità l'autore evidenziava il carattere cinico e repentino di tali mutamenti, che rendevano precaria la posizione dei docenti all'interno della Scuola Superiore, il cui carattere nazionale si conservava, oramai, soltanto nel nome. La lingua polacca era tollerata in misura sempre minore, al punto che alcuni tra i più accaniti russificatori vietavano agli studenti polacchi di esprimersi nella loro lingua madre, intimando loro di parlare in russo anche tra le mura di casa. Estreicher

⁶¹ *Ivi*, 10. Per un'ulteriore caratterizzazione di Vitte, vedi, ad esempio, N.D. BOGATINOV, *Vospominanija*, «Russkij Archiv», 1899, kn. 1, vyp. 2, 281-303; vyp. 3, 410-440; vyp. 4, 661-673; kn. 2, vyp. 5, 47-79; vyp., 6, 245-270; vyp. 7, 423-446; vyp. 8, 515-548; kn. 3, vyp. 9, 89-115; vyp. 10, 225-255; vyp. 11, 371-406; vyp. 12, 556-567; M.K. ČALYJ, *Belozerskaja gimnazija (1862-1869)*, «Kievskaja Starina», 1900, T. 71, N° 11, 218-244; N° 12, 401-430, To že, otd. ott., Kiev, 1901; N.P. AVENARIUS, *Varšavskie vospominanija*, «Istoričeskij Vestnik», 1904, T. 96, N° 5, 417-448; A.V. MICHAJLOV, *Iz prošlogo (Vospominanija propoveda)*, «Russkaja Škola», 1900, N° 1, 17-31; V.I. TANEEV, *Detstvo i škola 1840-1861*, in V.I. TANEEV, *Detstvo. Junost'. Mysli o buduščem*, Moskva, 1959, 47-452.

ricordava inoltre che nelle scuole inferiori l'insegnamento era tenuto in russo (*po moskiewsku* – ricordiamo che tra i polacchi era invalso l'appellativo spregiativo di *moskale* nei confronti dei russi), anche per materie come lingua polacca e religione.⁶² Le ultime annotazioni furono dedicate alla visita ufficiale del ministro Tolstoj, avvenuta il 12 (25) settembre 1868. Ecco la descrizione che il professore polacco fece del ministro, dopo il discorso da questi tenuto nell'aula magna della Scuola Superiore:

Il suo discorso durò più di mezz'ora. È un uomo magro, emaciato, consumato, logoro. Nel parlare teneva gli occhi continuamente rivolti a terra, così come il provveditore Vitte che gli stava a fianco....⁶³

Karol Estreicher, la cui natura era lontana da ogni compromesso e conformismo, decise volontariamente di abbandonare la cattedra. Una serie di coincidenze, grazie alle quali ricevette la nomina a direttore della Biblioteca Jagellonica dell'Università di Cracovia, ne facilitò la decisione. Al momento della partenza confidò:

Domani abbandono Varsavia [...] Sono fiducioso di non lasciare nemici... Abbandono il posto senza riflettere, accettando la metà dell'attuale stipendio [...]. Vedere ogni giorno un accanimento e un'attività contrarie al principio dell'onestà è stato superiore alle mie forze. Rimpiango Varsavia, perché lì le persone sono di rara gentilezza e solidarietà.⁶⁴

Dei professori della Scuola Superiore una parte minoritaria seguì l'esempio di Estreicher e lasciò Varsavia, mentre altri – la grande maggioranza – si adattarono alle condizioni poste dalle autorità e rimasero ad insegnare all'Università Imperiale. Molte di queste decisioni furono dettate non tanto da una passiva sottomissione al nuovo corso, né da un atteggiamento necessariamente «lealista», quanto dalla mera necessità di conservare un posto di lavoro.

⁶² Come già rilevato in precedenza, tuttavia, dalle fonti consultate emerge che l'insegnamento di queste due discipline fu mantenuto in lingua polacca anche dopo il definitivo inserimento del sistema polacco in quello russo. Cfr. nota 47.

⁶³ S. ESTREICHER, *op. cit.*, 16.

⁶⁴ Cit. in K. GRZYBOWSKA, *Estreicherowie. Kronika rodzinna*, Kraków, 1999, 255-256.

4. *L'Università Imperiale di Varsavia (1869)*

Tra l'insurrezione del gennaio 1863 e l'apertura della nuova Università nel 1869 la Scuola Superiore non cessò di esistere, ma fu sottoposta ad una graduale trasformazione che la svuotò del proprio significato originario – università polacca per i polacchi – per diventare a tutti gli effetti università russa nella periferia polacca dell'Impero. Scopo principale dell'Università era, secondo le fonti ufficiali dell'Impero, la diffusione del pensiero e dei metodi di ricerca della scienza russa, affinché il mondo accademico e, attraverso di esso, la società polacca beneficiassero dei suoi alti conseguimenti, e l'Università di Varsavia entrasse di diritto a far parte della «onorata famiglia delle università russe».

Il 12 ottobre 1869, dopo le funzioni religiose che ebbero luogo nella cattedrale ortodossa e in quella cattolica per i fedeli delle rispettive confessioni, gli invitati alla cerimonia di inaugurazione dell'Università si riunirono nell'aula magna dell'ex Scuola Superiore.⁶⁵ Qui il provveditore F.F. Vitte, dopo aver annunciato ufficialmente l'apertura della nuova Università, rivolse un breve discorso ai professori presenti, ricordando gli obiettivi che il nuovo istituto si prefiggeva:

Sono profondamente convinto che l'Università di Varsavia, sotto la vostra illuminata direzione, fermamente e immancabilmente percorrerà la via che le è stata indicata dall'augusta volontà dell'Imperatore, e che l'onesto servizio alla scienza sarà la sua bandiera e il suo fine, verso il quale essa senza posa tenderà.⁶⁶

Al discorso di Vitte fece seguito una lunga disquisizione del neo rettore dell'Università, P.A. Lavrovskij, sul ruolo dell'università nella formazione dell'intelligencija di una nazione. Ne riportiamo un breve passo:

Scienza, sacra scienza! Tu non ti sottometti alle misere passioni umane, non ti lasci coinvolgere dai grandi eventi di ostilità tra i popoli; amorevolmente, abbracci in te stessa e con te medesima tutto e tutti; per te non sussistono confini né di tempo né di spazio; ogni cosa e ogni avvenimento hanno per te il significato di un'essenza in cui tu cerchi una sola verità; e quello stesso smarrimento, che sorge dallo slancio verso la verità, è per

⁶⁵ Cfr. I. IHNATOWICZ, *Utworzenie Cesarskiego Uniwersytetu Warszawskiego w roku 1869*, «Roczniki Uniwersytetu Warszawskiego», 1972, 12, 55-70.

⁶⁶ *Otkrytie Imperatorskogo Varšavskogo Universiteta*, «Zurnal Ministerstva Narodnogo Prosvěščenija», S.-Peterburg, 1869, 145, 279-290.

te soltanto temporaneo! E forse, dopo aver pronunciato l'intimo voto di servire questa scienza, noi la umilieremo e la violeremo con le impurità delle passioni quotidiane? No, ringrazio il destino per l'autentica certezza di incontrare un sostegno, tanto maggiore nel preservare severamente la sua purezza, quanto più mature saranno le idee dei miei collaboratori, quanto più prossima al cuore della maggioranza di loro sarà la sollecitudine per il bene dei propri conterranei, e quanto più obbligata sarà la gratitudine di fronte all'Artefice della nostra importante istituzione, che con tanta benevolenza ha reso possibile l'utilizzo degli strumenti dell'istruzione universitaria.⁶⁷

Al di là della retorica ufficiale propria dei discorsi d'occasione, si possono rintracciare nelle parole pronunciate dal rettore le linee guida dell'Università di Varsavia. Mancano riferimenti diretti al contesto politico e sociale in cui essa nasceva, ai motivi di contrasto tra russi e polacchi del recente passato e alla delicata questione della russificazione in atto del Regno di Polonia. Tra le righe, tuttavia, si può scorgere un riferimento implicito al ruolo che avrebbe dovuto interpretare l'Università russa nella politica di russificazione del Regno di Polonia. Il rettore, P.A. Lavrovskij, impersonava in quel discorso il ruolo paternalistico di educatore e maestro che la Russia assumeva nei confronti del popolo polacco: i russi nel Regno di Polonia – nel caso in esame, i professori dell'Università di Varsavia, il provveditore del Distretto scolastico, il rettore dell'Università, e tutto il personale dell'istituto – non agivano, secondo il pensiero espresso dal rettore, come oppressori della nazionalità polacca, bensì come portatori di una scienza pura, superiore alle ostilità tra i popoli. Questo atteggiamento rifletteva in una certa misura il pensiero dell'intellettuale russo, indipendentemente dalla sua posizione conservatrice o liberale. Era in lui radicata la convinzione della missione di educatore (*prosvetitel'*) che spettava alla Russia nei confronti degli altri popoli slavi, una convinzione ampiamente sostenuta dalla gran parte del corpo docente russo in servizio a Varsavia, e che fu determinante nel segnare i destini dell'Università Imperiale.⁶⁸

⁶⁷ *Ivi*, 286-287.

⁶⁸ Cfr., in particolar modo, le affermazioni dello storico N.I. Kareev, figura centrale della storiografia liberale russa, in servizio a Varsavia tra il 1879 e il 1885, uno dei pochi russi a godere della stima, quasi unanime, dell'intelligencija polacca. Egli sosteneva con particolare convinzione il ruolo della cultura russa nella periferia polacca. Così scriveva negli anni di Varsavia: «Riteniamo che l'Università russa di Varsavia possa fare un grande favore alla questione del riavvicinamento [tra russi e polacchi], se con più decisione introducesse nell'ambiente polacco il flusso rinnovatore della rinnovata scienza russa [...]».

L'Università Imperiale di Varsavia nasceva ufficialmente al posto della precedente Scuola Superiore.⁶⁹ L'organizzazione dell'Università prevedeva quattro facoltà: storia e filologia, matematica e fisica, giurisprudenza, medicina (§ 2 dello Statuto), secondo il modello seguito dalle restanti università russe e confermato dallo statuto del 1863, mentre la quantità e le denominazioni delle cattedre differivano. La direzione dell'Università era composta dal Consiglio, dall'Amministrazione, dal giudice e dall'ispettore (§ 5). La lingua dell'insegnamento, degli esami, delle composizioni degli studenti, degli atti ufficiali e della contabilità era il russo (§ 6).

Le differenze nell'organizzazione delle cattedre interessavano soprattutto la facoltà di storia e filologia e quella di giurisprudenza. La prima contava nove cattedre: filosofia, letteratura greca, letteratura latina, grammatica comparata delle lingue slave, lingua russa e slava ecclesiastica e storia della letteratura russa, storia della letteratura universale, filologia slava, storia universale e storia della Russia (§ 14). La cattedra di filologia slava comprendeva al suo interno anche gli insegnamenti di lingua e letteratura polacca, a cui non veniva in tal modo riconosciuto uno status autonomo. Queste discipline erano anzi considerate dallo statuto alla stregua di una lingua straniera:

Le lezioni di lingua e di letteratura polacca, così come delle lingue moderne europee possono essere tenute da lettori nella loro lingua naturale.⁷⁰

Mancavano le cattedre di storia e teoria dell'arte (per mancanza di personale docente nelle stesse università russe) e storia della Chiesa ortodossa, mentre la cattedra di grammatica comparata delle lingue slave sostituiva l'insegnamento di grammatica comparata delle lingue indoeuropee. Nella facoltà di giurisprudenza erano previste undici cattedre; rispetto alle altre università russe mancava diritto canonico, mentre la cattedra di storia delle legislazioni dei Paesi slavi comprendeva anche lo studio comparato

N.I. KAREEV, *Polonica. Sbornik statej po pol'skim delam (1881-1905)*, S.-Peterburg, 1905, 15. Sulle riflessioni dello stesso Kareev sulla scienza russa, si vedano i seguenti interventi, ugualmente redatti durante la sua permanenza nel Regno di Polonia: *Lekcija o duče rusknoj nauki (čitana 9 nojabrja 1884 g. v ruskom sobranii v Varšave)*, Varšava, 1885, 1-20; *Mečta i pravda o rusknoj nauke*, «Ruskaja mysl'», 1884, XII, 100-135.

⁶⁹ Vedi § 1 dello Statuto dell'Università Imperiale di Varsavia: *Ustav Imperatorskogo Varšavskogo Universiteta, 8 ijunja 1869 goda*, Varšava, 1872, 3.

⁷⁰ *Ivi*, § 13, 5.

delle restanti legislazioni.⁷¹ Nel complesso, le differenze più importanti dello statuto di Varsavia rispetto alle altre università russe riguardavano la mancanza di cattedre separate per lingua e letteratura nazionali, come del resto già avveniva in altre università di periferia, quali Dorpat, Char'kov e Kazan'.⁷²

Il personale docente delle singole facoltà era invece formato, nell'ordine, dal decano, dai professori ordinari e straordinari, dai *docenty* e dai lettori. Era inoltre prevista la figura del *privat docent* (§ 7), la cui presenza era stata auspicata dallo statuto generale delle università russe per favorire l'impiego di professori giovani. Il decano, ovvero il preside di facoltà, era eletto tra i professori ordinari dai Consigli delle rispettive facoltà, e rimaneva in carica per tre anni, previa conferma del ministro dell'Istruzione (§ 9). Al decano spettava principalmente il compito di controllo sul corretto svolgimento dei programmi didattici, mentre al Consiglio di facoltà spettavano compiti amministrativi ed organizzativi. Oltre all'elezione del decano, esso sceglieva tra i candidati quelli ritenuti più adatti ad occupare le cattedre vacanti, nonché le cariche riservate al restante personale degli uffici dell'università. Si occupava inoltre dell'organizzazione delle materie d'insegnamento, delle dissertazioni per ottenere i gradi accademici, dei bandi di concorso annuali per le composizioni degli studenti e dell'assegnazione di premi e borse di studio (§ 22).

Il provveditore rappresentava, dopo il ministro dell'Istruzione, la carica più alta a cui faceva riferimento l'Università. A lui spettava il diritto di pronunciarsi sulle scelte del Consiglio di facoltà relativamente ai candidati professori, ed in genere poteva intervenire a propria discrezione sulle decisioni dell'Università e, in determinati casi, sostituire il rettore alla guida del consiglio e dell'amministrazione, limitandone così fortemente l'autonomia (cap. 3, §§ 26-30). L'ampio potere di cui disponeva il provveditore rispecchiava il ruolo assunto anche nei restanti Distretti dell'Impero.

La nomina del rettore da parte del ministro dell'Istruzione era una caratteristica precipua e specifica dell'ateneo di Varsavia, poiché nel resto dell'Impero la carica principale dell'Università

⁷¹ *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego...*, 392-393. Sull'organizzazione delle università russe si vedano gli studi di R.G. ÈJМОНТОВА, *Universitetskaja reforma 1863 g.*, «Istoričeskie zapiski», LXX, 1961, 163-195; *Russkie universitety na grani dvuch epoch (ot Rossii krepostnoj k Rossii kapitalističeskoj)*, Moskva, 1985; *Russkie universitety na putjach reformy. Šestidesjatyje gody XIX v.*, Moskva, 1993.

⁷² *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego...*, cit., 394.

veniva eletta dal Consiglio universitario. Al candidato era richiesto il possesso del grado di *doktor* o di *magistr* e la nomina doveva ricevere il consenso dello zar (§ 31). Al rettore spettavano soprattutto compiti di «cura» (*popèčenie*) dell'organizzazione dell'Università (§ 32), e inoltre avrebbe dovuto tenere i corsi dell'insegnamento da lui prescelto.

Il Consiglio universitario si occupava dell'aspetto didattico e amministrativo dell'Università nel suo insieme. Era presieduto dal rettore e composto da tutti i professori ordinari e straordinari (§ 43). L'Amministrazione dell'Università, anch'essa presieduta dal rettore e formata dai decani di facoltà e dall'ispettore, si esprimeva principalmente su questioni finanziarie e sull'assegnazione di borse di studio e altri sussidi per gli studenti (§ 56 e ss.). Il collegio giudicante (*sud*) era costituito da tre membri, scelti tra i professori dal Consiglio e confermati dal provveditore, e giudicava gli atti di infrazione da parte degli studenti e i conflitti di questi con i professori e con il personale universitario (§ 61 e sgg.). L'ispettore era nominato direttamente dal provveditore e confermato dal ministro dell'Istruzione (§ 67 e ss.).

Relativamente al corpo docente, la nomina a professore ordinario era possibile soltanto per i soggetti in possesso del grado di *doktor* ottenuto in una delle università russe, mentre per ottenere il titolo di professore straordinario o *docent* era necessario il grado di *magistr*, di *doktor* per la facoltà di medicina (§ 72). Il pensionamento era possibile dopo 25 anni di servizio, come da decreto del 1867 (§ 82). Conclusa l'attività didattica, era previsto il conferimento del titolo di professore onorario (*zaslužennyj professor*, § 84).

5. Conclusione

Con questo studio si è voluto mettere in evidenza in particolar modo il dibattito intercorso all'interno dell'intelligencija russa relativamente alla questione polacca, dialettica che trovò ampio riflesso nel lungo processo di russificazione del sistema scolastico polacco, *in primis* dell'Università. Nel decennio che vide il massimo tentativo di modernizzazione in senso capitalistico della Russia si assistette ad una contemporanea lacerazione delle prospettive di governo all'interno dell'intelligencija russa, la cui prevalente direzione nazionalistica informò con particolare forza le sfere decisionali zariste. A nostro avviso il caso polacco rispecchia con

estrema fedeltà questa frattura, ma soprattutto ne mette in luce le molteplici sfumature, riscontrabili soprattutto nel dibattito che ebbe luogo nella parte centrale degli anni '60. In quel periodo, breve, ma assai denso, non appariva ancora sufficientemente chiara la linea della politica di russificazione da adottare nel Regno di Polonia, la quale vedeva uno scontro tra elementi di idealismo democratico (Miljutin) e di pragmatismo alla vecchia maniera (Berg), situazione che dava seguito a notevoli contraddizioni nella pratica amministrativa, già congenitamente lenta e inefficiente, come è stato puntualmente dimostrato dalla più recente storiografia russa e polacca.⁷³ Come è già stato rilevato, il 1863 è giustamente considerato l'anno di svolta nella percezione delle periferie dell'Impero da parte dell'élite russa. Tuttavia riteniamo ugualmente condivisibile la visione del 1866 come ulteriore momento decisivo, in particolare per la questione polacca, l'anno cioè del celebre attentato subito da Alessandro II ad opera di D.V. Karakozov. Lo zar, come riportano le fonti dell'epoca, fu segnato profondamente dall'evento, che contribuì in misura determinante all'avallo da parte del sovrano della politica reazionaria già in corso. Le università russe nel loro insieme furono al centro della reazione – non era passato inosservato il fatto che lo stesso attentatore era studente «uditore» (*vol'noslušatel'*) dell'Università di Pietroburgo. Crediamo, quindi, che la russificazione dell'Università nel Regno di Polonia, inserita in un più ampio contesto di reazione verso gli elementi non russi dell'Impero, sia da considerare come il prodotto di più fattori. Tra questi si devono individuare, oltre agli eventi esogeni – rispetto al centro dell'Impero – del 1863, anche elementi endogeni – interni alla Russia –, come la reazione contro quel movimento democratico e, nelle sue manifestazioni più estreme, anarchico-rivoluzionario russo, che con crescente intensità stava diffondendosi in vasti strati della popolazione, reazione che ebbe riflesso anche nelle periferie dell'Impero. La nomina di Tolstoj suggellò, per così dire, questa nuova direzione intrapresa dal governo russo.

* * *

⁷³ Vedi, nel dettaglio, A.I. MILLER, «Ukrainskij vopros» v politike vlastej i russkom obščestvennom mnenii (vtoraja polovina XIX v.), S.-Peterburg, 2000, sopr. 150, 186; L.E. GORIZONTOV, *Paradošy imperskoj politiki: poljaki v Rossii i russkie v Pol'se*, Moskva, 1999, 219; H. GŁĘBOCKI, *Fatalna Sprawa. Kwestia polska w rosyjskiej myśli politycznej (1856-1866)*, Kraków, 2000, 519-520; A. CHWALBA, *Polacy w służbie Moskali*, Warszawa-Kraków, 1999, 22.

L'Università Imperiale di Varsavia fu attiva fino al 1915, quando, con l'approssimarsi dell'esercito tedesco, l'intero Ateneo fu evacuato a Rostov sul Don e, di fatto, cessò di esistere. La nuova Università, risorta con la II *Rzeczpospolita*, raccolse l'eredità dell'Università Regia e, soprattutto, della Scuola Superiore, la cui attività aveva trovato parziale prosecuzione nell'organizzazione, ad opera degli intellettuali polacchi dissidenti, di una rete d'istruzione clandestina, in cui rientrava anche la cosiddetta «Università itinerante» (*Uniwersytet latający*). L'intelligencija polacca, quindi, si riappropriò, per così dire, della «sua» università e indicò nel periodo di esistenza dell'Università russa – la cui eredità intellettuale e scientifica, per motivi facilmente comprensibili, fu ampiamente disconosciuta⁷⁴ – uno dei momenti più bui nella storia della nazione polacca, ancor più negativo del vuoto nell'istruzione universitaria che aveva fatto seguito al novembre 1830. In quel periodo, infatti, la tradizione intellettuale polacca era stata garantita dall'insegnamento di base e le comunità di studenti polacchi all'estero, Russia compresa, avevano perpetuato l'elemento nazionale. Dopo il 1863, invece, e soprattutto tra il 1869 e il 1915, l'imposizione dell'elemento russo aveva fortemente minato le fondamenta dell'istruzione polacca, imponendole un notevole ritardo.

Soltanto recentemente ci sono stati timidi accenni di rivalutazione dell'apporto dell'università russa e, più genericamente, del sistema scolastico russo nel Regno di Polonia.⁷⁵ Esso rimane, tuttavia, una tematica ancora ampiamente inesplorata.

⁷⁴ Ancora ad oggi manca, nella storiografia polacca, uno studio di rivalutazione dell'aspetto strettamente scientifico dell'Università Imperiale di Varsavia. Anche la storiografia sovietica e russa, del resto, non ha affrontato adeguatamente il tema.

⁷⁵ Vedi in proposito: L.P. LAPTEVA, recensione a Aa.Vv., *Pol'skie professora i studenty v universitetach Rossii (XIX-načalo XX v.)*, Varšava, 1995, «Slavjano-vedenie», 1998, III, 103-104.

ABSTRACT

This paper aims to focus on the question of education in the Polish Kingdom during the years 1862-1869. Though the University in Warsaw was closed after the 1830 uprising, until 1863 Poles mainly organized lower education on the tradition of the Polish educational system. Thanks to the «loyalty» of a part of the Polish *intelligencija* to the Russian Tsar, Poles had the possibility to reorganize, in 1862, a Polish University, the so-called «Main School» (*Glavnaja Škola*). A few months after its opening, in January 1863, the Polish uprising deeply changed the policies of Russians towards Poles. Besides Miljutin's attempts to reorganize a utopian Polish peasantry and educational system loyal to the Russian Tsar, among the Russian bureaucrats at the Ministry of Education, *in primis* Count Dmitrij Tolstoj, what prevailed during the second half of the 1860s was the policy of transforming the Polish «Main School» into «Warsaw Imperial University» (*Imperatorskij Varšavskij Universitet*). The teaching language of the newly founded University (1869) was Russian and gradually Polish teachers were substituted by Russian ones. Our intention is to clarify the process of creation of the Russian University in Warsaw, characterized by an intense debate among the Russian *intelligencija* and especially among ministers, who expounded different and often conflicting intentions with regard to the Polish educational question.

KEYWORDS

Polish Main School. Warsaw Imperial University. Russian *intelligencija*.

WALTER BENJAMIN E
«L'IDEA DEL LETTERATO EUROPEO»

Intorno al 1910 il sionismo moderno diventa per una generazione di giovani ebrei tedeschi un nuovo modello di identità con il quale anche il diciottenne Walter Benjamin deve confrontarsi. Colloqui e lettere con il poeta Ludwig Strauß,¹ con Kurt Tuchler, uno dei fondatori del movimento giovanile sionista *Blau-Weiß*,² e con Siegfried Lehmann,³ che successivamente aprirà a Berlino lo «Jüdisches Volksheim», documentano che negli anni 1912 e 1913 Benjamin si occupa del pensiero sionista.

Già nel 1991 Gary Smith sottolinea, che «früher und intensiver als vielfach vermutet, Walter Benjamin an der innerjüdischen Debatte um die Identität der deutschen Juden teilnahm»,⁴ e dimostra come nella storia dei rapporti tra Benjamin e Scholem esista un «eigenes jüdisches Kapitel, das noch vor deren eigentlicher Begegnung im Sommer 1915 liegt».⁵ Smith si riferisce proprio al suddetto scambio di lettere intercorso tra Benjamin, Strauß e Tuchler tra il 1912 e il 1913. Questi carteggi sono però solo il documento più evidente di un discorso che a Benjamin era familiare sin dalla prima gioventù. Se pensiamo al vastissimo dibattito intorno all'identità ebraica possiamo escludere che di tale discorso Benjamin si renda conto soltanto in occasione del suo carteggio con Strauß. Infatti, molto prima del 1912 la

¹ W. BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, vol. I, a cura del Theodor W. Adorno Archiv, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1995, 66. L'edizione delle lettere verrà citata d'ora innanzi con la sigla GB, seguita dalla cifra romana indicante il volume.

² GB I, 60 e 96.

³ GB I, 96.

⁴ G. SMITH, *Das Jüdische versteht sich immer von selbst. Walter Benjamins frühe Auseinandersetzung mit dem Judentum*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geisteswissenschaft», 65, 2, 1991, 318-334.

⁵ *Ibidem*, 318.

discussione pubblica è caratterizzata da una controversia tra le diverse generazioni di ebrei. La generazione anziana, che affonda le sue radici nel liberalismo, quando non preferisce dedicarsi del tutto alla sua lealtà tedesco-nazionale, sviluppa una versione filantropica del sionismo, mentre i più giovani non si limitano a esigere l'organizzazione per l'emigrazione degli «Ostjuden», ma prendono in seria considerazione anche il proprio trasferimento in Palestina.⁶

La riflessione di Benjamin sul sionismo ci è pervenuto attraverso il carteggio con Strauß, mentre quello con Tuchler è andato smarrito. Ma questo scambio di lettere può essere soltanto il risultato di un dibattito più antico, di cui Benjamin deve essersi già precedentemente occupato con riflessioni che riguardano la letteratura e la critica letteraria del suo tempo. Le idee portate avanti sia nel carteggio con Strauß che nel *Dialog über die Religiosität der Gegenwart*⁷ e includono una «Idee des europäischen Literaten» non sono spiegabili senza queste premesse e fanno pensare che già prima di incontrare Strauß Benjamin abbia intravisto, ispirandosi alla letteratura, un'alternativa al nazionalismo europeo.

Come si è detto, il carteggio Benjamin-Tuchler non si è conservato. Sul rapporto fra i due sappiamo quanto Tuchler scrive a Scholem nel 1963: di aver trascorso insieme a Benjamin l'estate del 1912 a Stolpmünde, dove quotidianamente discuteva con l'amico di sionismo e di «Jugendkulturbewegung». Si sa inoltre che per la Pentecoste del 1913, dunque immediatamente dopo la fine del carteggio con Strauß, Benjamin intraprese assieme ai giovani sionisti Tuchler e Lehmann un viaggio a Parigi, raccontandone le impressioni, al suo ritorno, in una lettera a Carla Seligson:

an diese Stadt habe ich wenige einzelne Erinnerungen, von denen ich sagen könnte, sondern nur das Bewußtsein 14 Tage so intensiv gelebt zu haben, wie man nur als Kind lebt. [...] Im Louvre und im Grand Boulevard bin ich heimischer fast geworden als im Kaiser-Friedrich-Museum oder in Berliner Straßen. Ich ging zuletzt (ich war sehr oft im Louvre) nur noch spazierend durch die Sammlungen und blieb immer wieder vor denselben

⁶ Cfr. J. REINHARZ (a cura di), *Dokumente zur Geschichte des deutschen Zionismus 1882-1933*. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, Tübingen 1981, S. XXXIII.

⁷ W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol. II.1, a cura di Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1991, 16-34. L'edizione delle opere verrà citata d'ora innanzi con la sigla GB, seguita dalla cifra romana indicante il volume e dalla cifra araba indicante il tomo.

Bildern stehen, die ich schon kannte und die ich mir sehr eingepägt habe, indem ich sie fast jeden Tag schöner sah. Ich habe niemals so leicht Kunst verstehen können.⁸

Nonostante il primo viaggio a Parigi abbia luogo soltanto pochi mesi dopo il carteggio con Strauß, nel resoconto del viaggio il sionismo non sembra essere oggetto di discussione. La lettera alla Seligson non menziona il sionismo culturale, né fa dei paragoni tra la cultura tedesca e quella francese: vi si racconta esclusivamente la vita della città e il tentativo di comprendere meglio l'arte. Già nel 1913, e non soltanto più tardi negli anni Venti e Trenta, il giovane Benjamin sostituisce all'identità nazionale i «Passages» di Parigi – «le théâtre de tout mes combats et de tout mes idées»⁹ – e questo fa supporre che Tuchler e Lehmann vengano ricordati nella lettera alla Seligson. Per essere più precisi, proprio là dove Benjamin scrive:

Als ich dann wieder in Freiburg war, glaubte ich ein viertel Jahr fort gewesen zu sein – aber Paris liegt so wundervoll abgeschlossen hinter mir, daß ich keine Unzufriedenheit fühlte, vielmehr die Freude, daß sich trotz unangenehmer Reisebegleitung alles so gut beendete.¹⁰

Stando al commento ai *Gesammelte Briefe* è impossibile ricostruire l'identità della «unangenehme Reisebegleitung» di cui Benjamin parla;¹¹ sembra molto probabile, tuttavia, che non si tratta di una conoscenza di viaggio rimasta finora in ombra, ma proprio di Kurt Tuchler e Siegfried Lehman, vale a dire di quei rappresentanti della giovane generazione di sionisti tedeschi che non intendono più aspettare lo «Herzl-Charter»¹² e l'istituzione di un rifugio per gli ebrei esteuropei, ma richiedono la presenza attiva dei «Westjuden»¹³ nella colonizzazione della Palestina. Questa ipotesi diventa ancora più probabile leggendo una lettera che Benjamin scrive al suo amico Herbert Blumenthal, poco prima della partenza per Parigi:

Ich werde am 9ten hier abreisen und bis zum 22ten in Paris mich aufhalten. Dies in Gemeinschaft mit Kurt Tuchler und einem gewissen Herrn Lehmann, der jetzt Tuchlers Bundesbruder und vor 12 Jahren mein Spiel-

⁸ GB I, 105 sgg.

⁹ GB III, 503.

¹⁰ GB I, 106.

¹¹ GB I, 109.

¹² L'emigrazione di massa in Palestina in caso di garanzie politiche.

¹³ J. REINHARZ, *op. cit.*, XXXIII. Per il concetto di «Westjudentum» anche G. BAIONI, *Kafka - Letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, 1 ss.

kamerad war. Wieder einmal, wie so oft, trifft ein Entschluß mich nicht kindlich erfreut, sondern wird abwartend und scharf kontrolliert eingelassen wie an der Douane.¹⁴

Ciò che nella lettera Benjamin «aspetta con cautela» e che intende «far entrare soltanto dopo scrupolosi controlli doganali» è l'idea del sionismo pratico che lo attende a Parigi nelle persone di Lehmann e Tuchler. L'espressione «ein gewisser Herr Lehmann», per indicare quello che nel 1900 era solo un «compagno da gioco», ma è ormai diventato il «confratello» sionista di Tuchler, fa intendere che Benjamin prevede che Lehmann, come già Strauß, voglia convincerlo della necessità di un sionismo più concreto. Molto probabilmente Benjamin aspira a questo rinnovato incontro con lo «Nationaljudentum» per approfondire la sua «programmatische Correspondenz» sulla «Sache des Zionismus». ¹⁵ Vi fu persino un resoconto scritto su ciò che accadde a Parigi l'estate del 1913, un resoconto che Scholem ricorda di aver letto nel 1918, un diario andato perduto sul primo viaggio di Benjamin nella capitale francese.¹⁶ Inoltre è significativo che soltanto un anno prima, durante il suo viaggio in Italia del 1912, Benjamin voglia ancora evitare un incontro con la corrente strettamente nazionale del sionismo, sottraendosi a una conoscenza di viaggio indesiderata, ossia uno studente di Friburgo membro della «Rotte Corah», che faceva capo ad una delle tante organizzazioni studentesche sioniste dell'epoca. A proposito di questo incontro in *Meine Reise in Italien Pfingsten 1912* si legge:

Postkarten, die ich suche, sind nicht zu finden; dagegen trifft mich auf dem Bahnhof hochehret ein Mitglied der Freiburger «Rotte Corah» an. Doch mein höflicher Gruß weist alles weitere zurück.¹⁷

Il mancato incontro con questo «unangenehmer Freiburger Student»¹⁸ si ripete una seconda volta nel corso del viaggio a Venezia, dove Benjamin rifiuta un'altra volta di farne la conoscenza («durch eine sehr kühle Begrüßung alles weitere vermied»).¹⁹ Questo presuppone che Benjamin sta esaminando la questione dell'ebraismo prima di conoscere Strauß e Tuchler. La discussione

¹⁴ GB I, 95.

¹⁵ GB I, 74.

¹⁶ G. SHOLEM, *Walter Benjamin - Die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1975, 68.

¹⁷ GS VI, 254.

¹⁸ GS VI, 283.

¹⁹ *Ibidem*.

pubblica sul sionismo inizia, al ritorno dall'Italia, nei colloqui dell'estate 1912 a Stolpmünde e prosegue attraverso il carteggio con Strauß fino al viaggio parigino del 1913 per poi diventare soggetto di frequenti discussioni con Scholem. Menzionando la «Rotte Corah» già durante il viaggio in Italia, Benjamin fa capire di aver riflettuto sul sionismo ancora prima dei suoi colloqui con Tuchler e Strauß, e di star per sviluppare una «Idee des Literaten» e una visione del «Kulturjudentum» che al suo ritorno dall'Italia sarà in grado di sostenere con affermazioni di grande rilievo:

Ich glaube, daß ich das für mein Verhalten Wichtige gesagt habe. Doch eine nähere Definition, was ich unter dem fruchtbaren Kulturjudentum verstehe, bin ich noch schuldig. Ich glaube auch, daß ich das vorläufig nur sehr allgemein bestimmen kann. Im Grunde habe ich davon mehr ein Bild als eine Gedankenreihe. Es ist der umgekehrte Turmbau zu Babel: die Völker der Bibel häufen Quader auf Quader und das geistig Gewollte: der himmelauftragende Turm entsteht nicht. Die Juden handhaben die Ideen wie Quadern, und nie wird der Ursprung, die Materie erreicht. Sie bauen von oben, ohne den Boden zu erreichen.²⁰

Questa quarta e ultima lettera a Strauß del gennaio 1913 raggruppa pensieri su ebraismo, filosofia e letteratura, in un'unica metafora della «torre di Babele rovesciata» che segnala un pensiero diverso da quello dei nazionalismi d'inizio secolo. Già nella terza lettera a Strauß del 21 novembre 1912 Benjamin aveva ripreso una frase del romanzo *Auch Einer* di Friedrich Theodor Vischer, per applicarla alla sua «Idee des Literaten». «Das Moralische versteht sich immer von selbst, sagt Vischer. Gut! Das Jüdische versteht sich immer von selbst, so muß ich sagen»,²¹ aggiunge Benjamin. La frase, «che il mondo della morale si comprende da sé» è usata dal protagonista idealista un po' buffone del romanzo ogni qual volta gli mancano le parole per parlare del mondo moderno, al quale non riesce più ad applicare l'impianto idealistico di una «Systemphilosophie» ottocentesca. In lotta con la vita quotidiana, quando non sa più come comportarsi egli usa molto distratto e automatico l'espressione: «Das Moralische versteht sich immer von selbst». Nel saggio di Gary Smith *Das Jüdische versteht sich immer von selbst* leggiamo che Benjamin avrebbe utilizzato tale espressione «in einer wohl ironischen Abwandlung», per sottolineare la «Selbstverständlichkeit» del suo ebraismo.²² Questo è

²⁰ GB I, 84.

²¹ GB I, 75.

²² G. SMITH, *op. cit.*, 331.

vero soltanto in parte. Egli la applica piuttosto con la massima serietà alla sua «Idee des Literaten» e al discorso ebraico-europeo. Per Samson Raphael Hirsch, Heinrich Graetz e Hermann Cohen, per citare solo alcuni nomi, è stata sempre l'indubitabile moralità intrinseca al monoteismo e al messianesimo a definire l'identità degli ebrei tedeschi. E anche se Benjamin sa perfettamente che questi due perni dell'identità ebraica non possono essere più espressi nell'ambito del neokantianesimo di Cohen, né dallo storicismo di un Graetz o dal concetto di tradizione del rabbino Hirsch, egli afferma comunque che l'identità ebraica «si comprende da sé», riferendosi alla sua idea di «Kulturjudentum» e del letterato europeo. Ma come è possibile che un ventenne, nonostante gli entusiasmi dell'epoca per le autonomie nazionali, per la «Systemphilosophie» e la «Entwicklungsgeschichte», possa esprimere un pensiero in grado a rielaborare le posizioni tradizionali di uno Hirsch e le superate forme filosofiche del liberalismo di Cohen, nonché il metodo storiografico di Graetz e sa rispondere all'esigenza di una nuova coscienza culturale dell'ebraismo in un linguaggio inedito? Dove bisogna cercare l'origine della «Babele rovesciata»? Una prima risposta a questa domanda si trova nel diario di viaggio *Meine Reise in Italien Pfingsten 1912*, scritto prima del suo incontro con Tuchler, Lehmann e Strauß. Benjamin lo annuncia con queste parole concludendo un diario precedente:

Was ich bis jetzt geschrieben habe, ist schlecht; aber sicher gibt es wenig schwerere schriftstellerische Arbeiten als ein Tagebuch; ich habe bei dem Versuch gelernt und für das nächste Jahr eine ganz andere Anlage geplant.²³

Ma qual è l'obiettivo di questo «impianto completamente nuovo» dei successivi diari, e quale il significato dell'asserzione comunicata in una lettera a Blumenthal: che il nuovo diario non è più un «Reisebekenntniß» che soddisfa una «Sensationslust»?²⁴ La risposta a questa domanda si trova nella riflessione goethiana con la quale inizia l'ultimo dei diari di viaggio:

Aus dem Tagebuch, das ich schreiben will, soll erst die Reise erstehen. In ihm möchte ich das Gesamtwesen, die stille, selbstverständliche Synthese, deren eine Bildungsreise bedarf und die ihr Wesen ausmacht, sich entwickeln lassen. Um so unabweislicher ist mir dies, als durchaus keine

²³ GB I, 42.

²⁴ GB I, S. 51.

Einzelerebnisse mit Macht den Eindruck dieser ganzen Reise prägten. Natur und Kunst gipfelten überall gleichmäßig in dem, was Goethe die «Solidität» nennt. Und keine Abenteuer, keine Abenteuerlust der Seele stellten einen wirksamen oder reizvollen Hintergrund dar.²⁵

A Pentecoste del 1912 Benjamin è quindi già perfettamente cosciente che un diario letterario di viaggio, così come il linguaggio e la scrittura in generale, possono anche contraddire la costruzione epica e cronologica della storia o essere in grado di trasformarla. Se è vero che con l'invenzione della scrittura si inizia a fissare l'esperienza storica dei popoli e degli individui in maniera cronologica e genealogica, è altrettanto vero che esistono una tradizione e insegnamenti orali, prima di tutto nell'ebraismo, in grado di bilanciare la scrittura e l'idea di «Entwicklungsgeschichte» che essa crea. Dunque, se analizziamo meglio *Meine Reise in Italien Pfingsten 1912*, notiamo subito che le impressioni del Benjamin ventenne, un «Kultureuropäer»²⁶ attrezzato col suo Baedeker in viaggio da una metropoli all'altra, non sono più un resoconto di viaggio che si limiti a una cronologia di esperienze vissute. Si pensi soltanto alla scena urbana centrale, dove Benjamin per vedere l'Ultima Cena di Leonardo si affretta ad attraversare la città di Milano per contemplare l'affresco per meno di un minuto, tanto che gli occhiali gli cadono per terra, per poi correre in tutta fretta verso la stazione dove gli amici sono in attesa, impazienti di partire.²⁷ Benjamin rappresenta se stesso come se fosse il personaggio *Auch Einer* del romanzo di Vischer o un «Burbank with a Baedeker». Paragonato alla calma della premessa goethiana il diario del viaggio in Italia, è febbrile e irrequieto, ma è proprio attraverso questa tensione che il giovane Benjamin riesce nell'intento di mettere in pratica una riflessione classica, in quanto non offre più un resoconto di viaggio che vuole trascinare il lettore nella trama di una drammaticità puramente cronologica, ma allude per la prima volta a quello che nel suo saggio sulle *Wahlverwandtschaften* Benjamin chiamerà successivamente, il «Wahrheitsgehalt» di un periodo storico o una «costellazione» che non si forma con il mero susseguirsi degli eventi, ma attraverso lo studio, la citazione e la raccolta e un particolare ordine dialettico tra i fatti storici concreti (*Sachgehalte*). Se il *Passagen-Werk* voleva essere la dimostrazione che

²⁵ GS VI, 252.

²⁶ GS VI, 244.

²⁷ GS VI, 271.

mein Begriff des Ursprungs im Trauerspielbuch eine strenge und zwingende Übertragung des goethischen Grundbegriffs aus dem Bereich der Natur in den der Geschichte ist. Ursprung – das ist der aus dem heidnischen Naturzusammenhang in die jüdischen Zusammenhänge der Geschichte eingebrachte Begriff des Urphänomens.²⁸

allora *Meine Reise in Italien Pfingsten 1912* è la prima concezione di una tale «Übertragung» del concetto di origine e di storia. Se nei primi diari di viaggio troviamo ancora un'idea puramente cronologica della storia e delle esperienze personali intese come una «Abenteuerlust der Seele», nell'apparente inquietudine di questo ultimo diario è invece già riconoscibile l'intensità di un linguaggio che caratterizza la futura teoria del narratore. È dunque altamente improbabile che lo scritto del 1912 ci fornisca ancora un diario di vicende realmente vissute. È invece più ragionevole pensare che Benjamin tentasse di tracciare l'immagine della sua epoca rappresentando per la prima volta la storia attraverso il correttivo di un metodo letterario che non attinge soltanto alla cronologia e all'evoluzione, ma che cerca di frantumare ogni forma di cronologia e genealogia per poter cogliere gli elementi genuini e concreti in modo da tramandarli in maniera più autentica. Il passo veloce (Eilschritt), il fischio che annuncia l'inizio del viaggio (Reisepfiff), l'incespicare e cadere, il perdersi e il distrarsi, l'affanno e il silenzio tra gli amici, i loro discorsi sull'arte, la religione e la letteratura, l'osservare il nazionalismo italiano e le condizioni sociali dell'anteguerra non sono più soltanto elementi autobiografici, ma il perdersi e il distrarsi di un'intera generazione.²⁹ Se accanto agli scritti critici la forma d'espressione più congeniale a Benjamin è l'autobiografia, allora *Meine Reise in Italien Pfingsten 1912* è il primo tentativo riuscito di tal genere. Infatti è proprio qui che possiamo intuire per la prima volta lo stile degli anni Venti e Trenta. Tant'è che la grottesca discussione tra gli amici sull'opportunità di fondare una società per azioni che durante le feste per il «battesimo delle montagne» si prendesse cura della loro illuminazione,³⁰ è già un'anteprima delle utopie tecnologiche di Grandville nell'opera dei «Passages». ³¹ Il girovagare degli amici nel cimitero centrale di Milano e la descrizione dei «Trauergegnen» baroccheggianti sulle varie tombe sono invece anticipazioni dell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Leggiamo:

²⁸ GS V 1, 577.

²⁹ Cfr. GS VI, 252, 264-266 e 286.

³⁰ Cfr. GS VI, 260.

³¹ GS V 1, 232-268.

Dieser unselige Mailänder Friedhof ist nicht mehr ein Denkmal des Geldes, sondern des Mammons. Da sind Säulen, aus deren Innern Trauer- genien kriechen, Kapellen, die im abenteuerlichsten Glanz bunter Scheiben innen erleuchtet sind, wüste, unverständliche Toten allegorien in Unmengen von Marmor ausgeführt, große Pyramiden von Menschen sind auf ihrem Grabmal dargestellt, wie sie im Familienkreise sitzen – Kreuze, auf denen die Photographien der Toten, die sich auf den meisten Gräbern befinden, angebracht sind oder unsinnige Darstellungen der Liebe, Glaube und Hoffnung in ihrem Symbol: Anker, Säule o.ä. Am Ende des Friedhofs liegt ein Krematorium, mit einer Urnenhalle im Stile derjenigen, die wir anfangs sahen. Wir hielten uns bei alledem nicht lange auf, aber gingen umher, vom Entsetzen ins Lachen und wieder zurück ins fassungslose Schweigen. – Schließlich verweilten wir noch zwei Minuten am Grabmal des Manzoni, aber das konnte den Eindruck einer fast physischen Übelkeit, den wir mitnahmen nicht heben.³²

Da ciò si può trarre la conclusione che il Benjamin del viaggio in Italia non redige più un semplice diario; lo scritto prova piuttosto che a partire dal 1912 una riflessione strettamente lineare sul tempo, e i modelli abituali della ricostruzione storica sono per Benjamin ormai impraticabili, un fatto che rende impossibile l'identificarsi del suo linguaggio con i punti essenziali di un programma sionista ed evolucionista. È questo il significato della scena, in cui Benjamin osserva dalla finestra un paesaggio al tramonto e in quell'istante è come se per lui si spezzasse qualcosa nella traiettoria lineare del tempo: «Das alte Bewußtsein empörte sich noch einmal gegen das neue, das nun doch einziehen muß».³³ Se questa interpretazione del diario è esatta vorrebbe dire che sin dall'inizio Benjamin si pone in maniera critica nei confronti del suo tempo; come Goethe e Kafka, e per certi versi anche come Proust e Joyce. Ed è in questo contesto che dobbiamo sempre pensare al primo Benjamin. Scholem lo sente parlare per la prima volta nel 1913 durante un incontro tra un gruppo di studenti sionisti dello «Jung-Juda» e un gruppo della «Jugendkulturbewegung» di Wyneken. Così scrive a proposito di questo suo primo incontro con Benjamin:

Er hielt eine sehr gewundene, den Zionismus nicht von vornherein ablehnende, aber irgendwie beiseite schiebende Rede, deren Tenor und Einzelheiten ich vergessen habe.³⁴

³² GS VI, 267.

³³ GS VI, 261.

³⁴ G. SCHOLEM, *Von Berlin nach Jerusalem*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1997, p. 10.

Benjamin non è sicuramente antisionista, perché conosce benissimo la gravità della situazione degli ebrei nella zona d'insediamento in Russia, i quali hanno

so wenig sich zu überlegen, wohin sie geraten werden, wie ein Mensch, der aus einem brennenden Haus flüchtet.³⁵

Ma Scholem non tiene presente l'idea che Benjamin ha del letterato europeo e dei nessi inscindibili tra letteratura, filosofia e ebraismo, per cui «non respinge» il sionismo, ma lo mette «in qualche modo da parte».

Nel periodo dello scambio epistolare tra Tuchler, Strauß e Benjamin, il sionismo lavora da tempo a est e a ovest alla rinascita della cultura ebraica, ossia alla nascita di una nuova cultura nazionale. Questa attività è caratterizzata a ovest, nell'assetto razionalistico dell'epoca fino alla fine del secolo, da una grande opera puramente organizzativa e viene posto soltanto successivamente, a partire dal 1900, come questione che riguarda anche la cultura. Così una frazione di giovani sionisti raggruppatasi intorno a Martin Buber, Chaim Weizmann e Berthold Feiwel si appoggia a partire dal 1901 alle idee dello scrittore neo-ebraico Achad Haam di Odessa, e in opposizione al sionismo politico di Theodor Herzl, esige un rinnovamento dell'ebraismo e della politica culturale sionista. Attraverso un revisione della storia dell'emancipazione, e interpretando i testi della tradizione non più secondo il modello della «Wissenschaft vom Judentum», ma sotto l'influsso neoromantico e con la speranza di coinvolgere anche la forza vitale e la mistica del chassidismo, il sionismo culturale moderno cerca tra il 1900 e il 1925 di guidare l'ebraismo europeo verso la rinascita. Un'opera che nei vari movimenti d'indipendenza nazionale dell'Ottocento trova innumerevoli esempi. Il sionismo culturale nasce in Germania esattamente nel periodo in cui il sionismo politico si è arrestato a livello mondiale. I tentativi diplomatici di Herzl hanno scarso successo e il carattere puramente organizzativo e politico delle sue pubblicazioni fanno sì che il sionismo ufficiale non atragga i giovani. Intorno a Buber e intorno alla cerchia di Praga si forma ben presto un'opposizione contro il sionismo tecnico e burocratico del «Großes Aktionscomité» e si inizia a discutere sulle radici e gli scopi culturali del movimento.³⁶ Nasce dunque

³⁵ GB 1, 62.

³⁶ R. WELTSCH, *Einleitung* in M. BUBER, *Der Jude und sein Judentum*. Ge-

una forma di sionismo che non si oppone all'organizzazione economica e politica del movimento, né è contro la colonizzazione della Palestina, ma vuole per il momento occuparsi innanzi tutto delle questioni dell'identità culturale degli ebrei e attraverso il concetto di rinascimento intende studiare più a fondo le fonti e le origini dell'ebraismo stesso. Questo modello ha grande successo e porta a una nuova produzione culturale, di alta qualità. Lo «Jüdischer Verlag» fondato nel 1902 a Berlino, dà a tantissimi intellettuali e scienziati la possibilità di pubblicare le loro ricerche e diventa il centro culturale del sionismo tedesco.³⁷

Il sionismo culturale nasce dunque in Germania in un momento in cui l'interesse per il movimento è temporaneamente diminuito tra gli ebrei assimilati dell'Ovest, ma viene rianimato dal nuovo entusiasmo suscitato dai *Drei Reden über das Judentum*, che Buber tiene a Praga tra il 1909 e il 1910 e che segna la nascita in Germania e in Austria di una nuova generazione di giovani ebrei. Kurt Blumenfeld, dal 1909 direttore della *Zionistische Vereinigung für Deutschland*, Richard Lichtheim, dal 1911 membro dello «Aktionscomité» dell'organizzazione sionista mondiale, i fratelli Martin³⁸ e Felix Rosenblüth,³⁹ membri fondatori del «Wandervogel» *Blau-Weiß*, e personaggi come Hugo Bergmann, futuro primo rettore dell'Università di Gerusalemme e Robert Weltsch, futuro redattore capo della *Jüdische Rundschau* sono solo alcuni dei giovani sionisti austriaci e tedeschi che vogliono rompere con l'identità liberale e borghese dei loro genitori. Per questa generazione nata negli anni Ottanta del XIX secolo il sionismo non significa più soltanto difesa dall'antisemitismo, preparazione dell'insediamento in Palestina degli ebrei esteuropei attraverso lo «Herzl-Charter», ma la via verso una nuova identità e la formazione di uno stato fondato su nuovi modelli culturali.

Una lettura superficiale dei saggi, articoli e carteggi del giovane Benjamin potrebbe indurci a pensare erroneamente che egli non ci sia tra questi nomi, poiché i suoi scritti hanno come tema centrale la «Jugendkulturbewegung» e non toccano le questioni del sionismo culturale. Nel 1912 Benjamin fa ancora parte del movimento di Wyneken, costituito da 3000 giovani, di cui un ter-

sammelte Aufsätze und Reden. 2., durchges. und um Reg. Erw. Aufl., Neuasg. Lambert und Schneider Verlag, Gerlingen, 1993, XVII s.

³⁷ J. REINHARZ, *op. cit.*, XXVIII.

³⁸ Dal 1910 segretario di David Wolffsohn.

³⁹ Con il nome di Pinchas Rosen primo ministro della giustizia di Israele.

zo ebrei.⁴⁰ Essi progettano una riforma dell'educazione scolastica reclamando un ampio rinnovamento culturale fondato su teorie letterarie, filosofiche e psicoanalitiche. Ma non ci soffermeremo sulle teorie poco originali di Wyneken, le cosiddette «Wickersdorfer Ideen», poiché il legame di Benjamin con il movimento si risolve nella sua passione per la letteratura, e nell'amicizia con Blumenthal e più tardi con Heinle, come anche nella possibilità di discutere di problemi sociali, di letteratura e di filosofia nei famosi «Sprechsäle»; non si identifica con le idee apparentemente liberali di Wyneken che con l'avvicinarsi dell'estate del 1914 coincidono sempre di più con lo spirito nazionalista del tempo. La «Idee des Literaten» non ha dunque nulla in comune con le teorie di Wyneken, pur essendo Benjamin, i suoi amici e i giovani sionisti Tuchler, Strauß e Lehmann inseriti in un contesto storico nel quale un'intera generazione sta per fare l'esperienza del movimento giovanile tedesco. I primi testi di Benjamin non elaborano semplicemente le idee di una «Jugendbewegung», e sono invece riflessioni sulla letteratura aperte anche a questioni tradizionali. Le lettere di Strauß a Benjamin sono in questo contesto il richiamo di un giovane ebreo, scosso dalle *Drei Reden über das Judentum*, che invita Benjamin a far parte di una «Jugendbewegung» sionista abbandonando il movimento di Wyneken. Ma quello che Strauß non comprende nelle lettere dell'amico, è che Benjamin non difende Wyneken o una «Jugendkulturbewegung», né coltiva una sua teoria esoterica di assimilazione al mondo germanico, ma parla della sua idea di letteratura e di ebraismo europeo che gli impediscono di aderire fino in fondo al movimento sionista. Il giovane Benjamin ha elaborato ormai un'altro concetto di storia, e tutta la sua produzione, il saggio su Hölderlin del 1914, il saggio sulle Wahlverwandschaften, il concetto di «origine» nell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*,⁴¹ il concetto di narratore e la riformulazione dell'«Urphänomen» in chiave storica, infine il suo pensiero sul rapporto tra halacha e aggada⁴² in Kafka,

⁴⁰ S. BERNFELD, *Über den Anfang*. Oggi in GS II.3, 848 ss.

⁴¹ «Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und dem Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein [...]». Cfr. GS I.1, 226.

⁴² Con *halacha* si intende la legge religiosa o l'insieme di tutte le leggi del Talmud. Essa coinvolge un metodo dialettico che stabilisce la validità e l'applicabilità della legge orale trasmessa originariamente soltanto a voce. La aggada

riprendono ogni volta la discussione con Strauß, dimostrando, come vedremo, quanto sia impossibile ridurre la tradizione ebraica e la letteratura a una semplice scelta.

In questa nostra tesi – cioè che tutti i testi di Benjamin sono caratterizzati da un forte elemento di continuità che ha le sue radici in una riflessione sul sionismo culturale e dunque in una riflessione sul rapporto tra letteratura e tradizione – vogliamo analizzare il carteggio con Strauß e il *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* del 1912, facendo una brevissima premessa sulla letteratura critica. Fino a oggi la saggistica su Benjamin è convinta che i primi scritti sul movimento giovanile non siano confrontabili con il resto dell'opera, e distingue fra un primo Benjamin «teologico» e un Benjamin politico allineatosi con il materialismo storico. Di questa opinione è anche T.W. Adorno quando scrive:

Man wird bei einem unwillkürlich durchs erste Wort, das er schrieb, so unkonformistischen Denker wie Benjamin die Paradoxie nicht übersehen, daß er nicht zu den individualistischen Richtungen der damaligen Moderne sondern zur kollektivistischen tendierte... Groß war seine Sehnsucht, in Gemeinschaften sich einzufügen, neuen Ordnungen auch praktisch zu dienen. Sein Drang dahin bereitete, formal, in seiner Jugend eine Richtung vor, die später sich politisierte. In seinem Verhältnis zur Jugendbewegung freilich kam rasch das Vergebliche der Pseudomorphose zutage... Wo man den frühen Benjamin vermutet hätte, bei den jungen Literaten, dort war er nicht zu finden.⁴³

Indubbiamente Benjamin non deve essere identificato con la «Jugendkulturbewegung» e certamente motivazioni politiche diventano, a metà degli anni Venti, sempre più importanti, ma l'ipotesi di T.W. Adorno, secondo cui il primo Benjamin «non si trovava fra i giovani letterati», è inesatta. Tutti i suoi testi, anche quando sembrano dedicati per intero alla «Jugendkultur», hanno come tema centrale la «Idee des Literaten». L'analisi del carteggio con Strauß e del *Dialog über die Religiosität der Gegenwart*, vuole contribuire ad aprire una nuova prospettiva sulla questione della presunta inconsistenza o frammentarietà degli scritti di Benjamin, di cui fin troppo si è parlato. La critica infatti non ha mai in-

non stabilisce la legge ne deve rispondere con tutto il vigore della halacha alla dialettica, ma ci racconta aneddoti, parabole, la storia e leggende per parlarci del senso della legge. Ne consegue un ruolo indispensabile dell'*aggada* nella trasmissibilità della tradizione orale.

⁴³ GS II.3, 824.

dagato a fondo la questione della continuità tra la nascita del sionismo culturale e i concetti benjaminiani di origine, narrazione, di una aggada originariamente nuova in Kafka, o nella riformulazione della «zarte Empirie» goethiana nei contesti della tradizione ebraica. Troppo spesso si sofferma ancora oggi su un problema che Gerhard Kurz già nel 1975 formulava in questi termini:

Die Diskussion wird vornehmlich bestimmt durch die Frage nach der Konsistenz Benjamins. Systematisch: nach der Konsistenz oder Inkonsistenz seines Werkes, provoziert durch die Bemerkung von Habermas: «Benjamins intellektueller Existenz habe soviel Surreales angehaftet, daß man sie nicht mit unbilligen Konsistenzforderungen konfrontieren sollte» [...]. Chronologisch: nach Kontinuität oder Brüchen. Kann man ein methaphysisch-theologisches Frühwerk, dessen Abschluß der «Ursprung des Trauerspiels» bildet [...] von einem marxistischen Spätwerk [...] unterscheiden? ⁴⁴

Per noi questo dilemma è poco convincente. Avvertiamo invece un forte elemento di continuità e dunque la necessità di indagare sulla relazione di Benjamin con il sionismo, la letteratura e la filosofia del suo tempo. La «Religiosität der Gegenwart» di cui parla il dialogo mai pubblicato ma inviato nel 1913 a Strauß per una lettura privata, non vuole essere una «Retheologisierung der Sprachphilosophie», un approccio al primo Benjamin rifiutato anche da Winfried Menninghaus. ⁴⁵ Ovviamente, il breve *Dialog über die Religiosität der Gegenwart*, come altre opere giovanili più importanti, non può essere letto in relazione a posizioni ortodosse create *ad hoc*. Benjamin è molto chiaro su questo punto, quando nell'articolo *Die religiöse Stellung der neuen Jugend* scrive, che la gioventù tedesca «steht allen Religionen und Weltanschauungen gleich fern. Sie nimmt keine religiöse Stellung ein». ⁴⁶ Se il testo continua dicendo però che la religione significa qualcosa per i giovani e che «in ganz neuem Sinne beginnt ihr Religion bedeutungsvoll zu werden», sarebbe troppo poco limitandosi alla contraddizione. Benjamin parla piuttosto di qualcosa di molto concreto. Egli afferma di essere convinto di poter arricchire la critica letteraria e filosofica del suo tempo con il concetto ebraico di tradizione in un linguaggio nuovo. Ma per poter fare questo in maniera sensata è indispensabile, per lui, impegnarsi

⁴⁴ G. KURZ, *Benjamin: Kritischer gelesen*, in «Philosophische Rundschau», 1975-76, 23, 3-4, 162.

⁴⁵ W. MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1980, 22.

⁴⁶ GS II.1, 72.

negli scritti critici per stabilire un rapporto veramente originale con la tradizione talmudica. Per questo motivo, già dalla metà del 1912, Benjamin è intenzionato a spiegare il suo concetto di tradizione nel linguaggio letterario e filosofico della sua epoca. Un tentativo nel quale si riassume tutto il fascino dei suoi testi e tutta la continuità della sua opera. Non è possibile analizzare un testo di Benjamin ponendolo di fronte a una scelta tra pensiero politico e un qualunque concetto di teologia; esso diventa comprensibile soltanto tenendo in mente il sionismo culturale e la tradizione ebraica. Nella seconda lettera a Strauß del 10 ottobre 1912 Benjamin parla per la prima volta del suo dialogo:

Vielleicht brauchen Sie mir über den Zionismus nicht mehr zu antworten. – Ich habe jetzt einen Dialog über religiöses Gefühl unserer Zeit geschrieben. Vielleicht teilen Sie mir gelegentlich Ihre Meinung hierüber mit.⁴⁷

Il «religiöses Gefühl unserer Zeit» di cui scrive Benjamin, non è qualcosa di indefinibile e vago, ma determina le contraddizioni di un'epoca in cui giovani ebrei all'interno della «Jugendbewegung» si interrogano non solo sulla loro tradizione, ma anche su una loro possibile risposta a un mondo completamente nuovo, caratterizzato sì da una carenza di tradizione religiosa, ma anche dallo sfacelo di sistemi filosofici come l'idealismo, dal declino del liberalismo, dalla nascita di nuove tecniche produttive e del movimento operaio, sintomi di una cultura di massa a venire, sotto la perenne minaccia di una guerra mondiale preannunciata nel 1911 con la seconda crisi del Marocco. Il *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* è inoltre la risposta di Benjamin ai problemi posti dalle *Drei Reden über das Judentum*, poiché da queste sono tratti tutti gli argomenti utilizzati da Strauß, sia nei confronti di Benjamin, sia negli articoli pubblicati da Strauß, contemporaneamente al carteggio, nelle riviste «Der Kunstwart» e «Die Freistatt». ⁴⁸ Non a caso è proprio la Kunstwart-Debatte l'occasione che dà l'avvio al carteggio. La questione dello scrittore ebreo in Germania, posta dalla *Kunstwart-Debatte*, sfocia per Strauß nella scelta inevitabile di diventare uno scrittore in lingua ebraica moderna; per Benjamin si tratta invece della questione del rapporto o meglio dell'identità tra ebraismo e letteratura. Nel marzo 1912, pochi mesi prima della prima lettera di Benjamin a Strauß, lo scrittore Moritz Goldstein pubblica nella rivista «Der

⁴⁷ GB I, 73.

⁴⁸ L. STRAUB, *Ein Dokument der Assimilation*, in «Die Freistatt», aprile 1913, I, 1, 18.

Kunstwart» il suo articolo *Deutsch-jüdischer Parnaß*. L'articolo suscita numerosissime repliche sia da parte sionista e antisionista che da parte antisemita. Nel suo articolo Goldstein esamina la posizione dello scrittore ebreo di lingua tedesca. La frase più famosa dell'articolo è: «Wir Juden verwalten den geistigen Besitz eines Volkes, das uns die Berechtigung und die Fähigkeit dazu abspricht». ⁴⁹ L'articolo di Goldstein vuole essere un monito contro l'assimilazione, contro un ebraismo che finge di credere che esistano soltanto interessi culturali tedeschi e non ci siano anche «gesonderte jüdische Kulturinteressen». Con questo, Goldstein si rivolge contro il Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens e contro la filosofia di Hermann Cohen. Già nel 1906, nel suo articolo *Die Geistige Organisation des Judentums*, ⁵⁰ Goldstein ha messo in questione la storia dell'emancipazione. Essa gli sembra soltanto il residuo di un vecchio ideale «welches man mit dem Namen Humanität bezeichnet», ⁵¹ il «Lieblingsgedanke eines spekulierenden Europas». ⁵² Ancora nel *Deutsch-jüdischer Parnaß* del 1912 i «verschleiende Versuche der Assimilation, den Volkscharakter des Judentums zu negieren», sono per Goldstein degli «in die Breite gezogene, popularisierte und trivialisierte Reste einer vergangenen Weltanschauung». ⁵³ A causa della nuova coscienza culturale del sionismo e di un antisemitismo sempre crescente, prima di tutto però a causa della «verschleiende Assimilation», la posizione degli scrittori ebrei in Germania diventa per Goldstein uno dei «allerheikelsten Dinge, die nicht in den Mund genommen werden dürfen». ⁵⁴ Goldstein rileva in termini puramente quantitativi una partecipazione sproporzionata degli ebrei alla vita culturale dell'epoca, suscitando così un enorme interesse tra gli ebrei, tra i conservatori tedeschi e tra gli antisemiti. Lui stesso però vuole essere letto come l'espressione di una nuova sincerità rispetto alle tendenze assimilatrici dell'ebraismo in Germania. Una soluzione sincera del dibattito culturale ebraico-tedesco sarebbe possibile, secondo Goldstein, soltanto facendo valere anche nell'ebraismo le «neue nationalen Ideen Europas», per rimpiazzare con esse finalmente il suo «Internationalismus»

⁴⁹ M. GOLDSTEIN, *Deutsch-jüdischer Parnaß*, in «Der Kunstwart», 1912, 11, 284.

⁵⁰ M. GOLDSTEIN, *Geistige Organisation des Judentums*, in «Ost und West», 1906, 8/9 514-527.

⁵¹ *Ibidem*, 514.

⁵² *Ibidem*, 515.

⁵³ *Ibidem*, 516.

⁵⁴ M. GOLDSTEIN, *Deutsch-jüdischer Parnaß*, cit., 282.

e il suo «Weltbürgertum». ⁵⁵ A tal fine sarebbe necessario aderire al sionismo nell'ambito economico-politico, mentre per la letteratura la soluzione più sensata sarebbe «die Wiederbelebung der hebräischen Sprache und der hebräischen Poesie». ⁵⁶ Il vero «Goldstein-Dilemma» consiste però in un altro problema, poiché lo «Sprung in die neu-hebräische Literatur» ⁵⁷ sarebbe possibile soltanto per la prossima generazione, ma non per la generazione dello stesso Goldstein:

Denn wir deutschen Juden, wir *heute Lebenden*, wir können ebenso wenig hebräische Dichter werden, wie wir nach Zion auswandern können. Oder mit anderen Worten: so sehr wir wünschen müssen, jüdische und nichtjüdische Deutsche kulturell reinlich voneinander zu scheiden, um aus dem Kompromiß, der Halbheit, der Menschen- und Mannesunwürdigkeit herauszukommen, so unmöglich scheint das, wenigstens in absehbarer Zeit. Denn trotz Verfolgung, Verhöhnung, Mißachtung ist das Judentum im Laufe einer mehr als tausendjährigen Gemeinschaft mit dem Deutschtum so eng in den Wurzeln verwachsen, daß beide nicht mehr voneinander gelöst werden können. ⁵⁸

È proprio su questo punto che Strauß concentra la sua critica quando replica nell'agosto 1912 all'articolo nello «Kunstwart». Egli rimprovera a Goldstein di esitare troppo e di essere indeciso di fronte al dilemma ebraico-tedesco, visto che Buber nella sua prima Rede über das Judentum aveva già fornito nel 1909 una teoria con la quale il «Goldstein-Dilemma» poteva essere superato. Con un'argomentazione tratta dalle teorie di Buber, Strauß determina nella sua replica a Goldstein l'identità dello scrittore ebraico al di là di ogni possibile contraddizione. ⁵⁹ Strauß adotta la teoria di Buber «von einem stetigen Träger jüdischen Erlebens» ⁶⁰ e, come Buber, sottolinea la «innere Struktur» dell'ebraismo isolandola da tutti quei fattori accidentali, che attraverso un forte ma non sostanziale coinvolgimento nella cultura tedesca lo determinano dall'esterno. Quello che Strauß chiede nella sua replica è dunque quanto chiede anche Buber, ovvero la decisione per un ebraismo come «ipoceimenon», come sostanza, che rende il «Goldstein-Dilemma» inconsistente. Possiamo essere certi, anche se le lettere di Strauß si sono smarrite, che esse

⁵⁵ *Ibidem*, 291.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*, 292.

⁵⁹ L. STRAUß, in «Der Kunstwart», 1912, 22, 239 e M. BUBER, *op. cit.*, 12.

⁶⁰ M. BUBER, *op. cit.*, 12.

esigano da Benjamin proprio questa netta distinzione tra sostanza e contingenza (Akzidenz). «Wir wollen und dürfen uns bewußt sein, daß wir in einem prägnanteren Sinne als irgendein anderes Volk der Kultur eine Mischung sind», scrive Buber nel suo primo discorso sull'ebraismo,

aber wir wollen nicht die Sklaven, sondern die Herren dieser Mischung sein. Die Wahl meint eine Entscheidung über die Suprematie, über das, was das Herrschende und was das Beherrschte in uns sein soll.⁶¹

È in questo contesto, che nell'aprile 1913, immediatamente dopo la fine del carteggio con Benjamin, Strauß estende le teorie di Buber non solo alla questione sionista ma anche alla letteratura:

Es ist das Werk Göthes, des sinnlichsten Dichters, das für die Moderne vor allem lebendig wirksam ist, das in hohem Grade den Geschmack bestimmt. Und dieser einseitige Geschmack mag für den Deutschen im allgemeinen gut und wesentlich sein. Das Blut Göthes ist sein Blut, die instinktive Verachtung Göthes für die rein Geistigen, die in der Diana der Epheser großartig sich äußert, ist seine Verachtung. Wo aber in einem großen Kulturkreise eine dogmatische Tendenz dieser Art herrscht und alle anderen sich unterwirft, da müssen auch die Kulturträger sich psychologisch in zwei Kasten scheiden: in Herren und Sklaven. Herren sind die, deren Wesen verwandt ist dem Wesen, welches das Dogma schuf. Sklaven sind die, welche ihm folgen müssen wider ihr Blut. Sklaven sind die, welche das Werk ihres eigenen Stammes nicht würdigen dürfen, weil das geistige Gesetz der Fremden über ihnen steht.⁶²

Il «geistiges Gesetz der Fremden» è un elemento culturale accidentalmente assimilato, l'ebraismo invece è sostanza, e con questo per Strauß il «Goldstein-Dilemma» perde la sua irresolubilità. Se analizziamo ora il carteggio si osserva che Benjamin non esita a riconoscere l'ebraismo come «kernhaft»,⁶³ ma per definirlo non fa mai riferimento a una teoria della sostanza e chiama piuttosto in causa il concetto di idea, o meglio la sua «Idee des Literaten». I letterati hanno «ihre ernsthafte Mission darin, aus der Kunst, die sie selbst nicht machen können, Geist für das Leben der Zeit zu gewinnen».⁶⁴ Diversamente da Strauß, Benjamin è interessato alla «Möglichkeit, die westeuropäische Judenheit zum Selbstbewußtsein zu bringen», senza però inoltrarsi nelle categorie

⁶¹ *Ibidem*, 16.

⁶² L. STRAUß, *Ein Dokument der Assimilation*, cit., 18.

⁶³ GB I, 69.

⁶⁴ GB I, 63.

di sostanza e contingenze. Per questo motivo non determina la sua «Idee des Literaten», come fa Buber, con una svolta verso la vitalità ebraica esteuropea o, come fa Strauß, postulando una letteratura scritta esclusivamente in ebraico moderno, ma «durch eine Organisation jüdischen Geisteslebens in deutscher Sprache». ⁶⁵ A questo fine Benjamin accetta nel carteggio persino le polemiche della *Kunstwart*-Debatte, se esse contribuiscono «die Juden und die deutsche Liebe», «die Juden und Freundschaft», «die Juden und der Luxus», o «die jüdische Geldaristokratie» «einmal vom Judentum aus zu sehen» ⁶⁶ e non soltanto dal punto di vista dell'assimilazione e del patriottismo tedesco. Poiché:

Wenn wir zweiseitig, jüdisch und deutsch, sind, so waren wir doch bis jetzt mit all unserem Bejahen auf das Deutsche eingestellt: Das Jüdische war vielleicht oft nur ein fremdländisches, südliches (schlimmer: sentimentales) Aroma, in unserer Produktion und in unserem Leben. Auch wird kein Einzelner, er sei denn Künstler, diese Zweiheit gleichmäßig in sich ausprägen. ⁶⁷

Anche qui, come accade per la religione, sembra aprirsi una contraddizione, poiché nel carteggio Benjamin esige da un lato una «kernhafte Isolation des Jüdischen», alla quale si dovrebbe arrivare restringendo tutti i discorsi sull'ebraismo solo alla letteratura, mentre dall'altro lato pretende che siano proprio gli scrittori e i letterati a coltivare una «dualità» dell'ebraico e del tedesco per «trovare un equilibrio». Più importante di questa apparente incongruenza ci sembra la convinzione di Benjamin che le contraddizioni del dibattito ebraico-tedesco potrebbero risolversi nell'ambito del linguaggio e della letteratura. Fin qui, così Benjamin nella sua prima lettera a Strauß, si scorge «Festland des jüdischen Problems». Come da qui si possa giungere al sionismo «verstehe ich nicht». ⁶⁸ I «Westjuden» sono per Benjamin un elemento indispensabile della «Idee des europäischen Literaten». Di fronte a questa idea, così si legge nel carteggio, la «Gesellschaft» si presenta con una «Ratlosigkeit, die wir vor dem empfinden, der an irgendeiner Stelle, die wir kaum kennen, uns ganz überlegen ist». ⁶⁹ Tutti sentono infatti «daß es die Literaten sind, die mit dem Heute so ernst machen, wie Tolstoi Ernst machte mit der

⁶⁵ GB I, 62.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, 62 s.

⁶⁸ GB I, 62.

⁶⁹ *Ibidem*, 63.

Kultur des Christentums». Sottolineando che Tolstoj «prende sul serio la cultura del cristianesimo», Benjamin sembra voler alludere all'esistenza all'interno della letteratura europea, di ebrei che nella lingua dei loro rispettivi paesi intendono prendere sul serio la loro idea di tradizione. Poiché, come si legge più avanti, «die besten westeuropäischen Juden sind heute nicht mehr frei als Juden»,⁷⁰ ma «sie sind an die literarische Bewegung»,⁷¹ «an einen wertvollen Prozeß in der westeuropäischen Gesellschaft gebunden».⁷²

Per evitare la confusione entro il dibattito ebraico-tedesco tra sostanza e contingenza, Benjamin tenta ora di separare, nel carteggio con Strauß, la questione della «Idee des Literaten» da tutti i discorsi sulla «sostanza», sul «biologico», sull'«economico» o «politico», ovvero da tutte le analogie empiriche. Ma come è possibile farlo senza mettere a rischio il «Kernhaftes» dell'ebraismo, che Benjamin aveva reclamato anche per se stesso? Se si tiene presente che al centro del dibattito culturale sionista si collocava proprio la «Folge der Geschlechter»,⁷³ che con riferimento a una «Renaissance» e a tutto ciò che è organico e vitale doveva rianimare la cultura ebraica, un tentativo del genere può sembrare davvero impossibile. Cosa significa che Benjamin nelle sue lettere si impegna a condurre una discussione sulla «Idee des Literaten» senza mettere al centro della discussione il «Substanzgedanke» e la «Folge der Geschlechter»? La risposta a questa domanda è diametralmente opposta allo spirito del tempo, e la logica di Benjamin è estrema. Nella prima lettera a Strauß che prende spunto dalla «Goldstein-Debatte» egli ammette di dover trovare un'area di ricerca «auf dem jüdischer Geist isoliert werden und sich in seiner Natur zeigen kann».⁷⁴ Quest'area è individuata nella letteratura poiché soltanto nell'ambito della letteratura è possibile che tutte le «ipotesi» e tutti i luoghi comuni vengano a cadere:⁷⁵

Man hat eine Basis gefunden, die mir sicherer scheint, als allgemeine, kulturelle Betrachtungen, die zum Drittel der politische, zum Drittel der soziale und letztens vielleicht noch der rassenbiologische Gesichtspunkt beherrscht. Im Künstlerischen fallen die Hypothesen, und gerade für die

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem*, 64.

⁷³ M. BUBER, *op. cit.*, 13.

⁷⁴ GB I, 61.

⁷⁵ *Ibidem.*

Judenfrage brauchen wir ein Gebiet, auf dem jüdischer Geist isoliert werden und sich in seiner Natur zeigen kann. Und daß jüdisches religiöses Leben, an daß man außerdem denken möchte, nicht dazu taugt, ist klar.⁷⁶

Prima che fenomeni o «Sachgehalte» possano essere assemblati attraverso un concetto di «costellazione» per corrispondere così a un «Wahrheitsgehalt», tutti i fenomeni, siano essi di carattere sociale, politico, economico o biologico, sono soltanto materiale empirico, e, al fine di una definizione dell'ebraismo, non possono essere utilizzati senza mediazione, senza una particolare dialettica e riflessione sulla tradizione. Soltanto il fenomeno della vita religiosa, «an das man außerdem denken möchte», viene posto visibilmente al di fuori dall'elenco del materiale empirico. Ma anche questa vita religiosa, almeno nella sua forma odierna «taugt nicht». Ciò nonostante leggiamo poco righe dopo: «Ich will nur von den Literaten reden, weil ihr Wollen mir das zukunfts vollste und kulturell, ja! religiös bedeutendste scheint».⁷⁷ Come nell'articolo *Die religiöse Stellung der neuen Jugend* la religione storica viene dapprima negata,⁷⁸ ma diventa poi importante per la «Idee des Literaten». Il comportamento paradossale della «Jugend» o della «Idee des Literaten» di fronte alla religione diventa più comprensibile ricordando che secondo Benjamin alle religioni storiche è stata tolta, nel processo di secolarizzazione, una loro particolare forza:

Den Forderungen der alten Religionen hat man ihr Extremes genommen, teils durch Erfüllung, teils durch Abstumpfung des Gewissens.⁷⁹

Queste «richieste estreme», che come lettori degli scritti successivi possiamo già identificare con le richieste fatte al concetto di narratore nell'ambito della trasmissione del sapere critico, è qualcosa che Benjamin riesce ancora a cogliere come ultimo insegnamento dalla religione. Benjamin non abbandona dunque le «richieste estreme» della tradizione, ma le utilizza per «l'idea del letterato» e per il suo concetto di «Lehre» sul quale si costruiscono tutti i suoi scritti successivi.⁸⁰ «Religiösen Ideen liegt ein Extrem zu Grunde»,⁸¹ si legge nel carteggio; ed è proprio questo «estremismo dell'idea», ovvero una nuova tradizione dialettica e

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ibidem*, 63.

⁷⁸ GS II.1, 72.

⁷⁹ GB I, 64.

⁸⁰ GS I.2, 693.

⁸¹ *Ibidem.*

aggadica del sapere critico, a doversi rendere efficace anche nella società secolarizzata. Tutto ciò sembra necessario perchè il sapere non ha più un «Erlebniswert» per l'uomo, ed è, come si legge nel *Dialog über die Religiosität der Gegenwart*

eine Gewohnheitstatsache geworden, mit der wir vom sechsten Jahre an aufwachsen bis ans Ende [...] Aber persönlich geht es uns nichts an, läßt es uns kühl, wie alles Gewohnte.⁸²

Cosa intende però Benjamin con una «Idee des Literaten» capace di trarre un ultimo insegnamento dalla religione storica, non volendo però sostituirsi ad essa, né presentarsi come teologia? L'espressione «Extrem der Idee» che Benjamin usa nel carteggio deve essere intesa come un particolare approccio alla letteratura, che attraverso un metodo dialettico «costellativo» e una sua tradizione aggadica (la funzione dell'«Erzähler») elimina tutti i nazionalismi della sostanza e tutte le strutture mitologiche dal discorso culturale europeo. «L'estremismo dell'idea» intende una particolare attività culturale del letterato che si ispira formalmente alla dialettica e al concetto della tradizione orale e antimitologica del Talmud, ma che si estende e si arricchisce in Benjamin anche di questioni filosofiche letterarie moderne. Soltanto così si spiega perché Benjamin affermi ancora nella *Erkenntniskritische Vorrede* che la totalità degli scritti filosofici, siano essi antichi, medievali o moderni, dovranno comporre nella loro «abgeschlossene Gestalt» una «Lehre»,⁸³ ovvero dovranno sfociare in un insegnamento orale e stabilire un rapporto nuovo e originale (ursprünglich neu) tra la tradizione ebraica «non scritta» (il metodo dialettico del Talmud e la sua aggada) e la metafisica della filosofia occidentale. È questo il vero progetto di saggi come *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* o *Über das Programm der kommenden Philosophie*. Il perno di un pensiero filosofico come quello critico-letterario di Benjamin si riassume proprio per questo molto bene in una citazione tratta da *Zum Verlorenen Abschluß der Notiz über die Symbolik in der Erkenntnis* del 1917:

Die Wahrheit ist nichts in der Ontologie Befangenes und Eingeschlossenes [...] Das System hat diejenige Struktur, daß die Erkenntnisse der Ontologie an ihm an den Wänden hängen. Die Ontologie ist nicht der Palast. Um im Bilde zu bleiben: die Erkenntnisse der Ontologie müssen die Dimension von Gemälden haben. Um das Bild zu erklären: alle Erkenntnisse

⁸² GS II.1, 23 s.

⁸³ GS I.1, 207.

müssen durch ihren latenten symbolischen Gehalt Träger einer gewaltigen symbolischen Intention sein [...] dessen entscheidende Kategorie Lehre [...] nicht Erkenntnis ist.⁸⁴

Benjamin spende tutta la forza del suo linguaggio nella formulazione di una «intenzione simbolica» che applica il metodo dell'insegnamento orale alla letteratura e filosofia tedesca ed europea. Per questo progetto egli non propone, come Hermann Cohen, l'utopia di formulare un inconfutabile «Erkenntniszusammenhang». L'impegno di Benjamin è piuttosto rivolto ad una tradizione filosofica che consiste nella sua «abgeschlossenen Gestalt» in «Lehre» e nell'impegno di arricchire la singola opera d'arte con una matrice critica orale. Questa idea di perfezionamento e trasformazione dello scritto con l'aiuto della tradizione orale, ovvero l'idea di rivalutare la letteratura e filosofia europea in un rapporto con la tradizione ebraica che sia «ursprünglich neu» è l'intenzione ultima del saggio sulle *Wahlverwandtschaften*:

Will man, um eines Gleichnis willen, das wachsende Werk als den flammenden Scheiterhaufen ansehen, so steht davor der Kommentator wie der Chemiker, der Kritiker gleich dem Alchimisten. Wo jenem Holz und Asche allein die Gegenstände seiner Analyse bleiben, bewahrt für diesen nur die Flamme selbst ein Rätsel: das des Lebendigen. So fragt der Kritiker nach der Wahrheit, deren lebendige Flamme fortbrennt über den schweren Scheitern des Gewesenen und der leichten Asche des Erlebten.⁸⁵

La «Rettung» della ricchezza di questo concetto di filosofia che sfocia in una «Lehre», e di questa concretissima potenzialità del mondo letterario ebraico-europeo tra il 1900 e il 1925 (intesa tra l'altro nella premessa all'*Ursprung des deutschen Trauspiels* come «Rettung der Phänomene»⁸⁶ per il mondo empirico in generale), è allora, già nel primissimo Benjamin, il tentativo di neutralizzare tutte le ideologie estetiche e filosofie della sostanza. Questa idea è «estrema» poiché intorno al 1912 le varie ideologie della sostanza gravano su tutti i discorsi e sono ritenute universalmente applicabili. Con la bocciatura del pensiero sulla sostanza cadono invece, come si legge nella lettera a Strauß, «le ipotesi» comuni sulla cultura europea, sull'estetica e sulla filosofia come anche sull'ebraismo. Nei confronti di Strauß, dunque, Benjamin insiste su una sfera indipendente da discorsi su «Selbst- o Fremdbestimmung»,

⁸⁴ GS VI, 39.

⁸⁵ GS I.1, 126.

⁸⁶ *Ibidem*, 215.

sostenendo la possibilità di una trasmissione orale di tale sfera, nella quale l'essenza dell'ebraismo come quella della letteratura appaiono nella loro forma più originaria. Soltanto questa sfera rende possibile un vero «Internationalismus» e un «kernhaftes Judentum». ⁸⁷ Questa soluzione ha certamente anche un'origine platonica e kantiana, ma Benjamin la lega inequivocabilmente al suo concetto di tradizione. «Kennt man den jüdischen Geist?» ⁸⁸ così Benjamin si rivolge a Strauß; ossia conosciamo già la sfera in cui l'idea dell'ebraismo e del letterato europeo possano dimostrarsi efficaci anche nella prassi? La risposta con cui Benjamin chiama nuovamente in causa la sua «Idee des Literaten» non lascia spazio a dubbi:

Ich bin wie ich Ihnen kaum zu sagen brauche, liberal erzogen worden. Mein entscheidendes geistiges Erlebnis hatte ich, bevor jemals das Judentum mir wichtig oder problematisch geworden war. Was ich von ihm kannte war wirklich nur der Antisemitismus und eine unbestimmte Pietät. Als Religion war es mir fern, als Nationales unbekannt. Der Entscheidende Einfluß war dieser: In einem Landerziehungsheim, in dem ich 1 3/4 wichtige Jahre zubachte, war der spätere Gründer der freien Schulgemeinde Wickersdorf, Dr. Wyneken, mein Lehrer. Ein oder zwei Jahre später las ich die Programmschrift seiner Schule, die sich auf der hegelschen Philosophie aufbaute. Ich hatte inzwischen die Staatsschule gründlich kennen gelernt, der Gegensatz ergriff mich heftig. Ich gründete in dieser Schule einen Freundeskreis, der Wynekens Ideen aufnahm und verbreitete soweit das ging. Daß diese Ideen nicht dies und jenes waren, daß sie als Grundlage der Grundlagen (nämlich der Erziehung) nicht nur das reformsüchtige «Interesse» vielmehr die Lebensrichtung Geistig bestimmten, werden Sie verstehen. ⁸⁹

Che in questa lettera Benjamin ponga ancora il concetto di idea in relazione con Wyneken e con Hegel, di cui all'epoca aveva letto ben poco, ha importanza relativa, come tutta l'apparente difesa della «Jugendkulturbewegung». Molto più importante è il nesso stabilito, se non addirittura l'identità intravista tra letteratura e ebraismo. È inoltre decisivo che Benjamin non pensi questo legame ricorrendo a una sostanza preesistente, ma alla «Grundlage der Grundlagen (nämlich der Erziehung)», caratterizzandolo dunque come un «work in progress». Non si è mai sottolineato abbastanza, finora, che si tratta di un insegnamento dialettico orale e di una idea nuova di aggada e di racconto, idea in cui occorre cercare la continuità delle opere di Benjamin. Il *Passagen-Werk* non si preoccupa di una ontologia dell'Essere, poiché è e non

⁸⁷ GB I, 63.

⁸⁸ *Ibidem*, 62.

⁸⁹ *Ibidem*, 69 s.

necessita di tradizioni per esistere, ma pone la domanda «wovor werden die Phänomene eigentlich gerettet?» e risponde:

nicht sowohl vor dem Verruf und der Mißachtung in die sie geraten sind als vor der Katastrophe wie eine bestimmte Art ihrer Überlieferung, [...] sie sehr oft darstellt.⁹⁰

«Grundlage der Grundlagen» della «Ideenlehre» rimarrà fino agli anni Trenta un'educazione dialettica che coinvolge un concetto orale di tradizione e di aggada. Educazione però equivale a «Lehre» e «Lehre» in ebraico si dice Talmud. La sfera autonoma, nella quale sia «das Jüdische», che «si comprende da sé», come anche la letteratura e filosofia europea possono dimostrarsi complementari, è un insegnamento orale nuovo (ursprünglich neu), che Benjamin non dubita di poter esprimere nel contesto della critica letteraria e filosofica. Siccome esistono poche informazioni sul percorso filosofico di Benjamin prima del 1912, non si sa a tutt'oggi da dove gli sia venuto il primo impulso all'ideazione di un progetto di tale portata. Non sappiamo con esattezza fino a che punto il primissimo Benjamin fosse a conoscenza della struttura e del metodo di studio del Talmud prima dell'incontro con Scholem. Non c'è però alcun dubbio che il suo interesse per la letteratura, il suo impegno per la «Jugendkulturbewegung» e il suo punto di vista sul nazionalismo europeo non mostrano soltanto i tratti di Platone, Kant, Cohen, del romanticismo tedesco, o addirittura di Wyneken e una «Jugendkulturbewegung», ma che nella sua produzione agisce un elemento che Benjamin può aver ricevuto soltanto dalla tradizione orale dell'ebraismo, appreso forse dai residui all'interno dell'ebraismo liberale e assimilato. Quando il giovane Benjamin scrivendo a Strauß afferma:

Ich kann dieses Jüdische das ich anerkenne und liebe nicht aufnehmen.
- Das Moralische versteht sich immer von selbst, sagt Vischer. Gut! Das Jüdische Versteht sich immer von selbst, so muß ich sagen,⁹¹

non dice di non poter riconoscere in sé nulla di essenzialmente ebraico, ma afferma di non essere in grado di interiorizzare una mitologia, una teoria della sostanza dell'ebraismo, mentre sta già mettendo in pratica un concetto di insegnamento orale, pur non avendo una conoscenza approfondita delle fonti talmudiche.

⁹⁰ GS V.1, 591.

⁹¹ GB I, 75.

«L'idea del letterato europeo» è una particolare forma d'insegnamento orale, che coinvolge un metodo dialettico accompagnato da una aggada, e non una sostanza preesistente. Che alla base dell'insegnamento, come «Grundlage der Grundlagen», stia la «Erziehung» e una «Lehre», è una idea talmudica che intorno al 1912 nessun altro oltre a Benjamin, e in letteratura soltanto Franz Kafka, è riuscito formulare.

Soltanto su queste premesse si chiarisce perchè «l'Io» del *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* affermi che è diventato impossibile godere dell'arte moderna, preservando un «gutes Gewissen». Un'arte che riesca a comunicare contemporaneamente etica ed estetica sembra impossibile nell'epoca moderna data la «Irreligiosität» e la perdita della tradizione.⁹² È fatto degno della massima attenzione che nonostante questa perdita della tradizione una «Religiosität der Gegenwart», anche se soltanto in forma di una «beharrende Innerlichkeit» e di «beharrende Ziele», rimanga al centro del discorso del giovane Benjamin.⁹³ Il *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* e la sua «Idee des Literaten» ipotizza dunque un rapporto conflittuale e paradossale ma indispensabile con la tradizione ebraica. La figura del «Lui» nel dialogo difende invece le posizioni del monismo, una teoria neoromantica della scienza che prima della prima guerra mondiale andava di moda.⁹⁴ «L'Io» rimane invece convinto della sua «dualistische Weltanschauung». Di questa «streng dualistischen Lebensauffassung, die ich (nicht zufällig!) in mir und in der Wickersdorfer Anschauung vom Leben finde», scrive Benjamin a Strauß, «spricht auch Buber».⁹⁵ La seconda *Rede über das Judentum* interpreta la «Dualität» nell'ebraismo come «polares Problem» riferendosi al «Mysterium der Urzweiheit» e alla distinzione tra il bene e il male.⁹⁶ La colpa come origine della dualità dell'uomo – un argomento che Benjamin riprenderà⁹⁷ nel suo saggio *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* del 1916 – è in Buber sempre accompagnata da un desiderio altrettanto forte di unità. È infatti la fede in una «künftige, messianische Zeit

⁹² *Ibidem.*

⁹³ GS II.1, 17.

⁹⁴ Per il monismo, cfr. A. DEUBER-MANKOWSKY, *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen*, Verlag Vorwerk 8, Berlin, 2000, 317-340.

⁹⁵ GB I, 71.

⁹⁶ M. BUBER, *op. cit.*, 21.

⁹⁷ GS II.1, 154.

der Wiedervereinigung», che libera l'ebreo «da tutta la dualità» della sua anima. Nelle *Drei Reden über das Judentum* la forza creativa del sionismo culturale ottiene dunque, con l'aiuto delle «Jüdische Renaissance», nuovi «messianische Siege über die Dualität» e «schafft über der Verzweiflung der Schuld den Triumph der Sehnsucht». ⁹⁸ La colpa o il dissidio nell'anima vengono ora identificati con il Galuth, ovvero con la vita in esilio. Colpevole e poco creativo sarebbe l'eccessivo formalismo della tradizione rabbinica, che ha separato il popolo ebraico dall'unità con la sostanza interiore, privandolo della possibilità di una produttività originariamente ebraica e dell'espressione artistica. Anche se riconosce che la tradizione talmudica è stata, dopo la distruzione del secondo tempio, una necessità vitale per la sopravvivenza del popolo, Buber ritiene che il rabbinismo sia diventato nel corso dei secoli troppo formale e abbia sviluppato una «Geistigkeit» senza passione che, «fernab vom Leben und vom lebendigen Streben nach Einheit von Bücherworten, von Deutungen der Deutungen sich nährte», per condurre «in der Luft der ideenlosen Abstraktion ein armseliges, verzerrtes, krankes Dasein». ⁹⁹ Secondo Buber la grande idea creativa dell'unità connaturata all'ebraismo è stata abbandonata dalla tradizione rabbinica nel momento in cui, nell'esilio, ha iniziato a occuparsi principalmente di formalismi dialettici.

Ich will versuchen, das besondere Wesen der jüdischen Religiosität aus dem Schutt, mit dem es Rabbinismus und Rationalismus bedeckt haben, herauszulösen,

scriverà Buber quattro anni dopo in altra sede, ¹⁰⁰ insistendo anche nel secondo discorso sull'ebraismo, sul fatto che lontano dal popolo il rabbinismo si è trasformato spesse volte in una «geistleere Tradition», che comprometteva lo «Streben nach Einheit zu neuen Ideen». Non l'ebraismo «ufficiale» e rabbinico ma soltanto le «unterirdische Traditionen» come la kabbalah sarebbero state capaci di mantenere il desiderio di unità e il legame con la «sostanza interiore», vale a dire con tutto ciò che è artistico e creativo, organico e vitale come lo è il chassidismo. Questa linea sotterranea ed eretica della tradizione, dove l'eresia è intesa come qualità positiva, ha secondo Buber, mantenuto vivo

⁹⁸ M. BUBER, *op. cit.*, 23 s.

⁹⁹ *Ibidem*, 24.

¹⁰⁰ M. BUBER, *Jüdische Religiosität*, in *op. cit.*, 65.

il desiderio messianico di unità. La «Jüdische Renaissance» e il sionismo culturale sono gli eredi di tale tradizione.¹⁰¹ Questi i concetti di unità e dualità nella seconda *Rede über das Judentum*. A questo punto dobbiamo chiederci come la dualità dell'ebraismo e la sua relazione con l'arte e la letteratura si presenti nel *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* di Benjamin. Prima di tutto nel dialogo la mistica è «die Todsünde, den Geist natürlich zu machen», qualcosa che dalla «Ehrlichkeit des Dualismus sich retten will; aus der Persönlichkeit fliehen will»,¹⁰² e non una forma alternativa e sotterranea della tradizione. Inoltre l'elemento che devitalizza la tradizione non è l'esilio o un rabbinismo troppo formale, ma il monismo fondato verso la fine del secolo dal medico e biologo Ernst Haeckel e dal premio nobel per la chimica Wilhelm Ostwald. L'antagonista principale della tradizione è, già nel 1912 come vent'anni dopo nel *Passagen-Werk*, l'umanità che sogna di fondersi senza fratture col mondo della tecnica moderna. Il prezzo da pagare per poter vivere questo sogno di unità in cui un'immagine utopica della scienza assume l'autorità delle religioni storiche, sarebbe, per il giovane Benjamin, la fine della «Ehrlichkeit der Freude» e del piacere dell'arte poiché a una tale società mancherebbe il concetto di giustizia:

Für uns sind in den letzten Jahrhunderten die alten Religionen geborsten. Aber ich glaube nicht so folgenlos, daß wir uns der Aufklärung harmlos freuen dürfen. Eine Religion band Mächte, deren freies Wirken zu fürchten ist. Die vergangenen Religionen bargen in sich die Not und das Elend. Die sind frei geworden. Wir haben vor ihnen nicht mehr die Sicherheit, die unsere Vorfahren dem Glauben an eine ausgleichende Gerechtigkeit entnahmen [...] Sie lassen uns nicht zur Ehrlichkeit kommen, wenigstens nicht in der Freude.¹⁰³

«Man hat das Leid entgöttert» aggiunge «l'Io», e riceve la risposta: «Welch überflüssige Kraftanstrengung alles aus dem Metaphysischen zu beziehen»,¹⁰⁴ con cui «il Lui» dimostra di essere un monista convinto, che agisce secondo lo «energetischer Imperativ», della pseudoscienza di Ostwald che non spreca energie in questioni filosofiche e teologiche.¹⁰⁵ Mentre il monista pensa che la religione sia assolutamente inconciliabile con il progresso, dato

¹⁰¹ M. BUBER, *op. cit.*, 25.

¹⁰² GS II.1, 32.

¹⁰³ *Ibidem*, 18.

¹⁰⁴ *Ibidem*, 19.

¹⁰⁵ W. OSTWALD, *Der Energetische Imperativ*, in «Monistische Sonntagspredigten», 1911, 1, Akademische Verlagsgesellschaft m.b. H., Leipzig, 97 ss.

che essa è la «Wurzel der Trägheit» che contrae tutte le forze attive ed espansive dell'uomo «zu einem erhabenen Schwerpunkt in der Innerlichkeit», «l'Io» interpreta proprio questa «Trägheit der Religion» positivamente come «beharrende Innerlichkeit» e «beharrendes Ziel». ¹⁰⁶ Per «l'Io» del dialogo rimane «das selbst-Verlieren und Sich-fremd-Werden als Aufgehen im Sozialen [...] unwahr». ¹⁰⁷ Già in questo dialogo del 1912 troviamo dunque una spiegazione del rapporto tra materialismo storico e teologia in Benjamin, che tanto è stata oggetto di discussioni. Già nel *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* Benjamin rinuncia alla religione storica, ma nello stesso tempo afferma un «beharrendes Ziel». Ed è proprio questa «meta persistente» della tradizione orale che Benjamin afferra, preservandone forse la struttura più intima. Anche nelle *Thesen über den Begriff der Geschichte* del 1940 il materialismo storico e la storiografia possono fare a meno dei contenuti della religione, ma non possono fare a meno del linguaggio con il quale, accanto alla dialettica della halacha, erano trasmessi – aggada e racconto. Descrizioni apparentemente romantiche nel saggio su Kafka o nelle tesi sul concetto di storia come «buckliger Zwerg» ¹⁰⁸ o «bucklicht Männlein» ¹⁰⁹ intendono proprio questa dialettica che da un lato rinuncia al contenuto rituale della tradizione, ma dall'altro comunica con essa, preservandone così la trasmissibilità. Il compito che si pone Benjamin, infatti, non è di «salvare la verità» della legge, ma soltanto di mantenere la possibilità della sua trasmissibilità. Un compito assegnato non solo allo storiografo e teologo materialista del 1940, ma annunciato già nel 1912 nella «Idee des Literaten», e preteso, in una lettera a Scholem del 1938, soprattutto dalla letteratura di Kafka. Su Kafka e la tradizione Benjamin scrive:

Diese Konsistenz der Wahrheit ist es, die verloren gegangen ist. Kafka war weit davon entfernt, der erste zu sein, der sich dieser Tatsache gegenüber sah. Viele hatten sich mit ihr eingerichtet, festhaltend an der Wahrheit oder an dem, was sie jeweils dafür gehalten haben; schweren oder auch leichteren Herzens verzichtleistend auf ihre Tradierbarkeit. Das eigentlich Geniale an Kafka war, daß er etwas ganz neues ausprobiert hat: Er gab die Wahrheit preis, um an der Tradierbarkeit, an dem hagadischen Element festzuhalten. ¹¹⁰

¹⁰⁶ GS II.1, S. 17.

¹⁰⁷ *Ibidem*, 25.

¹⁰⁸ Cfr. GS I.2, 693.

¹⁰⁹ Cfr. GS II.2, 425-432.

¹¹⁰ GB VI, 26 s.

«An dem hagadischen Element festhalten»: questa parola riassume il programma di tutta la produzione critica di Benjamin, che lega i suoi primissimi scritti con quelli del periodo medio e tardo. Già il *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* insiste dunque sull'esistenza di un concetto di aggada che si concretizza in una particolare idea di letteratura e di critica. Letteratura e critica sono già nel dialogo del 1912 la risposta nuova a un «Gefühl» per una «unerhörte Gegebenheit» che si presenta nel mondo moderno.¹¹¹ Non a caso è proprio nel momento in cui il dialogo deve rispondere alle conseguenze del crollo delle religioni storiche che esso sfocia in una discussione letteraria facendo i nomi di Rilke e Whitman, riconoscendo però vero valore soltanto all'opera di Goethe. Goethe infatti non si sarebbe limitato alla hedonae del «panteismo letterario», o a una semplice critica sociale e politica, ma avrebbe praticato un vero umanesimo letterario. Soltanto i poeti, e tra loro nella letteratura tedesca soltanto Goethe, sarebbero riusciti ad accordare la sensibilità del «panteismo letterario» con un pensiero etico tradizionale. Ma proprio in questo contesto il giovane Benjamin rivolge anche a Goethe una critica importantissima: Goethe ha comunicato il suo concetto di educazione e di tradizione soltanto limitatamente, in modo che la letteratura classica non ha mai raggiunto la sua piena trasmissibilità. Per il giovane Benjamin non necessariamente la letteratura e poesia di Goethe, ma il progetto culturale che essi esprimono (prima di tutto il concetto di storia della Farbenlehre e l'idea dell'Urphänomen) è perfettibile e necessita di un completamento. L'esempio più ammirevole di questo perfezionamento rimane forse il saggio sulle *Wahlverwandtschaften*, ma già il *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* avverte della necessità di rafforzare modelli culturali ispirati all'estetica, tramite un concetto aggadico di tradizione:

Es ist mir wahrhaftig ernst darum, wenn ich sage, daß ich keinen anderen Pantheismus anerkenne als den Humanismus Goethes. Aus seiner Dichtung erscheint die Welt allgöttlich, denn er war ein Erbe der Aufklärung wenigstens darin, daß nur das Gute ihm wesentlich war. Und was im Munde jedes anderen wesenlos, nicht nur erschienen wäre, nein, wirklich nur inhaltslose Phrase gewesen wäre, das wurde in seinem Munde, und wird in der Gestaltung der Dichter überhaupt, Inhalt. [...] mag jeder einzelne noch so ehrlich seinen Pantheismus fühlen, maßgeblich und mitteilbar machen ihn nur die Dichter. Und ein Gefühl, das nur möglich ist auf dem Gipfel seiner Gestaltung, zählt nicht mehr als Religion. Das ist Kunst, ist Erbauung, aber nicht das Gefühl, was unser Gemeinschaftsleben religiös gründen kann. [...]

¹¹¹ *Ibidem*, 34.

Wir können im Pantheismus die höchsten, ausgeglichene Augenblicke des Glückes erleben – nie und nimmer hat er die Kräfte, das sittliche Leben zu bestimmen. Man soll die Welt nicht belachen, nicht beweinen, sondern begreifen. [...] Denn die Zeiten sind nicht mehr die Goethes. Wir haben die Romantik gehabt und ihr verdanken wir die kräftige Einsicht in die Nachtseite des Natürlichen: es ist nicht gut im Grunde, es ist sonderbar, grauenhaft, furchtbar, scheußlich – gemein. Aber wir leben, als wäre die Romantik nie gewesen, als wäre es am ersten Tage. Darum nenne ich unseren Pantheismus gedankenlos.¹¹²

Già il *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* riconosce dunque, come conseguenza dell'esperienza romantica, il bisogno di un'elaborazione dell'ideale classico. Il periodo classico della letteratura necessita di un completamento, perchè può garantire la trasmissibilità dei suoi ideali soltanto «auf der Höhe des Gefühls», ma non coinvolge un insegnamento orale abbastanza resistente come potrebbe esserlo la rielaborazione dell'«Urphänomen» in chiave storica, ovvero il metodo dialettico di Benjamin. La matrice della dialettica e della tradizione Benjamin non lo trova in un concetto astratto di teologia, ma nella struttura orale e concretissima dell'insegnamento talmudico, da cui estrarrà in seguito i concetti di aggada e di «Lehre». Date le imperfezioni dell'umanesimo nell'ambito della trasmissibilità, nel dialogo del 1912 lo «Erlebniswert des Wissens» tende a zero, e il sapere si presenta ormai solo sotto la categoria della «Verzweiflung».¹¹³ Il *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* non si «dispera» però per la fine delle religioni storiche, ma per la fine della trasmissibilità del sapere e dell'esperienza tout court. Il giovane Benjamin lega storicamente la «Verzweiflung» al momento in cui

Kant die Kluft zwischen Sinnlichkeit und Verstand aufriß. [...] Was tat die Klassik? Sie vereinte noch einmal Geist und Natur: sie betätigte die Urteilskraft und schuf die Einheit, die immer nur eine Einheit des Augenblickes, der Ekstase, der großen Schauenden sein kann. Ehrlich, grundlegend können wir sie nicht erleben. Grundlage des Lebens kann sie nicht werden. Sie bedeutet eine ästhetische Höhe.¹¹⁴

Per la sua «Idee des Literaten» Benjamin cerca dunque un modello di esperienza che sia in grado di completare strutturalmente la «ekstatische Höhe» dei modelli culturali, i quali, come il classicismo, si esprimono attraverso l'estetica. Questa ricerca ha

¹¹² *Ibidem*, 21 s.

¹¹³ *Ibidem*, 24.

¹¹⁴ *Ibidem*, 32.

già nel *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* del 1912 una componente fiabesca, del racconto ovvero della aggada. Non è soltanto nel momento in cui Benjamin comprenderà che proprio nel contesto della trasmissibilità la letteratura di Kafka è forse l'opera più classica che si possa immaginare, ma già nel dialogo mandato a Strauß racconta non a Adorno ma ad un giovane sionista il «Märchen für Dialektiker»¹¹⁵ maturato nel saggio su Kafka del 1934. Per comprendere meglio la dialettica del *Dialog über die Religiosität der Gegenwart*, Benjamin alla fine del dialogo cita dunque, non a caso, una canzone popolare, raccontandoci in questo modo una aggada che funge tradizionalmente da prova finale della dialettica e dell'insegnamento talmudico. Si tratta di una canzone italiana raccolta da Niccolò Tommaseo e tradotta in tedesco da Paul Heyse.¹¹⁶ La ricerca di una tradizione aggadica che coinvolge la letteratura e un particolare metodo critico che cerca «Lehre» e non «Erkenntnis» inizia dunque già nel 1912/13, l'anno in cui Benjamin coglie un nuovo concetto di storia che determina poi tutta la sua analisi di Kafka:

Es ist als wenn Kafka experimentell die sehr viel größere Angemessenheit der Thora an eine, obzwar in ihr verschollene, prähistorische Stufe der Menschheit erweisen wollte. Aber ganz verschollen ist diese Stufe auch in der Thora nicht. Die Reinigungs- und Speisegesetze beziehen sich auf eine Vorwelt, von der nichts mehr erhalten ist als diese Abwehrmaßnahmen gegen sie. Mit andern Worten: nur die Halacha enthält noch Spuren dieser fernsten Daseinsart der Menschheit. Kafkas Bücher enthalten die fehlende Hagada zu dieser Halacha.¹¹⁷

Kafkas Dichtungen sind von Hause aus Gleichnisse. Aber das ist ihr Elend und ihre Schönheit, daß sie mehr als Gleichnisse werden mußten. Sie legen sich der Lehre nicht schlicht zu Füßen wie sich die Hagada der Halacha zu Füßen legt. Wenn sie sich gekuscht haben, heben sie unversehns eine gewichtige Pranke gegen sie.¹¹⁸

Vielleicht beweist seine Prosa nichts; auf jeden Fall ist sie so beschaffen, daß sie in beweisende Zusammenhänge jederzeit eingestellt werden kann. Man könnte an die Form der Hagada erinnern: so nennen die Juden Geschichten und Anekdoten des Talmud, die der Erklärung und Bestätigung der Lehre – der Halacha, dienen.¹¹⁹

¹¹⁵ GS II.2, 415.

¹¹⁶ *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci, raccolti ed illustrati da Niccolò Tommaseo*, G. Tasso, Venezia, 1841. *Italienisches Liederbuch*, Hugo Wolf, 1890-1896, tradotto da Paul Heyse. Benjamin cita la canzone: «Le tue bellezze fossero dipinte», «Daß doch gemalt all deine Reize wären». Cfr. GS II.1, 34 s.

¹¹⁷ GS II.3, 1192.

¹¹⁸ GB VI, 113.

¹¹⁹ GS II.3, 1204.

Alla perdita radicale della tradizione Benjamin contrappone dunque già nel 1912 un'idea nuova di insegnamento orale, che diventa efficace in un rapporto originario tra aggada e letteratura moderna. Quello che il *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* e le lettere a Strauß intendono con la «Idee des europäischen Literaten» è la risposta di Benjamin al dibattito sulla tradizione. L'idea del letterato europeo, concepita molto prima del suo incontro con Scholem e prima di conoscere Strauß e Tuchler, risponde dunque alle domande della «westjüdische Zeit» poste tra il 1900 e il 1925 da un'intera generazione, fornendo nel concetto di una nuova aggada l'unica categoria storica veramente applicabile alla letteratura di Kafka e all'opera critica di Benjamin.¹²⁰

ABSTRACT

It is very important to perceive that Walter Benjamin encountered Zionist thought even before meeting Gershom Scholem in 1915. Between 1912 and 1913 he tried to explain his idea of «Kulturjudentum» and his «Idee des europäischen Literaten» in several letters to the young German Zionist Ludwig Strauß. This is well known in Benjamin studies. In the first place my article wishes to point out how these two ideas are developed by Benjamin even before his letters to Strauß by referring to his early literature studies and his diaries. Secondly the article tries to analyse the letters to Strauß and the *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* from 1912 in order to understand how far Benjamin's writings could have been influenced by the remains of the oral tradition and how he refers to the thought of Martin Buber. The article tries therefore to make clear how Benjamin, even in his earliest period, already reflects the distinction between the oral and the written and that he combines this traditional thought with the literature and philosophy of his time. Benjamin's choice to accentuate the oral instead of the written is used to replace the question whether we can or cannot distinguish an early theological work from writings inspired by Marxism; and to demonstrate that the distinction between Halakhah and Haggada is clearly present in his works from the beginning.

KEYWORDS

W. Benjamin. Literature. Zionism.

¹²⁰ Cfr. G. BAIONI, *op. cit.*, I.

LE TRADUZIONI SPAGNOLE DI SENECA:
STUDI EFFETTUATI NELL'AMBITO DEL DIPARTIMENTO
DI AMERICANISTICA, IBERISTICA E SLAVISTICA
DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI

L'Europa dell'Umanesimo ha riscoperto, studiato ed esaltato la cultura, la tradizione e le letterature classiche. All'interno di questo movimento di recupero del passato ha assunto notevole importanza il fenomeno delle traduzioni di opere antiche.

Copioso è il repertorio di traduzioni in lingue iberiche su cui la critica e la filologia hanno esercitato il proprio interesse.

Durante il XV secolo l'attività di ricezione e diffusione di queste opere, nella Penisola Iberica, raggiunse il suo punto massimo grazie allo sviluppo culturale e al rinnovato interesse per la cultura classica negli ambienti eruditi delle corti spagnole, favorendo le traduzioni nelle varie lingue volgari delle opere di autori classici, come per esempio le opere di Lucio Anneo Seneca, che furono tradotte al principio nella zona catalana¹ e poi in Castiglia.

Alfonso de Cartagena² è il più famoso traduttore di Seneca: tradusse direttamente dal latino la maggior parte delle sue opere;³

¹ Fa eccezione a quanto detto la traduzione castigliana del *De Ira*, che oltre ad essere la prima traduzione in lingua volgare di uno scritto autenticamente seneciano, fu la prima realizzata in castigliano nel XIII secolo. Cfr. K. BLÜHER, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid 1983, 61.

² K. BLÜHER, *Séneca en España*, cit., 133: «Sus traducciones (de Alonso de Cartagena) al castellano son las únicas del s. XV hechas directamente del original latino de obras auténticas de Séneca».

³ M. SCHIFF, in *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris 1905, attribuisce a Alonso de Cartagena la traduzione delle seguenti opere: *Libro de la vida bien aventurada*; *Libro primero de la providencia divina*; *Libro segundo de la providencia de Dios*; *Libro de la Clemencia*; *Libro de las siete artes liberales*; *Libro de los remedios contra fortuna*; *Libro de las declamaciones*; *Libro de las cuatro virtudes*; *Libro de amonestamientos y doctrinas*; *Copilación de algunos dichos de Séneca*; *Título de la amistanza o del amigo*; *Dichos de Séneca en el fecho de la cavalleria de Roma*.

Fernán Pérez de Guzmán si occupò di ordinare la traduzione allo spagnolo di una versione italiana delle *Epistulae Morales* e Pedro Díaz de Toledo tradusse gli apocrifi *Proverbiae* di Seneca; a Nuño de Guzmán viene attribuita l'*Apocolocyntosis*, mentre la traduzione del *De ira* rimane anonima.

Bisogna comunque distinguere tra l'interesse che motivò la traduzione di opere come le *Epistulae*, il *De beneficiis*, il *De clementia*, il *De providentia*, e quello che motivò la traduzione delle *Tragœdiæ*. Le opere morali risultavano profondamente pedagogiche, furono tradotte quindi perché considerate opere «útiles a la edificación espiritual»⁴ dei lettori. Questa valutazione positiva del filosofo morale si deduce, per esempio, dal prologo che precede la traduzione catalana del *De providentia*, realizzata da Antoni Canals tra il 1396 e il 1404, in cui esternava tutto il suo apprezzamento verso lo scritto di Seneca che considerava

el loable intento de un pagano por resolver el probléma teológico con medios de la razón natural [...]. Provista de adecuadas rectificaciones, esta obra antigua podía, a su juicio, prestar buenos servicios aun en su tiempo.⁵

La stessa sensibilità si trova nel prologo di Alfonso de Cartagena, al *Libro de la providencia de Dios*, volgarizzamento al castigliano del *De providentia*, incaricato dal Re Juan II, e realizzato nella prima metà del XV secolo.

Rispetto a queste opere morali, gli eruditi medievali si avvicinavano alle *Tragœdiæ* come a opere di letteratura narrativa, senza dimenticare la loro funzione paradigmatica. Le tragedie di Seneca sono infatti la rappresentazione in forma drammatica della filosofia dell'autore stesso, forniscono esempi di personaggi della mitologia greca che, presi dalle loro passioni, perdono il dominio razionale delle loro azioni.

Delle traduzioni manoscritte castigliane e catalane che nel XV secolo sono state realizzate, a partire dalle opere di Lucio Anneo Seneca, si è particolarmente occupato negli ultimi 20 anni un gruppo di allievi che fa capo alla Prof.ssa Ciceri, ordinario di Letteratura Spagnola del Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica, dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

Nel presente articolo si dà notizia degli studi filologici, relativi alle traduzioni spagnole di Seneca, effettuati dal 1989 al 2005

⁴ Si veda K. BLÜHER, *Séneca en España*, cit., 212.

⁵ *Ibidem*, 129.

nell'ambito di questo Dipartimento, promossi dalla professoressa Ciceri.⁶

1. *Tesi sul De ira*

L'edizione critica realizzata da Chiara Zanon⁷ della traduzione castigliana del *De ira* di Seneca è il primo lavoro sull'argomento realizzato nel Dipartimento, offre la ricostruzione filologica e traccia lo *stemma codicum* su cui poi, si baseranno gli studi successivi.

L'originaria traduzione castigliana del *De ira* di Seneca è conservata in tre manoscritti, tutti del XV secolo, che si trovano nella Biblioteca del Monastero di San Lorenzo de El Escorial:

1. Madrid, Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, ms. N.II.8 (= Ea);
2. Madrid, Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, ms. S.II.14 (= Eb);
3. Madrid, Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, ms. T.III.3 (= Ec).

Bisogna sottolineare l'importanza di questa traduzione non solo perché è stata la prima in castigliano, ma anche perché è stata la prima in lingua volgare di un'opera autenticamente senechiana, che venne eseguita alla fine del XIII sec. in castigliano, durante il regno di Sancho IV (1284-1295) con il titolo *Contra la yra e saña*.

Nel prologo dei mss del XV secolo si conserva la testimonianza del traduttore del XIII sec.:

En el nombre del eterno Dios [...] señaladamente a servicio de nuestro señor el rey don Sancho, començaremos la traslación deste libro que dize asy.

⁶ Si veda per un maggior approfondimento la tesi di P. PUORRO, *Bibliografía razonada de los estudios sobre los manuscritos españoles de L.A. Séneca*, Tesi di laurea specialistica, a.a. 2004-2005, Università Ca' Foscari di Venezia (Relatore Prof. M. Ciceri). Sono grata alla prof.ssa Marcella Ciceri che ha seguito la realizzazione della tesi e del presente articolo.

⁷ C. ZANON, *La traducción castellana del De ira de L.A. Séneca* (ensayo de edición crítica), Tesi di laurea, a.a. 1998-1999, Università Ca' Foscari di Venezia (Relatore Prof. M. Ciceri).

L'umanista Nuño de Guzmán revisionò la primitiva traduzione del *De ira*, come dimostra il prologo del ms. T-III-3 conservato nella Biblioteca del Monastero di San Lorenzo de El Escorial.

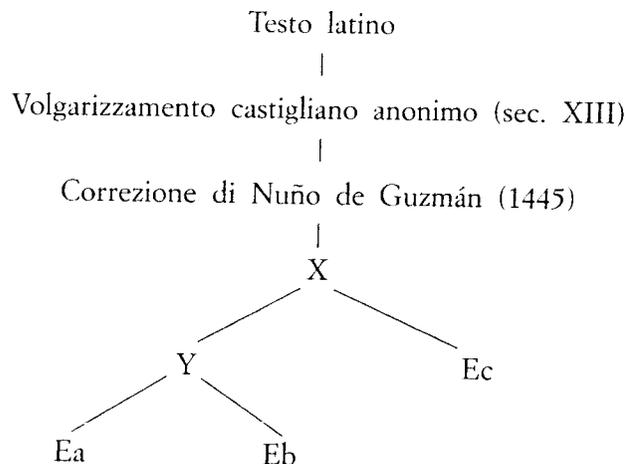
I tre manoscritti che contengono la versione rivista da Nuño de Guzmán discendono da un solo archetipo. Nessuno dei tre codici differisce in varianti che possano rivelare una rielaborazione o una seconda redazione.

Karl Blüher⁸ ritiene che le omissioni, trasmesse nei tre manoscritti dei capitoli X-XV, l'ultima parte del IX, la prima del XVI, parte del capitolo XVII, il capitolo XVIII e le prime righe del XIX, tutti del I Libro, sono da considerare come abbreviazioni intenzionali del traduttore, che nel libro I omette quella parte che si riferisce all'estesa polemica di Seneca contro il concetto peripatetico dell'ira.

Lo studio di Chiara Zanon ha offerto un'analisi critica di una parte del *De ira*, ha trovato una serie di errori che, non essendo errori di traduzione, si può affermare vengano da un archetipo comune a tutta la tradizione, altri errori comuni che non essendo significativi, sono semplicemente poligenetici. Dalle lacune e dalle *lectio singularis* si è visto che nessuno dei codici analizzati è *descriptus*; dall'analisi delle varianti si può stabilire che tutti i manoscritti presentano errori separativi e che la presenza di un errore significativo comune tra il ms. Ea e il ms. Eb permette di identificare un subarchetipo da cui questi due manoscritti deriverebbero.

Concludendo, attraverso l'analisi completa degli errori si può tracciare lo *stemma codicum*, tenendo presente che l'archetipo X, da cui provengono i tre manoscritti della Biblioteca del Monastero di San Lorenzo de El Escorial, deriva dalla revisione fatta da Nuño de Guzmán sulla base della primitiva traduzione del XIII secolo.

⁸ K. BLÜHER, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1983.



2. Tesi sulle *Epistulae morales*

Andrea Zinato⁹ si è occupato della traduzione spagnola medievale delle *Epistulae morales ad Lucilium* di Seneca iniziando con la sua tesi di laurea, in cui analizza le prime 10 lettere delle *Epistulae morales* provenienti dall'italiano. Attraverso studi successivi ha continuato ad approfondire l'argomento, analizzando anche la traduzione catalana sotto l'aspetto filologico e filosofico.

Le traduzioni medievali spagnole delle *Epistulae ad Lucilium* di Seneca sono due ed entrambe derivano dalla volgarizzazione francese che è la più antica e la prima che venne realizzata in Europa, direttamente dal testo latino.

La traduzione di cui Zinato si è occupato venne realizzata attraverso la versione italiana della traduzione francese, la seconda, invece, venne realizzata direttamente dalla traduzione francese o da quella catalana. Entrambe sono della prima metà del XV secolo.

La traduzione latino-francese-italiano-spagnolo, venne usata come base della prima edizione a stampa fatta a Saragozza nel

⁹ A. ZINATO, *La traducción española medieval de las Epistulae morales ad Lucilium de L.A. Séneca. Edición crítica de las primeras diez epístolas y estudios sobre la tradición manuscrita*, Tesi di laurea, a.a. 1989-1990, Università Ca' Foscari di Venezia (Relatore Prof. M. Ciceri).

1496, mentre l'altra versione latino-francese-(catalano)-spagnolo non venne mai utilizzata per edizioni a stampa.

Andrea Zinato, partendo dallo studio di Mario Eusebi,¹⁰ dimostra come un manoscritto della traduzione italiana delle *Epistulae morales* sia la base della traduzione spagnola che risale a un gruppo di manoscritti che trasmettono il testo della traduzione italiana. Dalla traduzione italiana deriva quindi la versione castigliana: di questa si conservano nove esemplari,¹¹ tutti del XV secolo, che si trovano nella Biblioteca Nacional, in quella di Palacio Real e in quella di San Lorenzo de El Escorial di Madrid:

1. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 9215 = MN1;
2. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 8368 = MN2;
3. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 9443 = MN3;
4. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10806 = MN5;
5. Madrid, Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, ms. S.II.6 = ME1;
6. Madrid, Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, ms. S.II.9 = ME2;
7. Madrid, Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, ms. T.I.10 = ME3;
8. Madrid, Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, ms. T.III.8 = ME4;
9. Madrid, Real Biblioteca de Palacio, ms. II-2906 = MP.

Questi manoscritti trasmettono la stessa traduzione proveniente dalla versione italiana. Il ms. 10806 (= MN5) è mutilo delle prime 21 lettere. Il traduttore che lavora per Fernán Pérez de Guzmán afferma che la versione italiana era stata realizzata su mandato di Ricardo Petri, utilizzando il testo latino dell'opera di Seneca, però né Fernán Pérez de Guzmán né il traduttore sapevano che la traduzione italiana in realtà derivasse dalla prima traduzione realizzata in francese.

Andrea Zinato conclude che dall'analisi delle varianti risulta che tutti i mss. presentano errori separativi, che i mss MN1 e MN3 hanno un subarchetipo comune, però che nessuno dei due è *descriptus*. Non si può tracciare lo *stemma codicum* della tradizione, probabilmente contaminata a vari livelli.

¹⁰ EUSEBI, M., «La più antica traduzione francese delle Lettere Morali di Seneca ed i suoi derivati», *Romania*, 361, 1, 1970, 1-47.

¹¹ Con la sigla MN4 si indica il ms. 8852 della Biblioteca Nacional di Madrid che contiene l'altra traduzione castigliana proveniente dal francese.

III. *Tesi sulle Tragœdiæ di Seneca*

Molte sono state le tesi di laurea nell'ambito del Dipartimento che si sono occupate delle varie tragedie di Seneca. In tutte sono stati analizzati i testimoni che le trasmettono, che all'inizio si pensava essere 5, poi 6 ed infine 7,¹² e da tale analisi si è tracciato lo *stemma codicum* della tradizione.

La prima traduzione delle *Tragœdiæ* di Seneca nella Penisola Iberica venne realizzata in lingua catalana negli ambienti eruditi delle corti,¹³ da Antoni de Vilaragut (1336-1400),¹⁴ prima del 1396.¹⁵

Due sono le traduzioni delle *Tragœdiæ* in spagnolo: la prima venne realizzata per iniziativa di Iñigo López de Méndozza, marchese di Santillana e secondo Karl Blüher andata perduta; la seconda, di cui non si sa il committente, è stata realizzata dalla versione catalana della fine del XVI secolo.

¹² G. GRESPI, *Traduzioni castigliane di opere latine ed italiane contenute in manoscritti del XV secolo presenti nelle biblioteche di Madrid ed Escorial. Contributo ad un Inventario*, Tesi di dottorato, a.a. 1996-1997, Università degli Studi di Pisa (Direttore di tesi Prof. G. Di Stefano), ora pubblicata: G. GRESPI, *Traducciones castellanas de obras latinas e italianas contenidas en manuscritos del siglo XV en las Bibliotecas de Madrid y El Escorial*, Madrid, Biblioteca Nacional - Ministerio de Cultura, 2004. L'autrice durante una ricerca sui manoscritti che contengono traduzioni castigliane dei secoli XIV e XV, ne ha scoperto due che contengono le Tragedie di Seneca: il ms. 107 della Real Academia Española de la Lengua e il ms. 3190 della Biblioteca de Catalunya; quest'ultimo contiene solo la *Medea*.

¹³ K. BLÜHER, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1983, 113-114, 122-124, 126-148; A. RUBIÓ I LLUCH, «Joan I humanista i el primer període de l'humanisme català», in *Estudis Universitaris Catalans-X*, Barcelona 1917-1918, 61 ss.; P. RUSSEL, *Traducciones y traductores en la península ibérica (1400-1550)*, Bellaterra, 1985, 11.

¹⁴ Dalla documentazione dell'epoca si apprende che ci furono due persone con il nome Antoni de Vilaragut. Il primo Antoni de Vilaragut, nacque nel 1336, fu maggiordomo di Joan I, sindaco di Xàtiva e signore di Dosagües e morì nel marzo de 1400. Nel 1372 fu in Sardegna al servizio di Pietro il Cerimonioso. Sembra esser stato più uomo d'arme che di lettere. Suo nipote, il secondo dei due Vilaragut, fu consigliere di Alfonso il Magnanimo e fu fatto prigioniero nell'isola di Ponza nel 1437. Della sua vita non si hanno altre notizie se non che nel 1445 era ancora in vita.

¹⁵ N.G. ROUND, «Las traducciones medievales, catalanas y castellanas de las Tragedias de Séneca», *Anuario de Estudios Medievales*, 9 (1974-1979), 190: «Si se acepta la atribución de esta traducción al más joven de los dos Vilaragut, se debe posponer la fecha de realización de las tragedias, la cual, de todas formas no puede ser posterior a 1433, fecha de una copia catalana citada por Torres Amat».

Il primo commento completo a tutte le tragedie che fece il domenicano inglese Nicolaus Treveth, al principio del secolo XIV, si rivelò fondamentale anche per lo studio delle tragedie tradotte in castigliano, in quanto la traduzione catalana, da cui deriva quella castigliana, si basa senza alcun dubbio, non sul puro testo senecano ma proprio sul testo di Treveth che alle tragedie ingloba il commento. I filologi classici videro in questo commento un elemento indispensabile per la ricostruzione del testo della tradizione latina A¹⁶ delle Tragedie in quanto, essendo un commento di tipo parafrastico, contiene il testo senecano completo con la sua parafrasi e ampliato in alcuni punti oscuri o particolarmente interessanti per quell'epoca. Nel commento, ogni tragedia è divisa in atti e ogni atto in *carmina*; la stessa divisione, assente nel testo originale di Seneca, torna nelle traduzioni catalana e castigliana. Anche l'*argumentum* che precede le tragedie in castigliano corrisponde all'*argumentum* del Treveth.

I testimoni, tutti del XV secolo, che trasmettono la traduzione spagnola delle Tragedie sono:

1. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 3190 (= BC) (*Medea*)
2. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 8230 (= MN2)
3. Madrid, Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, ms. S-II-7 (= ME)
4. Madrid, Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, ms. S-II-12 (= ME2)
5. Madrid, Real Biblioteca de Palacio, ms. II-1786 (= MP)
6. Madrid, Real Academia Española de la Lengua, ms. 107 (= MA)
7. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 7088 (= MN).¹⁷

Manuel Ilse Turchetto¹⁸ si è occupata della traduzione castigliana medievale del *Hercules Furens* di Seneca offrendo la ricostruzione del testo, trasmesso da tre manoscritti, in quanto il testo appare

¹⁶ La tradizione manoscritta del testo latino delle Tragedie di Seneca si divide in due rami: A ed E. Per un maggior approfondimento si veda G. GIARDINA, *La tradizione manoscritta di Seneca tragico*, Napoli, 1965.

¹⁷ Lo stemma codicum è stato riprodotto dallo studio di M. CICERI e G. GRESPI, «La traduzione castigliana medioevale delle Tragedie di Séneca», *Annali di Ca' Foscari* XXXV, 1-2, 1996, 95-130.

¹⁸ M.I. TURCHETTO, *La traducción castellana medieval del Hércules Fúrens de L.A. Séneca*, Tesi di laurea, a.a. 1994-1995, Università Ca' Foscari di Venezia (Relatore Prof. M. Ciceri).

solo in ME1, ME2 e MP mentre negli altri due (MN e MN2), che presentano errori comuni, appare solo l'*argumentum*.

Marina Simonetti¹⁹ ha studiato la traduzione spagnola medievale del *Thyestes* di Seneca prendendo come manoscritto base il ms. ME2, e dal confronto dei testimoni (MA, ME, MP, MN e MN2) si deduce che tutti i manoscritti presentano errori separativi.

Anna Chiaro²⁰ segue gli stessi criteri esaminando i testimoni che trasmettono la traduzione spagnola medievale della *Thebais*, sceglie come manoscritto base per l'edizione critica il ms. ME, confrontandolo con gli altri due (ME2 e MP).

Poiché esiste un unico manoscritto²¹ catalano in cui si trova il testo integro della tragedia *Thebais*, non si può dimostrare con assoluta sicurezza che il traduttore castigliano abbia sanato le omissioni del testo catalano rivolgendosi direttamente a un testo latino. Più probabilmente sembra che il traduttore castigliano avesse avuto a disposizione un manoscritto con il testo delle tragedie più completo di quello del Ms 295 della Biblioteca di Catalunya, però non ci sono prove per corroborare tale ipotesi.

Cristina Speggiorin²² si è occupata di analizzare i testimoni che trasmettono la traduzione castigliana della tragedia *Phaedra* di Seneca, e, attraverso l'analisi degli errori comuni, delle varianti e della relazione con la traduzione catalana, si può affermare che i tre mss. ME MP e ME2, sebbene presentino numerose varianti tra di loro, risultano essere i testimoni più completi. Nell'edizione critica ha scelto come testo base il ms. ME confrontandolo con gli altri testimoni che trasmettono completamente o parzialmente il testo, cioè MP e ME2.

Silvia Favero²³ ha analizzato i testimoni (ME, ME2, MP, MN2

¹⁹ M. SIMONETTI, *La traducción española medieval del Tiestes de L.A. Séneca*, Tesi di laurea, a.a. 1996-1997, Università Ca' Foscari di Venezia (Relatore Prof. M. Ciceri).

²⁰ A. CHIARO, *La traducción española medieval de la Thebais de L.A. Séneca*, Tesi di laurea, a.a. 1992-1993, Università Ca' Foscari di Venezia, (Relatore Prof. M. Ciceri).

²¹ Il testo completo si trova solamente nel ms. 295 de la Biblioteca de Catalunya.

²² C. SPEGGIORIN, *La traducción española medieval de Phaedra de L.A. Séneca*, Tesi di laurea, a.a. 1995-1996, Università Ca' Foscari di Venezia, (Relatore Prof. M. Ciceri).

²³ S. FAVERO, *La traducción española medieval de las Troades de L.A. Séneca*, Tesi di laurea, a.a. 1993-1994, Università Ca' Foscari di Venezia, (Relatore Prof. M. Ciceri).

e MN) che trasmettono la traduzione spagnola medievale della tragedia *Troas*, scegliendo anche lei come ms. base ME. Poiché MN e MN2 presentano errori e molte lezioni adiafore comuni hanno un subarchetipo in comune X.

Giuseppina Grespi²⁴ si è occupata della traduzione spagnola medievale della tragedia *Medea* di Seneca iniziando con una tesi di laurea, continuando con vari articoli e finendo con l'edizione critica pubblicata lo scorso anno²⁵ in cui offre lo *stemma codicum* definitivo di questa traduzione.²⁶

4. Pubblicazioni sul *De ira*

Della precoce traduzione del *De ira*, la prima traduzione spagnola, e prima in qualsiasi lingua volgare di un'opera seneciana autentica si sono occupate Chiara Zanon²⁷ e Giuseppina Grespi.²⁸

L'argomento era stato già approfondito da Chiara Zanon, che aveva così ripreso la sua tesi di laurea e che Giuseppina Grespi ha poi ulteriormente studiato.

Della versione del XIII sec., che rimase comunque un fenomeno isolato poiché l'interesse per Seneca e le sue opere si rivitalizzò nel secolo XV, prima in area catalana, poi in quella aragonese²⁹ e per ultima in quella castigliana, non rimane quindi niente, tranne la notizia della sua esistenza e forse «qualche resto di stile all'interno di un'elegante prosa quattrocentesca».³⁰

La presenza di una serie di errori comuni a tutta la tradizione, ha permesso di ipotizzare l'esistenza di un archetipo comune da

²⁴ G. GRESPI, *La traducción española medieval de la Medea de L.A. Séneca*, Tesi di laurea, a.a. 1990-1991, Università Ca' Foscari di Venezia, (Relatore Prof. M. Ciceri.).

²⁵ G. GRESPI, *La traduzione castigliana medievale della Medea di L. A. Séneca*, Mauro Baroni Editore, Viareggio-Lucca, 2005, 9-49.

²⁶ Lo *stemma codicum* delle Tragedie era già stato delineato nell'edizione critica del frammento dell'*Agamemnon*, realizzata assieme a Marcella Ciceri: M. CICERI e G. GRESPI, «La traduzione castigliana medioevale delle Tragedie di Séneca», *Annali di Ca' Foscari* XXXV, 1-2, 1996 95-130.

²⁷ C. ZANON, «Contra yra e saña: la traduzione castigliana del *De Ira* di L.A. Seneca», *Annali di Ca' Foscari*, XXXIX, 1-2, 2000.

²⁸ G. GRESPI, «La traduzione castigliana medievale del *De Ira* di Seneca», *Rassegna Iberistica*, 73, 2001, 45-49.

²⁹ Don Carlos, principe di Viana, aveva nella sua biblioteca una traduzione delle *Epistulae* di Seneca in francese e un manoscritto latino delle *Tragedie*.

³⁰ Si veda G. GRESPI, «La traduzione castigliana medievale del *De Ira* di Seneca», *Rassegna Iberistica*, 73, 2001, 49.

cui derivano tutti e tre i manoscritti che trasmettono la volgarizzazione castigliana del *De ira*.

Dal confronto dei tre manoscritti della tradizione risulta che per le lacune e le *lectio singularis* nessuno dei codici è *descriptus*. L'analisi delle varianti ha permesso di stabilire che tutti i manoscritti presentano errori separativi e che la presenza, in particolare, di un solo errore significativo comune ai codici della Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial ms. Ea ed Eb, ha permesso di identificare un subarchetipo da cui derivano questi due manoscritti.

5. Pubblicazioni sulle *Epistulae morales*

Andrea Zinato³¹ ha esaminato le traduzioni sia castigliane, che catalane, delle *Epistulae morales* di L.A. Seneca sia nella sua tesi di laurea sia nei vari articoli da lui pubblicati sulla traduzione castigliana. In essi fa una ricostruzione molto dettagliata della storia della tradizione manoscritta delle *Epistulae morales ad Lucilium* iniziando dalla prima traduzione, realizzata in francese all'inizio del XIV secolo, trattando poi quella catalana³² dell'inizio del XV secolo. Dalla traduzione francese, realizzata direttamente dal testo latino proviene una versione in italiano realizzata qualche anno dopo (forse 1313),³³ commissionata dal fiorentino Riccardo Petri de' Filipetri.

Nel XV secolo si realizzarono due traduzioni in castigliano, indipendenti tra loro, delle *Epistulae morales* di Seneca: la prima proveniente dalla traduzione italiana, la seconda da quella catalana del primo volgarizzamento francese del XIV secolo.

L'articolo di Zinato evidenzia non solo l'interesse che l'area di lingua e cultura catalana dimostrò per l'opera e il pensiero di Seneca, ma anche l'anticipo rispetto all'area castigliana nella realizzazione di traduzioni e volgarizzamenti di cui furono tributarie le traduzioni castigliane posteriori.

³¹ Si veda in particolare: A. ZINATO, «Volgarizzamenti delle *Epistulae morales* di L.A. Séneca e loro diffusione nella penisola Iberica», *Annali di Ca' Foscari* XXXI, 1-2, 1992, 371-390; e A. ZINATO, «Fernán Pérez de Guzmán e le glosse alla traduzione medievale castigliana delle *Epistulae Morales ad Lucilium*: un itinerario filologico e filosofico», *Annali di Ca' Foscari* XXXIV, 1-2, 1995, 403-425.

³² M. ÈUSEBI, *La più antica...*, cit., 40, ci informa che tale data si trova in una lettera di Alfonso V, in cui viene menzionata per la prima volta questa traduzione.

³³ M. SCHIFF, *La bibliothèque...*, cit., 111.

Andrea Zinato, in un altro articolo,³⁴ analizza le glosse di Fernán Pérez de Guzmán alla traduzione medievale castigliana delle *Epistulae morales ad Lucilium*, fornendo un itinerario filologico e filosofico dell'argomento. Le glosse si trovano nella maggior parte dei numerosi manoscritti che trasmettono la traduzione indiretta castigliana delle *Epistulae* di Seneca: non vi sono né nella fonte italiana, né nella prima traduzione francese, risultando essere un itinerario di lettura autonomo peninsulare.

Zinato sottolinea il fatto che

le glosse alla traduzione delle *Epistulae* possono assurgere ad esempio dei vincoli e dei modi ermeneutici che vigevano sui testi allora conosciuti, autentici e apocrifi, del filosofo cordovese.³⁵

6. Pubblicazioni sulle tragedie

Grespi³⁶ ha analizzato e studiato a lungo la traduzione spagnola medievale della *Medea* di Seneca realizzando diversi articoli sull'argomento. Attraverso l'analisi degli errori comuni, delle varianti e della relazione con il testo catalano e latino ha potuto vedere quale dei manoscritti (= MN2) si avvicini di più all'archetipo della tradizione castigliana.

In due suoi articoli³⁷ Grespi ci dà notizia dell'esistenza di due manoscritti sconosciuti contenenti le Tragedie di Seneca, scoperti da lei, durante una ricerca sui manoscritti che contengono traduzioni spagnole dei secoli XIV e XV, oggetto della sua tesi di dottorato: si tratta dei mss 107 della Real Academia Española de la Lengua (MA) e il ms. 3190 della Biblioteca de Cataluña (BC).

In un altro articolo³⁸ di Giuseppina Grespi e Marcella Ciceri in cui si esamina il frammento dell'*Agamemnon*, di cui si fornisce

³⁴ A. ZINATO, «Fernán Pérez de Guzmán e le glosse alla traduzione medievale castigliana delle *Epistulae Morales ad Lucilium*», cit.

³⁵ *Ibidem*, 404.

³⁶ G. GRESPI, «La traduzione spagnola medievale della *Medea* di Seneca», *Annali di Ca' Foscari* XXXII, 1-2, Venezia, 1993, 211-231.

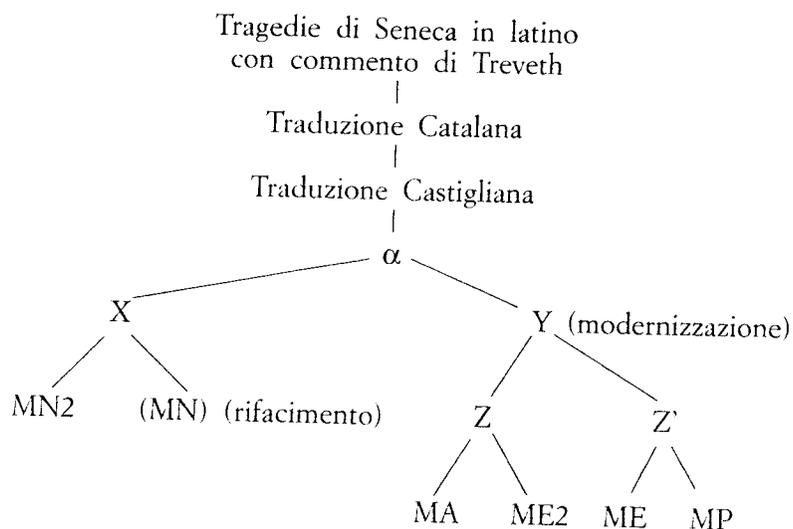
³⁷ G. GRESPI, «La traduzione castigliana delle Tragedie di Seneca nel manoscritto 107 della Real Academia Española», *Annali di Ca' Foscari* XXXVI, 1-2, 1997, 412-422; G. GRESPI, «La *Medea* castigliana del ms. 3190 della Biblioteca de Cataluña», *Annali di Ca' Foscari*, XXXVIII 1-2, 1999, 423-448.

³⁸ M. CICERI, G. GRESPI, «La traduzione castigliana medievale delle Tragedie di Seneca», *Annali di Ca' Foscari* XXXV, 1-2, 1996, 95-130.

l'edizione critica, che si trova in tutti i manoscritti spagnoli e in 5 di quelli catalani; dall'analisi degli errori comuni, delle varianti e della relazione con la traduzione catalana, si è stabilito:

- che i manoscritti appartengono alla stessa tradizione e discendono da uno stesso archetipo (α);
- da questo archetipo discendono due rami X e Y;
- i testimoni del ramo Y (MA, ME2, ME e MP) sono caratterizzati da modernizzazioni e rifacimenti rispetto all'altro ramo e trasmettono la quasi totalità delle tragedie nella loro interezza;
- dagli errori comuni congiuntivi che si sono riscontrati nei mss ME e MP si può affermare che questi due mss hanno un subarchetipo comune Z';
- ME2 e MA hanno un altro subarchetipo comune Z;
- MN presenta un testo molto vicino al volgarizzamento catalano, è un rifacimento di MN2 e appartiene alla stessa famiglia;
- attraverso le lacune e le *lectio singularis* risulta che nessuno dei codici è *descriptus*.

In questo studio viene dimostrato come la tradizione castigliana sia stata realizzata dal volgarizzamento catalano e viene tracciato lo *stemma codicum* definitivo della traduzione castigliana delle Tragedie di Seneca che verrà ripreso nell'edizione critica sulla *Medea*, pubblicata lo scorso anno, di Giuseppina Grespi.



7. Edizione critica della *Medea*

Giuseppina Grespi³⁹ nella sua edizione critica, sulla traduzione castigliana medievale della *Medea*, analizza tutti sette i testimoni che compongono la tradizione spagnola delle tragedie, includendo i due mss da lei precedentemente scoperti.

Medea è l'unica tragedia presente in tutti i manoscritti castigliani e l'unica che si trova isolata in uno dei manoscritti castigliani e in due dei manoscritti catalani.⁴⁰

Giuseppina Grespi ha potuto constatare che l'*argumentum* posto all'inizio del manoscritto MN2 (che in realtà ha due *argumentum*: il secondo si trova alla fine del manoscritto, dopo una serie di citazioni di autori classici) è una traduzione *ad verbum* dell'*argumentum* della *Medea* di Nicolas Treveth. Al contrario gli *argumenta* dei mss. BC, MA, ME, ME2, MP, MN, e il secondo di MN2 ampliano di molto il testo di Treveth.

Dallo studio delle varianti e dal confronto con il catalano ed il latino, risulta che il manoscritto BC e il manoscritto MN2 sono quelli più prossimi all'originale della versione castigliana e in entrambi la traduzione della *Medea* è incompleta.

Sebbene nei manoscritti MN2 e BC, la lingua sia più arcaica e si noti la presenza di moltissimi catalanismi, più rari invece nei manoscritti ME, ME2, MP, MA, appartenenti al ramo Y, la traduzione trasmessa dai sette manoscritti è la stessa.

La frammentarietà dei manoscritti BC e MN2, scelti come manoscritti base dell'edizione critica per la loro maggiore fedeltà alla traduzione catalana, non ha permesso di stabilire con certezza l'esistenza di un archetipo comune a tutta la tradizione, si può confermare l'archetipo comune ai due rami X e Y come era stato già delineato nello studio sull'*Agamennone*. Per quanto riguarda il ms. BC, per la mancanza di errori condivisi con i due rami X e Y, non sembra discendere da α ma da una copia (O) precedente l'archetipo α .

³⁹ G. GRESPI, *La traduzione castigliana medievale della Medea di L.A. Seneca*, Baroni, Viareggio-Lucca, 2005.

⁴⁰ Dei manoscritti catalani che trasmettono *Medea*, il ms. VII dell'Archivio del *Palau*, ora andato perduto, conteneva *Medea* completa (eccetto l'ultimo foglio) e solamente gli *argumenta* delle altre tragedie; nel ms. 352 della Biblioteca di Catalunya di Barcellona, della seconda metà del XV secolo, *Medea* si trova isolata.

Il ms. castigliano 3190 della Biblioteca di Catalunya di Barcellona contiene solo la *Medea*: nella rubrica viene contata come settima tragedia; ciò significa che il copista la trascrisse da un manoscritto che conteneva anche le altre su precisa richiesta di qualcuno a cui interessava leggere solamente la settima tragedia.

Nel presente studio si è cercato, in particolare, di compiere una ricognizione sugli studi critici e filologici relativi alle traduzioni manoscritte castigliane delle opere di Seneca, con una specifica attenzione per quelli che, negli ultimi 20 anni, la Prof.ssa Marcella Ciceri e il suo gruppo di collaboratori ha promosso e approfondito.

ABSTRACT

The present research is focused on a collection and revision of the critical and philological studies of Castilian translations of Seneca's Works (*Tragoediae*, *De ira* and *Epistulae morales ad Lucilium*) carried out by Prof. Ciceri and her collaborators over the last twenty years at the Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica of Ca' Foscari University of Venice.

KEYWORDS

Castilian translations. Seneca's works. Ca' Foscari University.

IL NOMADISMO AMERICANO SULLO SCHERMO.
L'INDIVIDUO INQUIETO E LA TERAPIA DELL'ERRANZA

Il mio paese ideale è l'immaginario, e l'immaginario è il viaggio tra ciò che è davanti all'obiettivo e ciò che è dietro l'obiettivo, e io viaggio molto.

JEAN-LUC GODARD

Cinema e viaggio. Due esperienze fondamentali per l'uomo a partire dal XIX secolo.

In particolare è l'esperienza del viaggio ferroviario quella su cui si viene formando a fine Ottocento il moderno spettatore di massa. Al cinema infatti, come nota giustamente Aumont, lo spettatore racchiude in sé due condizioni antitetiche proprie di chi viaggia a bordo di un treno: «occhio mobile, corpo immobile». L'estrema mobilità visiva dello spettatore cinematografico e del viaggiatore, che contrasta con la loro immobilità fisica, conduce a riflessioni più profonde: «... treno e cinema», scrive Aumont, «trasportano lo spettatore verso la finzione, verso l'immaginario, verso il sogno, e anche verso un altro spazio in cui le inibizioni vengono parzialmente sospese». ¹

Cinema e viaggio dunque intesi come momenti di fuga, evasione, curiosità verso l'ignoto ma anche arricchimento interiore.

Il cinema, arte delle immagini in movimento, è una delle espressioni artistiche privilegiate ai fini della rappresentazione del viaggio. E proprio il movimento costituisce la sua specificità. Un movimento duplice: quello dei personaggi all'interno dell'inquadratura (movimento del profilmico), e quello della macchina da presa.

All'epoca della sua creazione la settima arte, nata dall'applicazione del movimento all'immagine fotografica, era legata a un modello statico-pittorico: il cinema dei fratelli Lumière nasceva infatti con quello che circa settant'anni più tardi veniva definito dai francesi *plan séquence*, in italiano piano sequenza, ripresa

¹ JACQUES AUMONT, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, 1991, 29-30.

in continuità e con camera fissa dell'uscita degli operai da una fabbrica (*La sortie des usines Lumière*, 1895) e dell'arrivo di un treno in una stazione (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1896). Dall'iniziale staticità della macchina da presa (riconducibile al cinema primitivo, ancora subordinato a modelli pittorici e teatrali) si passa alla sua messa in movimento, dapprima in forme ancora incerte (quello che può essere considerato il primo carrello della storia del cinema è stato realizzato dall'operatore dei Lumière, Alexandre Promio, il quale montò la macchina da presa a bordo di una gondola sul Canal Grande di Venezia), e poi sempre più consapevoli (gli esperimenti di Griffith con il carrello negli anni Dieci e poi negli anni Venti quelli di Murnau con la *Entfesselte Camera* hanno visto lo svincolamento della macchina da presa dalla sua postazione fissa e l'utilizzo del movimento con finalità drammatiche).

Si può dunque affermare che il cinema come mezzo autonomo di espressione, totalmente svincolato dall'impostazione statica e monoprospettica (di stampo pittorico e teatrale), si sviluppa a partire dalla nascita dell'inquadratura mobile, che permette allo spettatore di indagare lo spazio osservandolo da differenti punti di vista.

Inoltre il movimento della macchina da presa carica l'immagine di una connotazione temporale che favorisce l'immedesimazione dello spettatore e contribuisce a enfatizzare quell'*impressione di realtà* di cui parla Metz, che contraddistingue la settima arte.

L'archetipo della carrellata cinematografica, del movimento della camera, è da ritrovarsi proprio nell'esperienza del viaggio in treno, come sostiene Aumont. Ecco dunque che un'arte del movimento come il cinema appare lo strumento ideale per la messa in scena del viaggio.

La sua trasposizione cinematografica ha contribuito a fare del viaggio uno dei miti della modernità.

L'ansia del nuovo, l'uscita dalla norma, la trasgressione, l'evasione dalla civiltà, il desiderio di libertà – scrive Stefania Pertoldi – sono nostre aspirazioni eterne, sia che ci guidino in luoghi vasti e selvaggi, fra paesaggi aspri e struggenti, sia che ci facciano vagabondare attraverso l'universo infinito e simbolico della mente, cioè in un non luogo, terreno di gioco della sola immaginazione, della fantasia, della follia.²

² STEFANIA PERTOLDI, *Il mito del viaggio in Easy Rider e Zabriskie Point*, Udine, Campanotto, 1987, 11.

Ed è soprattutto nella civiltà contemporanea, spersonalizzante e massificata, che l'inquietudine, l'ansia di movimento che fin dalle origini ha spinto l'uomo a viaggiare si esprime in forma esasperata. Scrive Morsiani:

L'uomo contemporaneo è sempre a casa ed è sempre in cammino, soprattutto non ha una patria a cui tornare, né una terra da conquistare. In tale situazione l'abitare è sentito come uno *stare in via*, dove è importante che sia comoda (e breve) la sosta e l'imprevisto non ci colga del tutto impreparati. L'unico modo di abitare il territorio sembra dunque quello di percorrerlo...³

Percorrere il territorio, viverlo, divorarlo: azioni che acquistano un senso soprattutto se si pensa agli sconfinati spazi aperti e selvaggi del continente americano. È infatti soprattutto nell'ambito della società americana che il mito del viaggio ha acquisito una sua fisionomia, insediandosi nel nostro (europeo) immaginario collettivo attraverso la letteratura, la musica, ma soprattutto attraverso lo schermo dei sogni cinematografico.

«Gli americani ci hanno colonizzato il subconscio», diceva Wenders (all'epoca ancora eurocinefilo e distante dai futuri *amici americani*) per mezzo di Robert in *Im Lauf der Zeit* (Nel corso del tempo, 1975). E soprattutto il loro paesaggio. Quel paesaggio sconfinato e continuamente mutevole, contraddittorio proprio come la sua popolazione, un territorio che si mostra come espressione della libertà dei suoi individui, delle illimitate possibilità che a loro si offrono, e dello spirito d'iniziativa e d'avventura dei primi pionieri. Questa sensazione di slancio e di avventura, quest'immagine ideale dell'America come «paese dallo sguardo liberato»,⁴ che si sprigiona soprattutto dalle pellicole cinematografiche, nasconde però un'inquietudine di fondo.

Scrive Emilio Cecchi nel suo *America amara*:

Dove vanno, potremmo chiederci, gli americani? Chi sta bene, non si muove: dice un italianissimo proverbio. E gli americani, e anche più le americane, si muovono troppo, sono troppo stimolati dai riflessi muscolari, troppo pizzicati dai nervi, per poter avere qualsiasi fiducia che stiano proprio bene.⁵

È dunque un senso di irrequietezza (*restlessness*, come la chia-

³ ALBERTO MORSIANI, *Gus Van Sant*, Milano, Il Castoro, 2004, 19.

⁴ Wim Wenders, in PAOLO FEDERICO COLUSSO, *Wim Wenders. Paesaggi luoghi città*, Torino, Testo e Immagine, 1998, 23.

⁵ EMILIO CECCHI, *America amara*, Padova, Muzzio, 1995, 123.

mano loro) e di instabilità che spinge gli americani a viaggiare, a vagare nello spazio senza mai trovare pace se non in una condizione di perpetuo movimento.

Quest'innata tensione al movimento caratteristica del popolo americano (ed estranea invece a noi europei) affonda le sue radici nella storia di un paese «nato moderno», «senza i gravami dell'Antico Regime e senza i suoi vecchi privilegi». ⁶ L'America infatti, nata in tempi recenti rispetto all'Europa, pare soffrire della mancanza di un passato alle proprie spalle; e per colmare questa lacuna (un senso della storia, dunque del *tempo*) il suo popolo ha dovuto ricorrere a un'enfaticizzazione e a una valorizzazione del concetto di *spazio*.

Francesca Bisutti De Riz scrive:

Da qui lo sforzo immane di situarsi in uno scenario ancora da inventare, di trasformare lo spazio in luogo, ben sapendo che il luogo è soprattutto una costruzione del tempo. In aiuto, viene il concetto di movimento, che è una delle funzioni del tempo [...]. ⁷

Quest'ansia di divorare lo spazio e la natura non è altro che un'espressione dell'ossessione di questo popolo per il tempo perduto, o meglio, mancato. La riflessione di Charles Olson in apertura del suo *Call Me Ishmael* descrive l'importanza storica del senso dello *spazio* per la nazione americana:

I take SPACE to be the central fact to man born in America, from Folsom cave to now. I spell it large because it comes large here. Large, and without mercy.

It is geography at bottom, a hell of wide land from the beginning. That made the first American story (Parkman's): exploration. ⁸

Lo spazio americano è dunque uno SPAZIO tutto maiuscolo, sconfinato, un territorio selvaggio che fin dalla sua scoperta è stato esplorato dall'uomo con il tentativo di fare proprie quelle caratteristiche di «integrità, libertà, vastità» ⁹ tipiche del paesaggio.

Questa esplorazione, questo rapporto quasi «sentimentale» con il territorio non è stato privo di insidie e difficoltà, poiché l'ostile

⁶ Rossella Prezzo, in R. PREZZO, P. RADAELLI, *America e Medio Oriente: luoghi del nostro immaginario*, Milano, Paravia-Bruno Mondadori, 2002, 66.

⁷ FRANCESCA BISUTTI DE RIZ, *Arcangeli a duello: educazione e mito nel western*, in «Arts and Artifacts in Movie. Technology, Aesthetics, Communication», Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1, 2004, 168.

⁸ CHARLES OLSON, *Call Me Ishmael*, San Francisco, City Light Books, 1947, 11.

⁹ F. BISUTTI DE RIZ, *op. cit.*, 167.

spazio americano, come possiamo osservare anche attraverso il cinema (soprattutto western), non è un paesaggio che accoglie, ma che respinge l'uomo. È un paesaggio nemico dell'uomo, che lo mette alla prova attraverso sfide e sofferenze. Ma se si pensa al genere western, è proprio questo aspetto del territorio a costituirne il fascino.

Il western si colloca prevalentemente nel deserto, luogo selvaggio che l'eroe cerca di dominare ma nel quale allo stesso tempo desidera immergersi, entrando in comunione con esso, «paesaggio nemico dell'uomo, in cui si è esposti a tutto» e «paesaggio dell'anima, il luogo dove l'anima si stacca dal corpo e se ne va finalmente libera». ¹⁰

Da sempre l'asprezza del deserto sembra infatti comunicare l'idea che l'esistenza deve essere vissuta all'insegna della morte. «Il suo messaggio spirituale è: vieni e soffri...» scrive Morsiani; e ancora: «Sii coraggioso, sii forte abbastanza per sopportare tutto questo, e diventerai proprio così – duro, austero, sublime». ¹¹

In questo rapporto tra personaggio e paesaggio, ma anche nella natura stessa del deserto americano risiede quindi la tensione drammatica che caratterizza i film western, dalle origini fino ai casi più recenti e innovativi come *Dead Man* (1995) di Jarmusch. La relazione quasi mistica tra uomo e natura si rivela caratteristica fondamentale dell'interesse artistico americano; pensiamo al Trascendentalismo emersoniano, cui rimandano anche gli sconfinati paesaggi dipinti da Thomas Cole e Frederic Edwin Church, ¹² fino ad arrivare ai film di John Ford, Anthony Mann e Sam Peckinpah.

¹⁰ A. MORSIANI, *op. cit.*, 127.

¹¹ A. MORSIANI, *Scene americane. Il paesaggio nel cinema di Hollywood*, Parma, Pratiche, 1994, 32.

¹² Thomas Cole (1801-1848), inglese trasferitosi nel 1818 negli Stati Uniti, è il fondatore della «Hudson River School», scuola pittorica fortemente influenzata dal movimento letterario e filosofico del Trascendentalismo di Emerson. Giunto in America, egli rimane immediatamente affascinato dagli immensi scenari naturali ancora inesplorati, e interpreta questa grandiosità del paesaggio come una manifestazione della presenza di Dio. Nella rappresentazione della wilderness americana egli esprime in qualche modo anche l'ansia per la perdita di questo paradiso terrestre in seguito all'affermarsi dell'industrializzazione. Questo concetto è ribadito in un suo poema del 1825 intitolato *The Vision of Life*.

Frederic Edwin Church (1826-1900), suo allievo e considerato il maestro della seconda generazione di paesaggisti della «Hudson River School», eredita la concezione del paesaggio di Cole facendosi interprete di una sintesi tra esplorazione scientifica e visione simbolica della natura. Secondo l'artista solo attraverso un'attenta indagine del reale è infatti possibile comprendere il mistero della creazione e cogliere il carattere sacro della natura.

Una relazione difficile dunque, dalla quale emergono un senso di libertà, ma soprattutto di irrequietezza e smarrimento che spinge l'individuo a peregrinare in cerca di se stesso.

Il perpetuo vagabondaggio degli americani, espressione dello spirito di avventura e libertà dei pionieri, si scontra e si fonde allo stesso tempo con un bisogno di storia e di tradizioni. Sono queste le due dimensioni fondamentali della contraddittoria esperienza americana: lo stimolo al movimento e il bisogno di radici e stabilità.

Non è un caso che proprio in America (e più precisamente in Pennsylvania) nel 1937 Frank Lloyd Wright proponga un nuovo e rivoluzionario concetto di *casa*: quella *Casa sulla cascata* che riassume in una compenetrazione tra spazio interno (dell'uomo) ed esterno (della natura) le contraddizioni proprie del popolo americano. La mobilità, rappresentata dall'elemento dell'acqua e dall'orizzontalità delle parti aggettanti (orizzontalità propria delle piatte praterie americane del Middle West), si fonde qui con la stabilità dell'edificio, ben confitto nel terreno, e con la verticalità dell'asse del camino.

E sebbene *Kaufmann House* rappresenti in fondo l'affermazione dell'uomo e della civiltà sulla natura, essa propone un'originale ridefinizione del concetto di *casa* in termini di spazio aperto (grazie soprattutto all'abbondante utilizzo del vetro), una dimora che offra a chi la abita un rapporto privilegiato, quasi simbiotico con la natura circostante. Questa nuova concezione di spazio domestico non poteva che nascere in America, luogo in cui il rapporto tra uomo e paesaggio è da sempre oggetto della rappresentazione artistica.

Il continuo contrasto tra una serena relazione con la natura (fonte di ogni male, ma anche di ogni felicità) e un difficile adattamento alla civiltà (sentita come luogo di corruzione), che si rivela quindi alla base dell'arte del paesaggio americano, si accompagna inevitabilmente, come suggerisce Morsiani, a un senso di solitudine,

una solitudine che fa parte a sua volta dell'eredità americana, quella del *Walden* di Thoreau. La stessa solitudine che caratterizza i grandi eroi della letteratura e del cinema americano, dai marinai del *Pequod* in *Moby Dick* all'Ethan Edwards di *Sentieri selvaggi*. Essa dipende, in parte, dalla stessa immensità fisica del continente nordamericano.¹³

¹³ *Ibidem*, 20.

È questa vastità del paesaggio che da sempre domina l'arte statunitense a mettere in risalto la precarietà del rapporto tra natura selvaggia e figura umana. In questo panorama sconfinato l'uomo appare piccolo, insignificante e dominato dallo smisurato SPAZIO americano, che in ogni momento minaccia di annientarlo. «The American landscape has never been at one with the white man»¹⁴ scriveva D.H. Lawrence nel 1923. E va ancora oltre Wenders quando scrive:

Il titolo originario del romanzo *America* di Kafka era *Der Verschollene* (Il disperso).¹⁵

E *dispersi* appaiono gli (anti)eroi del road movie ambientato in terra americana, vagabondi eredi senza meta degli eroi positivi del western. Videtta scrive:

Dal westerner [l'easy rider] ha ereditato il desiderio di fuga, la ricerca dell'America vera, naturale, il rapporto con lo spazio, ma non l'ottimismo e la vitalità... L'easy rider rifiuta di credere alle «tradizionali» possibilità di felicità e di realizzazione, ed il suo essere continuamente contro le norme lo conduce, più o meno consapevolmente, incontro alla distruzione.¹⁶

Il viaggiatore del road movie è semplicemente un uomo in continuo movimento. Questo è l'importante. Spesso non sappiamo nient'altro di lui.

Ed è per questo che appare *disperso*, senza una meta; il pretesto del viaggio in molti casi è del tutto superficiale. Scrive Stefania Pertoldi:

L'istanza visiva è quello che conta: essa ci mostra un individuo (o una coppia di individui) il quale nell'affrontare un viaggio viene collocato in una situazione di eccezionalità che lo isola temporaneamente e temporalmente dal mondo. Perciò le eventuali soste o incontri determinano una durata mitica del viaggio, non una durata effettiva, reale. [...] Come il tipico eroe western, il protagonista del road film si presenta generalmente solo, è introverso e poco loquace.¹⁷

E spesso e volentieri il suo viaggio si chiude in una circolarità senza fine o si conclude in modo violento o crudele, anche

¹⁴ DAVID H. LAWRENCE, *Studies in Classic American Literature*, New York, Doubleday Anchor Books, 1951, 65.

¹⁵ WIM WENDERS, *Il sogno americano* (marzo-aprile 1984), in WIM WENDERS, *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, a cura di Giovanni Spagnoletti, Milano, Ubulibri, 1989, 144.

¹⁶ MARCO VIDETTA, *La fuga impossibile*, in S. PERTOLDI, *op. cit.*, 136-137.

¹⁷ S. PERTOLDI, *op. cit.*, 137.

se generalmente il *traveller* non è aggressivo, né preparato alla violenza; proprio per questo motivo, a causa della sua debolezza, va incontro alla distruzione.

Il movimento che lo porta in giro per l'America tra stanze di motel e stazioni di servizio può avere come sfondo deserti e province rurali, con soste in cittadine tutte uguali, simbolo della massificazione sociale, fino ad arrivare a scenari urbani, come per esempio la surreale New York di *After Hours* (Fuori orario, 1985) e *Bringing Out the Dead* (Al di là della vita, 1999), road movie metropolitani di Scorsese, o la colorata Las Vegas del delirante *Fear and Loathing in Las Vegas* (Paura e delirio a Las Vegas, 1998) di Terry Gilliam.

Ma è nelle alienanti province americane, ritratte spesso attraverso tocchi di iperrealismo con particolare attenzione a cartelloni pubblicitari, insegne di fast food, strade, automobili e vetrine che si esprime al meglio il road movie. Emerge così un panorama hopperiano piatto e opaco, che sembra mostrare, come afferma Morsiani, «una crudele indifferenza alle sorti dei personaggi itineranti alla perpetua ricerca di “qualcosa d'altro” – probabilmente di se stessi, in un mondo che non produce certezze, ma invita solo a correre, a correre sempre più forte, fino all'accecamiento, all'invisibilità delle cose». ¹⁸ Il carattere effimero del paesaggio che scorre davanti agli occhi dei personaggi (e degli spettatori) emerge soprattutto quando il mezzo di trasporto utilizzato è l'automobile o la motocicletta, a differenza del treno, mezzo proprio di una dimensione più contemplativa.

Dalla strada sterrata e sconnessa, sperduta nei luoghi selvaggi del western (*Stagecoach* [Ombre rosse, 1939] di John Ford) la strada, sempre più invasa da simboli e insegne, diviene così l'elemento principe del road movie. Viva, cinetica, continuamente mutevole, la strada americana appare costruita a immagine e somiglianza del suo paese e dei suoi abitanti. Scrive Lewis Mumford:

L'aspetto della natura fisica, negli Stati Uniti, è complice di questa incessante fluttuazione, dimodoché il paesaggio è mutevole come gli atteggiamenti della popolazione. ¹⁹

Proprio per questo aspetto movimentato e contraddittorio del paesaggio percorrere gli Stati Uniti *on the road* è diventato so-

¹⁸ *Ibidem*, 51.

¹⁹ LEWIS MUMFORD, *Architettura e cultura in America dalla guerra civile all'ultima frontiera. The Brown Decades*, a cura di Francesco Dal Co, Venezia, Marsilio, 1977, 71.

prattutto dopo Jack Kerouac un passaggio obbligato per la comprensione del mito americano. Viaggiare in macchina attraversando queste strade può essere, come ci dice Baudrillard, un'esperienza che restituisce un incredibile senso di libertà:

Partire senza sforzo, divorare lo spazio senza rumore, scivolar via senza scosse [...], frenare dolcemente e tuttavia istantaneamente, avanzare come su un cuscino d'aria, [...] – tutto questo crea un'esperienza nuova dello spazio e, di conseguenza, dell'intero sistema sociale. La comprensione della società americana sta tutta in una antropologia dei costumi automobilistici – ben più rivelatori delle idee politiche.²⁰

La percezione del movimento lungo la strada ci trasmette la ripetizione di una serie di elementi costanti, che sono il grigio dell'asfalto, a contrasto con le strisce gialle e il cielo azzurro e sconfinato; ma la regina di questo scenario è senza dubbio l'insegna. «Grande insegna e piccolo edificio»: è questa secondo Venturi la regola della Route 66.²¹ Analizzando l'immagine di Las Vegas, esasperazione della moderna città americana e tempio del kitsch (efficacemente trasposta cinematograficamente da pellicole come il già citato *Paura e delirio a Las Vegas* o *Casino* [1995] di Scorsese), l'architetto nota come essa rappresenti

la vittoria dei simboli-nello-spazio sulle forme-nello-spazio all'interno del brutale paesaggio dell'automobile, caratterizzato dalle grandi distanze e dall'alta velocità.²²

Dal trionfo del cattivo gusto di Las Vegas passando per i deserti traboccanti di *wilderness* fino alle squallide cittadine di provincia gli scenari americani continuano a essere ambientazioni ideali per accompagnare sullo schermo i viaggiatori che nelle loro continue peregrinazioni «abitano precariamente il mondo».²³

È soprattutto a partire dagli anni Settanta che il cinema di viaggio si è affermato sugli schermi, attribuendo sempre più alla dimensione del movimento una perdita del senso dell'identità, spesso anche attraverso il ricorso dei protagonisti a droghe allucinogene intese come viaggi ideali, fughe dalla rigidità di un mondo oppressivo e standardizzato.

²⁰ JEAN BAUDRILLARD, *L'America*, Milano, Feltrinelli, 1987, 48.

²¹ ROBERT VENTURI, DENISE SCOTT BROWN, STEVEN IZENOUR, *Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Venezia, Cluva, 1985, 27.

²² *Ibidem*, 91.

²³ A. MORSIANI, *Scene americane*, cit., 55.

Si pensi per esempio alla ricerca di libertà attraverso il New Mexico e il Texas dei giovani di *Easy Rider* (1969) di Dennis Hopper, o alla Daria di *Zabriskie Point* (1970) di Antonioni, in viaggio in auto con Mark attraverso il deserto della Death Valley. In questi film la libertà di movimento si trasforma anche in libertà di morte, viaggio verso la fine, come nel caso di *Duel* (1971) e *Sugarland Express* (1974) del giovane Spielberg, o *Vanishing Point* (Punto zero, 1971) di Richard C. Sarafian.

Non si può trascurare poi *Badlands* (La rabbia giovane, 1973) di Terrence Malick, in cui i temi del viaggio e della gioventù ribelle si intrecciano nella storia di una coppia che in fuga attraverso Sud Dakota e Montana lascia una scia di morti dietro di sé.

Come già Antonioni e Leone, uno dei registi più capaci nel ritrarre gli sterminati e variegati territori americani, spesso attraverso la dimensione del viaggio, è un europeo: il tedesco Wim Wenders.

Forse proprio perché per raccontare i dettagli di un luogo spesso è più efficace l'occhio di uno straniero. Lo stesso Wenders scrive infatti:

In viaggio si vedono cose che a casa non si scorgevano più. [...] Sono convinto che molto spesso sia necessario lo sguardo di uno straniero per decifrare un luogo. Spesso la gente che vive in quel luogo non è che non possa definirlo, comprenderlo, ma semplicemente fa più fatica a coglierlo, proprio perché vive continuamente lì, automatizza la propria percezione delle cose, e tutto si amalgama nella visione giornaliera, tutto diventa abitudine.²⁴

E lo sguardo di un europeo come Wenders è riuscito a cogliere e rappresentare l'immagine del Nuovo Mondo attraverso intime storie di viaggi di uomini in cerca della propria identità. I suoi personaggi rispecchiano spesso la sua personale visione degli States, quella di uno straniero che si trova a fare i conti con un'immagine idealizzata e mitizzata dell'America, da sempre paese simbolo della libertà e delle infinite possibilità dell'individuo.

Il viaggio, tema privilegiato nella produzione cinematografica wendersiana, inizia ad avere ambientazione americana a partire dal primo capitolo della «trilogia della strada», *Alice in den Städten* (Alice nelle città, 1973), film in cui la lentezza e la staticità delle inquadrature aggiungono al motivo del road movie americano un'impronta intimista tutta europea.

Il viaggio di Felix (Rüdiger Vogler, alter ego del regista),

²⁴ Wim Wenders, in PAOLO FEDERICO COLUSSO, *op. cit.*, 19-20.

giornalista in crisi che di fronte all'impotenza della scrittura è passato al mezzo fotografico, si rivela grazie al contatto con una bambina un percorso di rinascita, di riscoperta della naturalezza della visione per un occhio ormai sopraffatto dalle immagini. E il fatto che tutte queste immagini tipiche del paesaggio americano come insegne luminose, strade e stanze di motel non siano a colori ma in bianco e nero, è indizio di questo ritorno all'origine della visione, a uno sguardo incontaminato.

Dal bianco e nero di un film intimista e personale come *Alice nelle città* si passa ai colori accesi dell'America ritratta da Wenders in *Paris, Texas* (1984), un'America per la quale il regista dichiara di essersi ispirato ai quadri di Edward Hopper e alle fotografie di Walker Evans. Un'America tempestata di manifesti (uno dei personaggi lavora in una fabbrica di cartelloni pubblicitari), fast food, insegne di motel, in cui i momenti di autentica comunicazione e di avvicinamento tra i personaggi si svolgono in viaggio, lungo le strade percorse in auto o, come nel finale, in una camera d'albergo.

Il film si apre con una lunga ripresa del deserto. Pian piano scorgiamo la figura di un uomo che vaga con un cappello rosso in testa: è Travis (Harry Dean Stanton), protagonista disperso che più tardi intraprenderà un viaggio in auto con il figlio da Los Angeles verso Houston, alla ricerca della donna della sua vita.

La condizione delle figure di passaggio di Wenders, uomini alla ricerca della propria identità, è accompagnata da un minimalismo narrativo, da una riduzione delle storie agli elementi essenziali, attraverso una dilatazione dello spazio della narrazione e della visione dei luoghi. I luoghi, i paesaggi, assumono infatti nel cinema di Wenders un'importanza fondamentale. Dice il regista: «Per me i paesaggi non sono solo scenografie, ma un elemento attivo come gli attori e portano altrettanta emozione». ²⁵ E ciò vale soprattutto quando abbiamo a che fare con il paesaggio americano, ritratto nuovamente dal cineasta tedesco nei suoi ultimi lavori, *Land of Plenty* (La terra dell'abbondanza, 2004) e *Don't Come Knocking* (Non bussare alla mia porta, 2005).

Se nel primo film Wenders «registra il collasso di una civiltà per cui non ha mai nascosto la sua attrazione» ²⁶ analizzando la

²⁵ Wim Wenders, in FILIPPO D'ANGELO, *Wim Wenders*, Milano, Il Castoro, 1982, 7.

²⁶ PAOLO MEREGHETTI, *Dizionario dei film 2006*, Milano, Baldini-Castoldi, 2005, 2608.

situazione politica e sociale del paese dopo l'11 settembre, nel secondo torna ai temi personali di *Paris, Texas*, descrivendo la storia di Howard Spence (Sam Shepard), attore specializzato in western che lascia il set per intraprendere un viaggio senza una meta precisa. Il film, come *Paris, Texas*, si apre con l'immagine di un uomo nel deserto (set del film western), ma il vagabondaggio di Howard lo porterà attraverso i più diversi scenari del mito americano, dal casinò alla tavola calda alle camere di motel. Giunto a casa della madre che non vede da anni Howard scopre infatti l'esistenza di un figlio già grande e decide di andare alla sua ricerca. È così che nelle strade deserte, attraversate dal protagonista a bordo di un'auto degli anni Cinquanta, nelle camere di motel, nei caffè e nel ritratto della provincia americana tratteggiato da Wenders (che qui, più che in ogni altro film, pare volere ambientare la sua storia in un quadro di Hopper) ritroviamo tutto l'amore del regista per quegli elementi che nell'immaginario collettivo descrivono il paesaggio americano. Il cinema di Wenders continua dunque ancora oggi a dare significativi contributi al road movie di ambientazione americana.

Altro «pittore della strada americana» è il regista (e pittore) americano David Lynch, che attraverso una visione iperrealista dei luoghi mette in scena un ritratto dell'America come «luogo dei piccoli spazi», «un'America chiusa in casa, assediata dalle proprie ossessioni». ²⁷

In un road movie come *Wild at Heart* (Cuore selvaggio, 1990), per esempio, Lynch sceglie di ambientare gran parte del film non sulla strada, ma in stanze di motel, soffermandosi su dettagli come sigarette e fiammiferi.

La strada è invece il *leitmotiv* dell'inquietante *Lost Highway* (Strade perdute, 1996), film che si muove interamente sul piano dell'ambiguità, ambiguità sottolineata dalla coincidenza tra inquadratura iniziale e finale: una strada notturna ripresa da un'auto in corsa. E la stessa inquietante inquadratura ritorna nell'altrettanto onirico e sospeso *Mulholland Drive* (2001).

Differente è invece la strada di *A Straight Story* (Una storia vera, 1999), che rimanda alla dimensione contemplativa e riflessiva dominante in questo film piuttosto anomalo rispetto alla produzione del regista. Ciò che contraddistingue questo particolare road movie è l'estrema dilatazione temporale, che carica di significato

²⁷ UMBERTO MOSCA, *Curiosando tra l'erba dell'Ovest*, in AA.Vv., *David Lynch*, Torino, Garage Paravia, 2000, 85.

il percorso di Alvin (Richard Farnsworth), in viaggio su una motofalciatrice dall'Iowa al Wisconsin per andare a trovare il fratello Lyle (Stanton).

L'assenza quasi totale di ellissi all'interno della narrazione dimostra la volontà del regista di seguire il suo personaggio durante l'intero tragitto, un po' come Wenders in *Nel corso del tempo*. Il contesto spaziale, lo sconfinato paesaggio rurale, interagisce dunque con il protagonista, a differenza di quanto accade in *Cuore selvaggio*, film nel quale i personaggi appaiono quasi sempre rintanati in stanze di motel e la strada si rivela soltanto una presenza evocata dalle inquadrature dei personaggi all'interno dell'abitacolo dell'automobile.

Il viaggio, che in *Una storia vera* assume i toni profondi della meditazione senile sulla morte, sul passato e sui sentimenti, è invece trattato quasi sempre dal cinema contemporaneo come fuga di ribellione giovanile. Come ad esempio nella produzione del cineasta indipendente Gus Van Sant, portavoce di quell'età dell'innocenza nella quale si muovono adolescenti inquieti ed emarginati.

A partire da *Mala noche* (1985), *Drugstore Cowboy* (1989) e *My Own Private Idaho* (Belli e dannati, 1991), passando per *Good Will Hunting* (Will Hunting - Genio ribelle, 1997) e *Finding Forrester* (Scoprendo Forrester, 2000) fino ad arrivare al recente *Last Days* (2005), il cineasta americano ama infatti mettere in scena l'incessante vagabondare di giovani eccentrici, sognatori in bilico tra nomadismo e stabilità, tra irregolarità ed omologazione. È nel momento di passaggio dall'immaturità adolescenziale alla standardizzazione dell'età adulta che si compie il viaggio, fisico e spirituale, dei suoi protagonisti. Stranieri nelle loro città di appartenenza, essi si muovono alla ricerca della propria identità, incerti sul cammino da intraprendere e sulla strada da scegliere, in bilico tra i confini di un presente rassicurante e gli incerti contorni di un futuro possibile. È così che la loro condizione di vita si risolve nel perenne movimento e nel vagabondaggio.

Il viaggio inteso come strumento di approfondimento interiore fa da sfondo alle «storie di formazione» di Van Sant: negli spazi ristretti, chiusi nelle loro case, i giovani irregolari vantsantiani, malati di un *orrore del domicilio* di ascendenza baudelairiana, si sentono a disagio e sono condannati perciò al perenne nomadismo, inteso come «luogo del contingente»²⁸ e alla fuga, sia essa nella droga (*Drugstore Cowboy*, *Last Days*), nel sogno, nella

²⁸ A. MORSIANI, *Gus Van Sant*, cit., 23.

narcolessia (*Belli e dannati*), o negli infiniti spazi del deserto (*Gerry*, 2002).

Il viaggio dei ragazzi tossicodipendenti di *Drugstore Cowboy* (tratto dal romanzo di James Fogle) è non solo fuga nel mondo allucinato della droga, ma anche un girovagare da drugstore a drugstore alla ricerca di «roba», un girovagare che passa attraverso i luoghi dell'ordinaria provincia americana (il drugstore appunto, il motel, l'officina, l'ospedale e i palazzi fatiscanti della città) di Portland, città vantsantiana per eccellenza, e li descrive con lirismo.

Ancora una volta giovani ribelli (stavolta non si drogano, ma si prostituiscono) sono i protagonisti del film successivo di Van Sant, da lui scritto e diretto, *Belli e dannati*, road movie ambientato tra l'Oregon, l'Idaho (del titolo originale) e l'Italia. Ancora una volta Van Sant passa attraverso i luoghi dell'americanità, dai *diners* di provincia di Portland alla prateria dorata percorsa in moto, passando per i motel fino ad arrivare al drive-in (nel quale si proietta un film western, *Rio Grande* [Rio Bravo, 1950] di John Ford).

Come *Drugstore Cowboy* questo film si apre e si chiude con la stessa inquadratura: in questo caso con l'immagine di Mike (River Phoenix, icona del giovane ribelle in movimento) che fa l'autostop su una strada deserta. La storia di Mike, narcolettico e viaggiatore in assoluta libertà, si intreccia con quella di Scott (Keanu Reeves), ribelle solo temporaneamente, del quale ben presto Mike si innamorerà. Ma mentre Mike è un ribelle per vocazione, condannato al movimento e bisognoso d'affetto, Scott è un figlio di papà che tornerà attraverso l'amore di una ragazza all'interno dell'ordine costituito. Mike tornerà così solo nella sua dimensione naturale: quella della strada, lungo la quale continuerà ad avere i suoi attacchi e le sue visioni (visioni fatte di case e di madri). La strada, sopra la quale si muovono rapide le nuvole nel cielo azzurro: la nuvola, espressione di mutevolezza e caducità, è una costante nel cinema di Van Sant.

Il successivo film del regista, *Even Cowgirls Get the Blues* (Cowgirl - Il nuovo sesso, 1993) porta sulla strada una protagonista femminile, a due anni di distanza da quello che viene considerato il primo road movie interamente al femminile, *Thelma & Louise* (1991) di Ridley Scott (già nel 1969 in *The Rain People* [Non torno a casa stasera] di Francis Ford Coppola, Shirley Knight lasciava a casa il marito partendo in macchina da sola, ma dopo poco veniva affiancata nel suo viaggio dall'ex giocatore di football ritardato interpretato da James Caan).

Adattamento cinematografico del popolare romanzo di Tom Robbins, *Cowgirl* racconta la storia dell'ennesima diversa nell'universo vansantiano, Sissy (Uma Thurman), ragazza dotata di due pollici lunghissimi. In questa malformazione Sissy rinviene il suo destino: quello di autostoppista.

Dice di sé la ragazza:

Quando sono in movimento mi sposo al mondo in modo così limpido, così libero, delicato, che in strada anche i maniaci e i poliziotti mi strizzano l'occhio e mi fanno passare. Incarno lo spirito e l'essenza dell'autostoppista. Sento il ritmo dell'universo che aleggia dentro di me.

E ancora: «Non abito in nessun luogo in particolare. Non faccio che spostarmi. Il mio non è viaggiare, è muoversi». ²⁹ E così Sissy, che ha scelto per sé il mestiere di viaggiatrice, passa da Richmond, città della sua infanzia, a New York, dove fa la modella, fino ad approdare in Oregon, dove nella vita selvaggia del ranch troverà un compromesso tra la necessità di andare e quella di stare, tra nomadismo e stabilità. La sua esistenza errabonda, vissuta in totale simbiosi con la strada e la natura circostante, così simile a quella del Mike di *Belli e dannati*, approda come Scott all'accettazione di un domicilio e della normalità (attraverso l'amputazione dei pollici).

Passando per i ribelli protagonisti di *Will Hunting - Genio ribelle* e *Scoprendo Forrester* ritroviamo il motivo del vagabondaggio anche negli ultimi film di Van Sant, in quella trilogia dedicata alla giovinezza che rappresenta un punto di svolta stilistico nella produzione del cineasta americano.

Influenzato dall'ungherese Bela Tarr, Van Sant sperimenta in questa trilogia il procedimento (poco americano) del piano sequenza, messo in atto spesso sotto forma di «pedinamento» (di ascendenza neorealista) dei suoi personaggi. Abbandonando il montaggio frenetico dei precedenti lavori il regista dilata e valorizza dunque il momento della ripresa, rinunciando così alla manipolazione del tempo e permettendoci di esplorare lo spazio americano, ambientazione delle sue tragiche storie di vita: quello della quotidianità dei ragazzi della high school di Portland (*Elephant*, 2003), quello degli ultimi giorni di vita della rockstar Blake (Michael Pitt) in *Last Days* (2005), o quello metafisico del deserto della Death Valley (*Gerry*, 2002).

Ed è proprio in quest'ultimo che il nomadismo viene portato

²⁹ *Ibidem*, 69-71.

alle estreme conseguenze, all'interno di un clima beckettiano di attesa e meditazione. Il film è quasi privo di trama: due ragazzi di nome Gerry (interpretati da Matt Damon e Casey Affleck, anche autori della sceneggiatura) si perdono nel deserto. Non succede quasi niente. Come in *Aspettando Godot*, accadono alcune cose, non particolarmente significative, e dalle conversazioni tra i due non si ricavano indizi utili ai fini dell'interpretazione dell'intreccio. Attraverso la debole struttura narrativa del film (degnata di autori come Wenders, Tarkovskij, Antonioni), Van Sant si fa portavoce di un cinema rispettoso nei confronti della realtà, che con un termine proprio del Neorealismo potremmo definire «cinema della trasparenza».

In quest'opera ipnotica il viaggio ininterrotto, il cammino debilitante dei ragazzi diventa protagonista assoluto. «Van Sant conosce bene le qualità terapeutiche e metafisiche del viaggio e del cammino», scrive Morsiani, «e qui le pone al centro della sua riflessione». ³⁰ Se l'inquadratura iniziale dell'auto che sfreccia su una strada deserta ricorda molto l'incipit di *Belli e dannati*, subito dopo veniamo catapultati nello sconfinato paesaggio della *wilderness* del deserto, dentro al quale i due protagonisti si immergono sempre più.

«Paura di star fermi e speranza di movimento, certezza della morte. Un fascino che si esprime anche e soprattutto nei tempi morti». ³¹ «Tempi morti» che contribuiscono a inserire l'opera in una dimensione temporale di autenticità. Scriveva infatti Tarkovskij:

Come la vita, muovendosi e mutando incessantemente, dà a ciascuno la possibilità di interpretare e di sentire a suo modo ogni singolo istante, analogamente un film autentico, contenente un'esatta registrazione del tempo sulla pellicola, espandendosi oltre i confini dell'inquadratura vive nel tempo se anche il tempo vive con lui. ³²

La *steadycam* di Matias Mesa segue gli ipnotici vagabondaggi dei due personaggi attraverso lunghi (fino a sette minuti) piani sequenza che registrano in sottofondo i suoni della natura (soprattutto del vento) di questo paesaggio ostile, privo di un centro e di punti di riferimento, all'interno del quale finiamo per perderci anche noi spettatori. Il cammino si eleva dunque in *Gerry*

³⁰ *Ibidem*, 127.

³¹ *Ibidem*, 57.

³² Dichiarazione di Andrej Tarkovskij (da *Scolpire il tempo*), in FABRIZIO BORIN, *Il fuori campo*, in *L'inquadratura cinematografica*, a cura di Fabrizio Borin e Roberto Ellero, Venezia, «Quaderni del Circuito Cinema», 50, 1994, 58.

a «terapia dell'anima»,³³ strumento di liberazione e purificazione attraverso le prove alle quali il deserto sottopone i due. E non importa quale sia la meta, tanto – dice Gerry/Damon – «tutte le strade portano nello stesso posto». In quest'ottica la circolarità del cammino diventa metafora dell'assurdità dell'esistenza umana, un viaggio senza meta che conduce ineluttabilmente alla morte.

È con l'immagine del corpo senza vita di Gerry/Affleck che si conclude il film: uomo morto, proprio (come vedremo) come il William Blake/*Dead Man* di Jarmusch (ma anche come il Blake di *Last Days*). Nel western in bianco e nero del '95 il viaggio «di formazione» verso la morte dello spaesato William Blake diventa, grazie all'indiano Nessuno, processo di acquisizione di un rapporto mistico e spirituale con una natura inizialmente ostile. È in questo differente rapporto con il paesaggio dei personaggi di *Dead Man* che ritroviamo delle analogie con i due eroi vansantiani: se Affleck mostra momenti di cedimento restando a lungo bloccato su una roccia e infine morendo nell'aspro deserto (come William Blake), Damon dimostra invece una maggiore fusione con la natura circostante, fusione propria del popolo indiano cui Nessuno appartiene.

Sarà Damon infatti che riuscirà a salvarsi alla fine del film, salendo a bordo di un'auto e ricominciando il viaggio. Nel finale comprendiamo dunque anche le ragioni dell'omonimia dei due: Gerry è sempre stato uno solo; Gerry è l'uomo. E se il Gerry/corpo è rimasto senza vita abbandonato nel deserto, il Gerry/anima è pronto per ricominciare, rigenerato da questo viaggio iniziatico attraverso l'aspro deserto. Ecco dunque che ritorna in questo film il rapporto spirituale tra uomo e natura tipico del western. Grazie ai numerosi campi totali i due individui paiono infatti annientati dall'imponenza del paesaggio che li circonda, un contesto sconfinato che colloca la pellicola in una dimensione metafisica.

Altro poeta del viaggio sullo schermo è il regista newyorkese Jim Jarmusch: i suoi personaggi sono infatti sradicati, immigrati, figure in viaggio, in bilico tra disperazione e ironia, che vivono con sofferenza la distanza dalla propria cultura. Ma anche quando si tratta di americani in America o di europei in Europa, è comunque possibile ritrovare quella stessa dimensione di alienazione tipica dello straniero. A partire dall'Aloysius Parker di *Permanent Vacation* (1980) fino ad arrivare al Don Johnston di *Broken Flowers* (2005) i suoi personaggi mettono in scena

³³ *Ibidem*, 127.

il disinserimento di chi si trova in «vacanza permanente» e il conseguente vuoto interiore che costringe a una continua ricerca esistenziale.

Già nel suo primo *Permanent Vacation* Jarmusch mette in scena quello che diventerà il prototipo della figura jarmuschiana: una figura marginale, dall'andatura ciondolante, che vaga passivamente tra le strade di una città. In questo caso si tratta delle strade deserte dei quartieri poveri di New York, città d'adozione del regista. Aloysius (Chris Parker) è un giovane inquieto; lui stesso mentre nel finale sulla nave lascia l'isola di Manhattan si definisce come un «turista eternamente in vacanza». Egli si muove alla ricerca delle proprie radici, pervaso da un senso di non appartenenza a nessun ambiente; proprio per questo l'unica via d'uscita per lui si rivela essere la presa di coscienza di non poter stare fermo in un posto. A partire da questo film la valigia ricorrerà in tutta l'opera di Jarmusch. Aloysius inaugura infatti la lunga serie di personaggi jarmuschiani perennemente inquieti, non inseriti nel mondo che li circonda, personaggi che rimandano a «marginali senza tempo» diventati ormai leggenda, come Jean-Pierre Léaud o Rüdiger Vogler.³⁴

La travagliata successiva opera di Jarmusch, *Stranger than Paradise* (girato tra il 1982 e il 1984), è un film in tre parti: se la prima (*The New World*) è ambientata quasi interamente nell'appartamento di Bela/Willie (John Lurie), immigrato ungherese a New York, le altre due (*One year later* e *Paradise*) costituiscono una sorta di *road movie*, da New York a Cleveland (dove Willie e l'amico Eddie [Richard Edson] vanno a trovare la cugina di Willie, Eva [Eszter Balint]) e poi da Cleveland alla Florida (verso cui i tre si muovono alla ricerca di «un» paradiso che non troveranno).

Nelle immagini di americanità (motel, strade, fast food...) fotografate da Tom DiCillo in bianco e nero ritroviamo un grigiore e una desolazione insoliti per l'opulenza che di solito si attribuisce agli Stati Uniti. In questo contesto Willie, Eddie ed Eva si muovono senza alcun progetto in mente, quasi aspettando qualcosa che sconvolga le loro esistenze. Ma anche quando qualcosa accade, come nel caso della vincita a poker di Willie ed Eddie o il casuale arrivo di denaro tra le mani di Eva, i personaggi reagiscono con la pacatezza che li contraddistingue. La recitazione bressoniana e la gestualità degli attori sono sempre misurate, in linea con l'asciutto

³⁴ GUIDO CHIESA, *Sul set di due film americani*, in «Cineforum», 234, maggio 1984.

e sobrio minimalismo che caratterizza il cinema di Jarmusch, anche tecnicamente. La macchina da presa infatti si muove raramente; più spesso sono i personaggi che si muovono all'interno dell'inquadratura, lasciando talvolta il vuoto dell'indistinto paesaggio americano a dominare la scena. Jarmusch, proprio come Wenders e Antonioni, fa un uso poetico dell'ambiente, mettendo spesso in scena uno spazio disabitato e inattivo, «uno spazio "in quiete" dentro l'inquadratura in attesa del personaggio». ³⁵

In questo film inoltre la fotografia porta all'estremo le tonalità del bianco, collegandosi al sentimento provato dai personaggi in viaggio che «ogni posto sia uguale agli altri» (idea espressa nel film dal personaggio di Eddie).

Quest'idea verrà ribadita nel film successivo, *Down by Law* (Daunbailò, 1986), nel quale la baracca alla quale approdano i tre evasi Jack, Zack e Bob (John Lurie, Tom Waits e Roberto Benigni) è simile in tutto e per tutto alla loro cella. L'idea di un luogo – sembra allora dire Jarmusch – dipende soltanto dalla diversa disposizione d'animo di ognuno, «l'immagine di un luogo dipende da una questione di sguardo»: ³⁶ il viaggio per lui è un utile strumento di crescita interiore, ma l'uomo può scoprire nel mondo solo ciò che ha già dentro di sé.

E in questa pellicola è proprio la differente disposizione d'animo (ottimista) di Bob, una sorta di Puck shakespeariano che per tutto il film riporta la sua visione fiabesca e cinematografica dell'America, che gli permette di mettere radici, pur lontano dalla sua terra.

In questo «sad and beautiful world» (come lo chiama Benigni) Bob attraverso l'amore «ha ritrovato la sua terra ed è tornato a essere uno straniero»; ³⁷ a Jack e Zack non resta che allontanarsi dirigendosi verso il nulla e, arrivati a un bivio, separarsi.

Nuovamente viaggiatori sono i protagonisti del film in tre episodi *Mystery Train* (*Mystery Train* - Martedì notte a Memphis, 1989), film che si apre e si chiude con l'inquadratura di un treno in corsa. Nel primo episodio, *Far from Yokohama*, una coppia di turisti giapponesi appena giunta in America vaga per le desolate vie di Memphis trasportando un'enorme valigia rossa. Immediatamente risulta evidente il contrasto tra la ragazza, entusiasta,

³⁵ FABRIZIO BORIN, *Il fuori campo*, in *L'inquadratura cinematografica*, cit., 61.

³⁶ UMBERTO MOSCA, *Jim Jarmusch*, Milano, Il Castoro, 2000, 66.

³⁷ GIORGIO CREMONINI, *A sad and beautiful world*, in «Cineforum», 261, gennaio-febbraio 1987.

e il ragazzo, che trova la stazione di Memphis molto simile a quella di Yokohama, rimanendo deluso da quella civiltà americana a lungo mitizzata nei suoi sogni. I due ragazzi si dimostrano interpreti dello stereotipo comportamentale di chi vagheggia il «sogno americano». Ciò è evidente in ragione del loro abbigliamento, dei giubbotti di pelle, della sigaretta appoggiata dietro l'orecchio; come scrive Mosca, ricordano i personaggi dei film delle *nouvelles vagues* degli anni Sessanta, «che di una gestualità tipicamente all'americana si nutrivano». ³⁸ Ma in quest'America a lungo vagheggiata essi provano un senso di smarrimento e alienazione, proprio come l'altra turista del film, Luisa (Nicoletta Braschi), che come gli altri personaggi dopo varie peregrinazioni approda all'Arcade Hotel. Le carrellate che seguono i personaggi restituiscono l'immagine sbiadita di una Memphis hopperiana, fatta di stazioni, tavole calde, insegne e stanze d'albergo, scenari tipici dell'universo quotidiano in cui Jarmusch ama calare le sue storie.

Ed è infatti in uno di questi ambienti che il cineasta ambienta interamente il suo film successivo: il taxi, protagonista di *Night on Earth* (Taxisti di notte – Los Angeles New York Parigi Roma Helsinki, 1991). Cinque diverse città fanno da sfondo a cinque episodi dal sapore carveriano, tutti ambientati nei momenti che scorrono tra la partenza di un taxi e il suo arrivo a destinazione. Ritorna in questo film l'atmosfera contemporaneamente ironica e malinconica che caratterizza il «sad and beautiful world» di Jarmusch, un mondo fatto di casualità, di storie sospese, di viaggi che ci riportano al punto di partenza, di «falsi movimenti».

E il viaggio è protagonista anche del western in bianco e nero *Dead Man* (1995), viaggio che segue il percorso «di formazione» verso la morte di William Blake (Johnny Depp) attraverso un mondo ostile e violento. In questo ipnotico viaggio Blake è accompagnato dall'indiano Nessuno (Gary Farmer), che lo crede il fantasma del poeta e pittore inglese suo omonimo, del quale cita continuamente versi tratti dai *Proverbs from Hell* («Nascono alcuni ad infinita notte», versi che suggeriscono, come già il titolo, l'idea che William sia morto fin dall'inizio del film).

E proprio grazie a Nessuno, Blake potrà finalmente, alla fine del suo viaggio, godere del rapporto mistico con la natura tipico degli Indiani. Come nei classici western infatti la figura dell'indiano ha un rapporto privilegiato con l'ambiente circostante,

³⁸ U. Mosca, *Jim Jarmusch*, cit., 66.

a differenza dell'uomo bianco, che sfrutta le sue risorse comportandosi come un selvaggio. Proprio in ragione del rapporto spirituale tra indiani e territorio Jarmusch decide di affidare a Nessuno il compito di preparare William Blake alla dimensione spirituale della morte. Così, man mano che il film procede, i primi piani del giovane uomo, che pare affacciarsi al mondo con aria spaesata per la prima volta, diminuiscono per lasciare spazio a campi lunghi, proprio per sottolineare questa «fusione mistica con il mondo circostante».³⁹

Il western ha, come già *Mystery Train*, una struttura circolare: si apre con il viaggio in treno e si conclude con il viaggio su una barca del corpo senza vita di Blake. Dopo due ore di agonia infatti il corpo dell'uomo, colpito da una pallottola quasi all'inizio del film, muore, poiché nel mondo di violenza costruito da Jarmusch in *Dead Man* non c'è spazio per i deboli e gli indifesi. Così nella sconfinata distesa del mare l'imbarcazione su cui viaggia il suo corpo si allontana all'orizzonte.

Dopo i successi di *Ghost Dog* (Ghost Dog - Il codice del samurai, 1999) e *Coffee and Cigarettes* (2003) Jarmusch è tornato a confrontarsi con il tema del viaggio nel suo ultimo *Broken Flowers* (2005). Come in *Non bussare alla mia porta* di Wenders protagonista di questo film è un uomo che scopre di essere padre di un figlio già grande, e parte alla sua ricerca. Una ricerca che sarà poi un pretesto per compiere un personale viaggio interiore nel proprio passato.

Don Johnston, dongiovanni incallito ed ennesimo perdigiorno all'interno dell'universo jarmuschiano (che ha il viso del malinconico Bill Murray), abbandona una vita monotona per intraprendere un viaggio fatto di continui spostamenti in aereo, in pullman ma soprattutto in auto, da una cittadina di provincia all'altra. Ogni tappa del viaggio rappresenta una donna, una delle cinque possibili madri di suo figlio. E attraverso i suoi incontri con ogni donna Don scopre qualcosa di sé.

Un viaggio nei ricordi dunque quello di Don, ma anche un viaggio fisico, reale che ci catapulta ancora una volta negli squallidi scenari di provincia desolati e semideserti tanto cari al regista.

Il film si conclude con una carrellata a trecentosessanta gradi attorno al suo viso perplesso. Il viso di chi forse non arriverà mai a scoprire la verità che cercava. Ma ciò non conta poi molto.

³⁹ *Ibidem*, 101.

«Ciò che conta è il presente» dice Don al presunto figlio, poiché il passato è passato e del futuro non ci è dato sapere nulla. Il viaggio, che nel cinema di Jarmusch si rivela spesso un «falso movimento», è forse riuscito questa volta a far crescere Don, a smuoverlo dalla sua esistenza pigra e raggelata, paralizzata nell'automatismo. E l'accennato ritorno della fidanzata (Julie Delpy) fa presagire per lui una nuova vita, più matura e consapevole.

Ecco dunque che il viaggio attraverso il continente americano continua a rivelarsi come uno dei soggetti preferiti dai cineasti contemporanei.

Mobilità: questo è il segreto degli americani. I film li hanno aiutati a sentirsi in perenne movimento: la poltrona di un cinematografo è qualcosa di soggettivamente, infinitamente mobile.⁴⁰

L'irrequietezza, l'incapacità degli Americani di restare fermi, caratteristica che affonda le sue radici nella storia del paese, trova dunque nel mezzo cinematografico, arte delle immagini in movimento, veicolo d'espressione privilegiato rispetto alle altre forme artistiche. E il viaggio *on the road* attraverso gli scenari del continente americano, così come viene messo in scena sul grande schermo da oltre trent'anni, ora in forma intimista e personale, ora in maniera spettacolare e scenografica, ha contribuito a fare del movimento una caratteristica fondante dell'uomo contemporaneo.

La nostra natura consiste nel movimento. La quiete assoluta è la morte.

BLAISE PASCAL

Bibliografia

AA.VV., *David Lynch*, Torino, Garage Paravia, 2000.

JACQUES AUMONT, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, 1991.

JEAN BAUDRILLARD, *L'America*, Milano, Feltrinelli, 1987.

FRANCESCA BISUTTI DE RIZ, *Arcangeli a duello: educazione e mito nel western*, in «Arts and Artifacts in Movie. Technology, Aesthetics, Communication», Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1, 2004.

⁴⁰ A. MORSIANI, *Scene americane*, cit., 43.

- FABRIZIO BORIN, *Il fuori campo*, in FABRIZIO BORIN, ROBERTO ELLERO (a cura di), *L'inquadratura cinematografica*, Venezia, «Quaderni del Circuito Cinema», 50, 1994.
- EMILIO CECCHI, *America amara*, Padova, Muzzio, 1995.
- GUIDO CHIESA, *Sul set di due film americani*, in «Cineforum», 234, maggio 1984.
- PAOLO FEDERICO COLUSSO, *Wim Wenders. Paesaggi luoghi città*, Torino, Testo & Immagine, 1998.
- GIORGIO CREMONINI, *A sad and beautiful world*, in «Cineforum», 261, gennaio-febbraio 1987.
- FILIPPO D'ANGELO, *Wim Wenders*, Milano, Il Castoro, 1982.
- DAVID H. LAWRENCE, *Studies in Classic American Literature*, New York, Doubleday Anchor Books, 1951.
- ARCANGELO MAZZOLENI, *Il movimento della macchina da presa. Estetica, tecnica e linguaggio dell'inquadratura variabile*, Roma, Audino, 2004.
- PAOLO MEREGHETTI, *Dizionario dei film 2006*, Milano, Baldini-Castoldi Dalai, 2005.
- UMBERTO MOSCA, *Jim Jarmusch*, Milano, Il Castoro, 2000.
- ALBERTO MORSIANI, *Gus Van Sant*, Milano, Il Castoro, 2004.
- ALBERTO MORSIANI, *Scene americane. Il paesaggio nel cinema di Hollywood*, Parma, Pratiche, 1994.
- LEWIS MUMFORD, *Architettura e cultura in America dalla guerra civile all'ultima frontiera. The Brown Decades*, a cura di Francesco Dal Co, Venezia, Marsilio, 1977.
- CHARLES OLSON, *Call Me Ishmael*, San Francisco, City Light Books, 1947.
- STEFANIA PERTOLDI, *Il mito del viaggio in Easy Rider e Zabriskie Point*, Udine, Campanotto Editore, 1987.
- ROSSELLA PREZZO, PAOLA RADAELLI, *America e Medio Oriente: luoghi del nostro immaginario*, Milano, Paravia-Bruno Mondadori, 2002.
- ROBERT VENTURI, DENISE SCOTT BROWN, STEVE IZENOUR, *Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Venezia, Cluva Editrice, 1985.
- WIM WENDERS, *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, Milano, Ubulibri, 1989.

Indice dei film citati

Titolo italiano	Titolo ingl.	Regista	Anno	Pagina
<i>Al di là della vita</i>	Bringing Out the Dead	MARTIN SCORSESE	1999	248
<i>Alice nelle città</i>	Alice in den Städten	WIM WENDERS	1973	250, 251
<i>Arrivo di un treno nella stazione di La Ciotat, L'</i>	L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat	LOUIS LUMIERE	1896	242
<i>Belli e dannati</i>	My Own Private Idaho	GUS VAN SANT	1991	253-256
<i>Broken Flowers</i>	Broken Flowers	JIM JARMUSCH	2005	258, 261
<i>Casinò</i>	Casino	MARTIN SCORSESE	1995	249
<i>Coffee and Cigarettes</i>	Coffee and Cigarettes	JIM JARMUSCH	2003	261
<i>Cowgirl - Il nuovo sesso</i>	Even Cowgirls Get the Blues	GUS VAN SANT	1993	254-255
<i>Cuore selvaggio</i>	Wild at Heart	DAVID LYNCH	1990	252-253
<i>Daunbailò</i>	Down by Law	JIM JARMUSCH	1986	259
<i>Dead Man</i>	Dead Man	JIM JARMUSCH	1995	245, 257, 260-261
<i>Drugstore Cowboy</i>	Drugstore Cowboy	GUS VAN SANT	1989	253-254
<i>Duel</i>	Duel	STEVEN SPIELBERG	1971	250
<i>Easy Rider</i>	Easy Rider	DENNIS HOPPER	1969	250
<i>Elephant</i>	Elephant	GUS VAN SANT	2003	256
<i>Fuori orario</i>	After Hours	MARTIN SCORSESE	1985	248

IL NOMADISMO AMERICANO SULLO SCHERMO

<i>Gerry</i>	Gerry	GUS VAN SANT	2002	254, 256-257
<i>Ghost Dog - Il codice del Samurai</i>	Ghost Dog - The Way of the Samurai	JIM JARMUSCH	1999	261
<i>Last Days</i>	Last Days	GUS VAN SANT	2005	253-254, 256-257
<i>Mala noche</i>	Mala noche	GUS VAN SANT	1985	253
<i>Mulholland Drive</i>	Mulholland Dr.	DAVID LYNCH	2001	252
<i>Mystery Train - Martedì notte a Memphis</i>	Mystery Train	JIM JARMUSCH	1989	260-261
<i>Nel corso del tempo</i>	Im Lauf der Zeit	WIM WENDERS	1975	243, 253
<i>Non bussare alla mia porta</i>	Don't Come Knocking	WIM WENDERS	2005	251, 261
<i>Non torno a casa stasera</i>	The Rain People	FRANCIS FORD COPPOLA	1969	255
<i>Ombre rosse</i>	Stagecoach	JOHN FORD	1939	248
<i>Paris, Texas</i>	Paris, Texas	WIM WENDERS	1984	251-252
<i>Permanent Vacation</i>	Permanent Vacation	JIM JARMUSCH	1980	258
<i>Paura e delirio a Las Vegas</i>	Fear and Loathing in Las Vegas	TERRY GILLIAM	1998	248-249
<i>Punto zero</i>	Vanishing Point	RICHARD C. SARAFIAN	1971	250
<i>Rabbia giovane, La</i>	Badlands	TERRENCE MALICK	1973	250
<i>Rio Bravo</i>	Rio Grande	JOHN FORD	1950	254
<i>Scoprendo Forrester</i>	Finding Forrester	GUS VAN SANT	2000	253, 255
<i>Sentieri selvaggi</i>	The Searchers	JOHN FORD	1956	247
<i>Storia vera, Una</i>	The Straight Story	DAVID LYNCH	1999	252-253

<i>Strade perdute</i>	Lost Highway	DAVID LYNCH	1996	252
<i>Stranger than Paradise - Più strano del paradiso</i>	Stranger than Paradise	JIM JARMUSCH	1984	258
<i>Sugarland Express</i>	Sugarland Express	STEVEN SPIELBERG	1974	250
<i>Taxisti di notte - Los Angeles New York Parigi Roma Helsinki</i>	Night on Earth	JIM JARMUSCH	1991	260
<i>Terra dell'abbondanza, La</i>	Land of Plenty	WIM WENDERS	2004	251
<i>Thelma & Louise</i>	Thelma & Louise	RIDLEY SCOTT	1991	255
<i>Uscita dalle fabbriche Lumière, L'</i>	La sortie des usines Lumière	LOUIS LUMIÈRE	1895	242
<i>Will Hunting - Genio ribelle</i>	Good Will Hunting	GUS VAN SANT	1997	253, 255
<i>Zabriskie Point</i>		MICHELANGELO ANTONIONI	1970	250

ABSTRACT

Nomadism, a constituent feature of the American experience, has become one of contemporary man's founding myths through different art forms, from literature to painting and to cinema (thanks to such genres as the western and the road movie). The need of continuous movement and the restlessness of Americans, phenomena that are rooted in the recent history of a continent born as modern, are central to the way America is represented in the European imaginary, especially thanks to the cinema screen. Through the vast and changing scenes of the American landscape, travel has thus become a primary subject for cinema (in particular during the last thirty years), chiefly in the work of some contemporary authors, such as Wenders, Lynch, Van Sant and Jarmusch.

KEYWORDS

American landscape. Road Movie. Cinema.

TAMBIÉN / TAMPOCO:
MARCADORES DE MODALIDAD DEÓNTICA

1. Introducción

No existe una correspondencia absoluta entre *también / tampoco, anche / neanche*. Pese a su semejanza categorial y pragmática (en ambos casos se trata de adverbios que funcionan como partículas de foco o presuposicionales), *anche* es capaz de asumir en el discurso sentidos contextuales argumentativos («además», «encima», «incluso») que le son ajenos a la forma española. Como explicábamos en Sainz (2006), el origen de la diferencia ha de buscarse en la base lexemática de los marcadores españoles, es decir, en su primitivo significado conceptual. *También / tampoco* nacen de una estructura comparativa (*tan bien como / tan poco como*) que se ha gramaticalizado como adverbio; en cuanto tal, implica una comparación que reconoce la igualdad de los términos comparados.

Efectivamente, de dos enunciados como «Luis trabaja tan bien como María», «Luis trabaja tan poco como María» se infiere que ambos merecen ser incluidos en el grupo de los buenos trabajadores o en el grupo de los malos trabajadores con paridad de méritos: la inclusión se justifica a través de un criterio o punto de vista comparativo equitativo. Esta función original constituye la principal instrucción de su significado de procesamiento; instrucción que, en cambio, no está inscrita en el significado de lengua de *anche*, más cercano conceptualmente a la concesión (*anche – aun – aunque*) que a la comparación.

Esto significa que la forma española es una *forma marcada con una instrucción más de procesamiento*: una instrucción semántica, inscrita en su significado de lengua, que implica una comparación equitativa entre los miembros que conecta. *Anche*, en cambio, es indiferente a la exigencia semántica de equivalencia y, por tanto,

puede aparecer en contextos y desencadenar procesos inferenciales que le son ajenos a la forma española. *También / anche* serán intercambiables única y exclusivamente cuando *anche* aparezca en contextos de uso que respeten la instrucción de equivalencia.

En el artículo citado nos ocupábamos del modo en que dicha instrucción se actualiza en el plano léxico-sintáctico (nivel oracional) y en el plano presuposicional-argumentativo (nivel del enunciado). A continuación nos ocuparemos de su actualización en el plano modal, con particular atención al contexto conversacional. El análisis semántico pone de manifiesto, en primer lugar, que la subjetividad no ha de entenderse sólo como una categoría supraoracional atribuible a la dinámica de la enunciación, sino que está inscrita *a priori* – o mejor, puede estar inscrita *a priori* – en el plano de lengua; en segundo lugar, que dicho significado – o esquema de significado – está programado para metamorfosearse en múltiples valores diversos, que van desde la modalidad propiamente dicha a la metadiscursividad y el enfoque de la alteridad.

Por otro lado, quienes trabajamos en el campo de la comparación interlingüística, nos enfrentamos al análisis contrastivo conscientes de que lo que está lingüísticamente marcado y predeterminado en una lengua no ha de estarlo necesariamente en la otra. Como señala Jiménez Juliá (1989: 175-214): «cabe la posibilidad teórica de que una cierta modalidad, en una lengua determinada, carezca de un recurso concreto para su manifestación, siendo su reconocimiento verificado a través del contexto. De hecho, se dan abundantes situaciones en las que sólo el contexto es el que nos permite inferir la modalidad de una expresión». ¹ Esto es lo que sucede, efectivamente, cuando buscamos un equivalente modal de las formas españolas en italiano. Aun así, el estudio ha revelado interesantes similitudes y diferencias entre *tampoco* y la partícula presuposicional *mica*.

2. *También / tampoco: marcadores de modalidad deóntica*

Como explican Martín Zorraquino - Portolés (1999: § 63.6.1):

En la conversación (y en todo discurso que incorpore o integre al hablante) se actualiza también, por otra parte, un conjunto de actitudes en

¹ Cita tomada de ARCE CASTILLO, 1998: 10.

relación con el contenido de los mensajes que se intercambian, actitudes que se consideran manifestaciones de la «modalidad», término polisémico que suele oponerse al de «contenido proposicional» (Lyons, 1977: 155-161; Palmer 1986) y que marca la distinción entre «lo dicho» (la «proposición») y la actitud subjetiva o la «fuerza ilocutiva» con que «eso se dice» (la «modalidad»).

Veamos los siguientes ejemplos:

1. – Es muy guapa.
– *También* está muy maquillada.
2. – Silvia es inteligentísima. No suspende nunca.
– Bueno, *también* trabaja mucho.
3. – ¡Qué fea!
– *Tampoco* es para tanto.
4. – Está borracho.
– *Tampoco* ha bebido tanto.

Como vemos, lo que expresan *también / tampoco* cuando aparecen en réplica anterior es que el hablante acepta sólo parcialmente lo dicho por su interlocutor o lo que se infiere de su enunciación. Ponen de relieve que la verdad de los enunciados dados como premisas no es suficiente, sin embargo, para asegurar la de las inferencias o conclusiones. En (1) «*También* está muy maquillada» equivale a decir: «yo *acepto* la verdad de lo que dices, es decir, que es guapa, pero tú también *debes aceptar* la verdad de un hecho no indiferente: que está muy maquillada; de lo cual se infiere que quizá su belleza no es, como tú crees, completamente natural». El sentido se aproxima a la concesión (como sucede también en el *anche* italiano): «*aunque* admito que es guapa, debe admitirse igualmente que está muy maquillada». Esta función relativizadora de *también / tampoco* es igualmente evidente en los ejemplos siguientes: «*acepto* que es una chica inteligente, pero es igualmente cierto que trabaja mucho», «*acepto* que no es guapísima, pero tú debes aceptar que no es feísima»; «*acepto* que ha bebido, es decir, que no está completamente sobrio, pero tú debes aceptar que no ha bebido tanto».

También / tampoco funcionan, pues, como *marcadores de modalidad deóntica*. Se asemejan, en este sentido, a unidades como *bueno* y *bien*.² En cuanto tales, expresan el grado de aceptación

² «Los marcadores deónticos propiamente dichos, que se ajustan al estatuto de marcador del discurso definido en el § 63.1.2 y ss. se reducen, en español, prácticamente, a los signos *bueno* y *bien*, los cuales se comportan habitualmen-

(en este caso, parcial) del hablante ante las inferencias que se desprenden de lo dicho.³ La parcialidad de dicha aceptación (es decir, la no total adhesión a las inferencias que el interlocutor pretende defender o que el contexto lingüístico o extralingüístico precedente puede legitimar) se justifica y defiende a través de la introducción de un argumento de naturaleza gradual y se expresa a través de una estrategia modal implícita, determinada – como sucedía en los planos léxico-sintáctico y argumentativo – por la instrucción de equivalencia inscrita en el significado de lengua de ambos marcadores: la comparación polifónica entre el punto de vista del enunciador 1 (identificado con el locutor) y el punto de vista de un enunciador 2, que remite generalmente al interlocutor (en el diálogo) o a una presuposición contextual.⁴

te como *conectores*.» (ZORRAQUINO-PORTOLÉS, 1999: § 63.6.3). Creemos que la clase se puede ampliar para incluir *también / tampoco*. Es cierto, no obstante, que no existe unanimidad sobre la naturaleza discursiva de *también* y sobre su inclusión o no en el grupo de los marcadores. Sobre este tema nos hemos ocupado en SAINZ, 2003: 39-40. Por nuestra parte, a la luz de lo dicho en el presente artículo y en SAINZ, 2005, sostenemos la pertinencia de la inclusión en la clase de los marcadores discursivos, con la doble posibilidad de funcionar como conectores y como operadores. (Para los conceptos de *conector* y *operador*, véase PORTOLÉS, 1993 y ZORRAQUINO-PORTOLÉS, § 63.1.4.2 y 63.5.1).

³ Como explican Martín ZORRAQUINO-PORTOLÉS, 1999: § 63.6.3.1:

Los marcadores de modalidad deóntica reflejan actitudes del hablante relacionadas con la expresión de la voluntad (o de lo afectivo). Estos marcadores indican si el hablante acepta, admite (consiente en), etc. – o no – lo que se infiere del fragmento del discurso al que remiten. Por ello, aunque dichos marcadores constituyan elementos asertivos, ellos mismos, y aun cuando, normalmente, se combinen con fragmentos discursivos de “modalidad asertiva” (tanto afirmativa como negativa), estas partículas – a diferencia de las epistémicas – afectan a enunciados directivos, que implican una propuesta, un ofrecimiento, una evaluación, etc., que el hablante valora, aceptándola o rechazándola. Los propios marcadores indican que el hablante interpreta el enunciado al que remiten como un enunciado de esa índole.

Por otro lado, el sentido concesivo que expresan las intervenciones con *también / tampoco* es característico de los marcadores que expresan el acuerdo con el interlocutor. Es el caso de *bueno*, pero también de los marcadores epistémicos de evidencia: *desde luego*, *por supuesto*, *claro* y *naturalmente*. (Véase ZORRAQUINO-PORTOLÉS, 1999: § 63.6.2.4 y § 63.6.3).

⁴ Estamos ante un caso de lo que REYES (1996: 9-13) denomina *cita encubierta*:

La cita es una representación lingüística de un objeto también lingüístico: otro texto. Esta representación puede ser total o parcial, fiel o aproximada: el grado de semejanza entre los dos textos, el reproducido y el que lo reproduce, depende de muchos factores, determinados por la intención comunicativa del oyente. No es necesario, al citar, reconstruir otro enunciado al pie de la letra: habrá cita siempre que el oyente reconozca la intención del hablante de evocar un enunciado o un

Para que este sentido modal se actualice en el discurso es condición necesaria, desde el punto de vista informativo, que el enunciado introducido por *también* / *tampoco* sea un comentario nuevo sobre un tópico viejo. Compárense los ejemplos de a) con los de b). En el primer caso, comentario nuevo sobre un mismo tópico (actualización del sentido modal); en el segundo caso, tópico nuevo al que se le aplica el mismo comentario del enunciado anterior (ausencia de sentido modal).

- | | |
|---|---|
| <p>a)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Silvia es inteligentísima. Aprueba siempre. - <i>También</i> trabaja mucho. - Qué extraño que no tengan hijos. - <i>Tampoco</i> hace tanto tiempo que se han casado. | <p>b)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Silvia es inteligentísima. Aprueba siempre - <i>También</i> Elena. - Qué extraño que no tengan hijos. - <i>Tampoco</i> Luis y María. |
|---|---|

Desde un punto de vista argumentativo, los miembros encabezados por *también* / *tampoco* se caracterizan por introducir un argumento basado sobre un topos gradual y una escala.⁵

La aceptación parcial que se expresa con ambos marcadores (aceptación que con *también* tiende al *sí* y que con *tampoco* tiende o se orienta hacia el *no*)⁶ puede ponerse al servicio de

pensamiento ajenos. [...] Las citas encubiertas se caracterizan por «no enunciarse como tales, en el discurso, por medio de expresiones como *dijo*, *contó que*, *contesté que*, etc. (expresiones típicas, en cambio, del estilo directo y del indirecto). A veces tienen alguna marca explícita de citación, del tipo de *según dijeron*, pero nunca están sintácticamente articuladas como citas, con verbos introductores y frases yuxtapuestas o subordinadas. [...] Estos tipos de citas no tienen la articulación sintáctica propia del discurso directo o indirecto, de modo que escapan a las clasificaciones habituales, y todavía no han sido descritos sistemáticamente por ninguna gramática.

También / *tampoco* pertenecerían a la clase de los «conectores intertextuales», grupo en el que la autora incluye, significativamente, los marcadores modales epistémicos como *evidentemente* y *por supuesto*, las construcciones concesivas con *aunque*, *la negación* y *la presuposición* (véase REYES, 1996: 38-49).

⁵ Por otro lado, como sucedía en el plano argumentativo, la función deóntica es independiente de la regla de polaridad en el nivel explícito o de lo aseverado (véanse los ejemplos 3 y 4).

⁶ Podemos decir que *también* expresa una aceptación parcial; *tampoco*,

finés argumentativos. Efectivamente, imaginemos que (2) recoge la conversación entre un padre y un hijo con pocas ganas de estudiar. Con su réplica (*También* trabaja mucho), el padre acepta como verdadera la aserción de su hijo (Silvia es inteligente) pero no la conclusión que éste pretende inferir (Silvia aprueba gracias única y exclusivamente a su innata inteligencia), que serviría como argumento para justificar los suspensos de su hijo y librarle de toda responsabilidad. Con *también* introduce, sin negar el anterior, un argumento paralelo de naturaleza gradual (el grado de empeño en el estudio) que legitima una nueva inferencia de igual fuerza argumentativa (tan importante es la inteligencia como el estudio y tú también aprobarías si estudiaras como ella). Si «¡Qué fea!» (3) desencadena la inferencia de que la candidata nunca será escogida como reina de la fiesta, la réplica antiorientada reduce el grado de fealdad y deja abierta la posibilidad de la elección. Si el hablante utiliza el enunciado «Pedro está borracho» (4) como argumento para la conclusión «No puede conducir», la negociación sobre la cantidad de alcohol consumido que introduce *tampoco* no hace sino debilitar la evidencia de la conclusión y la fuerza del argumento. Tiene, por tanto, un efecto desrealizante⁷ que persigue la equiparación de fuerzas. Resulta particularmente evidente en el siguiente ejemplo:

5. – Entonces, ¿te gusta?
 – Sí, creo que sí.
 – ¿Cómo que crees que sí? ¿Lo has visto o no?
 – Sí, claro que lo he visto, pero *tampoco* muy bien. Estaba todo oscuro.

En todos los casos, los enunciados introducidos por *también* / *tampoco* niegan el extremo de una escala y negocian el

en cambio, una negación parcial o – como señala SCHWENTER (2003: 1014) – atenuada: «Another characteristic of *tampoco* which distinguishes it from *no* is that it is further restricted to expressing *attenuated denials*: it cannot convey complete *rejections*»).

⁷ El concepto de modificador realizante/desrealizante fue acuñado por ANSCOMBRE y DUCROT (1994: 265): «Una palabra léxica Y es desrealizante con relación a una expresión X si: 1) la combinación X + Y no es contradictoria; 2) la combinación X + Y tiene una orientación argumentativa inversa o una fuerza argumentativa inferior a la de X solo. Cuando la combinación X + Y tenga la misma orientación argumentativa que X solo y una fuerza superior o igual a la de X, diremos que Y es *realizante* con respecto a X. Los dos términos de parejas como *un pariente cercano* / *lejano*, *una gran satisfacción* / *una satisfacción mediocre* se oponen por los rasgos realizante / desrealizante».

acuerdo a partir del reconocimiento de una zona intermedia. De hecho, la característica que imprimen *también* / *tampoco* a lo enunciados en los que aparecen y que los diferencia, respectivamente, de la ausencia de marca o de la mera negación con *no* es precisamente esta predisposición actitudinal del hablante hacia la negociación desde el presupuesto de la aceptación (si bien parcial) del punto de vista opuesto. Basta quitar *también* o sustituir *tampoco* por *no* para advertir la diferencia.

6. – Mira qué distinto es esto.
 – Ya lo veo.
 – Un metro de tierra aquí vale por cinco de los nuestros.
 – *También* la trabajan mejor. (LB, 23) // La trabajan mejor.
7. – ¡Qué bueno es! Me ha ayudado muchísimo.
 – *También* le interesaba. // Le interesaba.
8. – O sea, que a ti te parece bien que se vaya a Francia una semana y que no llame ni siquiera para decir que ha llegado bien.
 – *Tampoco* he dicho eso. // *No* he dicho eso.
9. RUFÍ: ¿Y por qué (Maribel) nos habla así ahora?
 NINÍ: Sea lo que sea, se pasa de finolis.
 PILI: Déjate de finolis. Lo que ocurre es que aquí hay algo raro. Que te lo digo yo. Que esto termina mal...
 RUFÍ: Bueno, raro *tampoco* es... Lo que sucede es que Maribel es lista, y el trato con esta familia la ha ido afinando. (Mihura, *Maribel*: 221) // Bueno, raro *no* es.
10. PILI: A mí todo esto me da muy mala espina. ...Yo creo que aquí hay tomate.
 RUFÍ: *Tampoco* hay que ser tan pesimista. La chica es cariñosa y querrá vernos.
 NINÍ: Pues claro está que sí.⁸

Obsérvese, por otro lado, que la limitación de las presuposiciones que operan *también* y *tampoco* no está restringida a la

⁸ Como vemos, al sustituir *también* por \emptyset , la actitud de aceptación parcial desaparece y el enunciado puede interpretarse como un rechazo total de la inferencia del interlocutor (la conclusión de la bondad de Luis, inferencia derivada del argumento «Me ha ayudado mucho», es negada por un nuevo argumento causal (el interés) del que se infiere que «Luis no te ha ayudado porque sea bueno sino porque le interesaba»). Del mismo modo, la sustitución de *tampoco* por *no* conlleva el paso de una negación atenuada («admito que la situación *no* es normal, pero tú debes admitir que *tampoco* es rara») a una negación total o absoluta. Desaparece, en definitiva, la predisposición al acuerdo a través de la negociación de las premisas.

contra-argumentación. *Tampoco* puede aparecer en un enunciado coorientado con el anterior e introducir un argumento que aumente la fuerza argumentativa de la enunciación. En este caso, el miembro presentado por *tampoco* sirve al hablante para adelantarse a una posible objeción de su interlocutor:

11. Mira este bolso, Laura. Es muy bonito y *tampoco* es caro.
12. ¿Que quieres meter a Juan en el equipo? Ni hablar. Nos iba a dar sólo problemas. No es alto, tiene un genio terrible cuando juega y *tampoco* sabe tirar tan bien.
13. ¿Pero por qué no quieres salir con Pedro? Es amable, simpático y *tampoco es que sea* feo.
14. Venga, ya está bien, no te preocupes tanto. Ya verás como se le pasa el enfado y te llama; además, *tampoco* creo que sea tan terrible. Todas las parejas discuten y después hacen las paces.

Como vemos, en contraste con «y no es caro», que se limita a corregir la presuposición contraria, el hablante que recurre a *tampoco* presupone y plantea una especie de negociación sobre el precio. De «Es muy bonito» se puede inferir que probablemente es caro. Ahora bien, una cosa cosa puede no ser barata, pero tampoco ser cara, es decir, puede situarse en una especie de justo medio. A esta comparación implícita remite el enunciado introducido por *tampoco*. Equivale a decir: «presupongo que tú presupones que el bolso es caro. Pues bien, es cierto que no es barato, pero es igualmente cierto que no es caro». En (12) y (13) todos los miembros que preceden a *tampoco* y todas las cualidades que el hablante atribuye a Pedro están orientados hacia una única conclusión «no conviene incluirlo en el equipo» y «es una buena idea salir con él». Aun así, no considerando suficientes los argumentos precedentes, el hablante introduce con *tampoco* un último argumento gradual que, al desrealizar la pericia en el tiro de Juan y la fealdad de Pedro, es decir, al negar el extremo de la escala, no hace sino reforzar el interés argumentativo de la enunciación.⁹ Obsérvese que el hablante puede, incluso, presentar

⁹ Por tratarse precisamente de una negación atenuada (que sirve, no para negar la cualidad, sino su posesión extrema), *tampoco* es incompatible con expresiones como *nada* o *para nada*, que subrayan el sentido absoluto que se reconoce a la negación: – ¿Por qué no te lo compras? Es muy bonito y *tampoco* es #*nada* caro. Su presencia confirma que *tampoco* no tiene sentido deóntico sino que remite a una negación implícita anterior, como en el ejemplo siguiente, tomado de un artículo de F. VIZCAÍNO CASAS: «La gente mandaba su regalo (de boda) sin otra orientación que su buen gusto o sus posibilidades de gasto, y sucedía que, fatalmente, reuníamos muchos obsequios iguales. Recuerdo que

expresamente la conclusión y utilizar el enunciado con *tampoco* como argumento a favor: «¡Qué bonito es éste! Cómpralo, si *tampoco* es caro». ¹⁰

De forma semejante a los marcadores deónticos y a los epistémicos de evidencia, *también/tampoco* implican, por tanto, una estrategia de cooperación con el interlocutor. El hablante expresa su predisposición actitudinal al acuerdo paliando o atenuando el desacuerdo a través de un argumento gradual que plantea una negociación encaminada a limitar la validez de la inferencia. Dicha negociación es una forma suave de introducir un desacuerdo reforzando la «imagen positiva» del hablante (que intenta que sus palabras sean aprobadas) y protegiendo, al mismo tiempo, la «imagen negativa» del interlocutor (al que no se desea contrariar). Nos situamos en el ámbito de la cortesía verbal.

15. – ¿Cuándo empiezas de nuevo con el entrenamiento? Te veo fenomenal. (Tres meses después de una caída).

– *Tampoco* te creas. La rodilla todavía me duele.

16. – Mira, yo me largo y se acabaron los problemas.

– *Tampoco* es eso.

De ahí que *también / tampoco* no admitan la presencia en el mismo enunciado de las fórmulas que se emplean para marcar el desacuerdo, como *nada, para nada, ni hablar, en absoluto*.

– Es muy guapa.

– #Para nada / #En absoluto / #Ni hablar, *también* está muy maquillada.

nosotros recibimos dos docenas de botellones de cristal tallado con boquilla de plata de ley, o de plata Meneses, que *tampoco* está nada mal».

¹⁰ Evidentemente, cuando la enunciación no es motivada por un interés argumentativo, *tampoco* se limita a la corrección de presuposiciones:

– Mi padre pronto ocupó un alto cargo político. Y *tampoco* tardó mucho en ganarse la estimación de las gentes situadas.

– Las calles de la villa están cubiertas de soportales bajos y anchos... *Tampoco* hay muchos conventos ni parroquias. Conventos dos, a punto de cerrar, y parroquias no llegarán a la docena (F. SANTOS, *La catedral*).

Por otro lado, *también / tampoco* pueden encabezar un enunciado de inicio, sin antecedente expreso, es decir, remitir implícitamente a una situación contextual, que puede (o no) ser explicada a continuación:

– *También* es raro, ¿verdad? que nunca nos hayamos conocido, con tantas veces como vengo a vuestra casa. (GAITE, *Entre visillos*, ejemplo de M. Seco)

– Pues *tampoco* lo entiendo. Ayer, deshecha porque había roto con Juan, y hoy ya está con otro.

- ¿Cuándo empiezas de nuevo con el entrenamiento? Te veo fenomenal.
- #Para nada / #En absoluto / #Ni hablar, *tampoco* te creas. La rodilla todavía me duele.
- O sea, que a ti te parece bien que se vaya a Francia una semana y que no llame ni siquiera para decir que ha llegado bien.
- #Para nada / #En absoluto / #Ni hablar, *tampoco* he dicho eso.

En cambio, son compatibles con un marcador deóntico de acuerdo como *bueno*, con el que coinciden en expresar un acuerdo parcial, pero no con *bien*,¹¹ como revelan los ejemplos siguientes:

- Es muy guapa.
- Bueno, / #bien, *también* está muy maquillada.
- ¿Cuándo empiezas de nuevo con el entrenamiento? Te veo fenomenal.
- Bueno, / #bien, *tampoco* te creas. La rodilla todavía me duele.
- Qué extraño que no tengan hijos.
- *Bueno*, / #bien, *tampoco* hace tanto tiempo que se han casado.

Su función como indicadores de cortesía explica, igualmente, el hecho de que aparezcan frecuentemente con una estructura retardataria de matiz justificativo como *es que*¹²:

17. Mira este bolso, Laura. Es muy bonito y *tampoco es que sea* caro.
18. ¿Por qué no quieres salir con Pedro? Es amable, simpático y *tampoco es que sea* feo.
19. Laura ha aprendido a cocinar y *tampoco es que* lo haga mal.

¹¹ «*Bueno* refleja un tipo de acuerdo menos decidido, entusiasta o completo que *bien*: manifiesta, pues, un grado menor de convicción, por parte de quien habla.» (ZORRAQUINO-PORTOLÉS, 1999: § 63.6.3.1). En estos casos, *bueno* tiene valor rectificativo y funciona como enfocador de alteridad.

¹² Comenta, en este sentido, FUENTES RODRÍGUEZ (1997: 237-238): «En la lengua coloquial, hablada, aparece una serie de elementos nuevos para la conexión que registran un número elevado de ocurrencias. Así *es que...* estructura gramaticalizada o “casi” gramaticalizada, que adopta diversas funciones en español. Sirve para la conexión, para la enfatización o jerarquización informativa del texto, y para obtener diversos efectos pragmáticos que los autores han situado en el ámbito de la “cortesía”». La autora cita, en concreto, a B. STEEL (1991) y G. MULDER (1991), que han señalado su valor como atenuante para expresar la cortesía negativa, es decir, una cierta renuencia a influir o contradecir al interlocutor.

20. Es fea, antipática y *tampoco es que* sea inteligente. No comprendo cómo ha llegado tan lejos.
21. – Así que ustedes se veían todos los días.
– No, *tampoco es que* nos viésemos todos, todos los días. Nos veíamos muy a menudo, siempre que podíamos.

Es que puede servir, incluso, para desencadenar la modalidad deóntica:

22. No es guapa y *tampoco es* inteligente. No es guapa y *tampoco es que* sea inteligente.
23. No es alto y *tampoco sabe* tirar bien. No es alto y *tampoco es que* sepa tirar bien.
24. Es bien sabido que todos estamos demasiado ocupados para escribir mensajes largos, pero *#tampoco* perdemos / *tampoco es que* perdamos el contacto con aquellos que están lejos, porque nos enviamos muchos mensajes breves con el teléfono móvil. (adaptación de un ej. de Schwenter, 2003:1019)

Otra forma de subrayar la gradualidad del significado es negar que se esté utilizando el término en sentido prototípico mediante la repetición del lexema o el uso de expresiones delimitadoras:¹³

25. – Entonces, ¿estás enamorada?
– a) *Tampoco* estoy / *es que* esté enamorada, enamorada. Digamos que me gusta mucho, eso sí.
– b) *Tampoco* estoy / *es que* esté, lo que se dice, enamorada. Digamos que me gusta mucho, eso sí.
26. [...] estuve también ocupando el tiempo. *No es que* estuviese *tampoco* parada, parada. (ej. De Fuentes, 1997: 247).¹⁴

¹³ Las *expresiones delimitadoras* «explicitan la no correspondencia exacta entre un elemento y el prototipo de la categoría a la que pertenece» (CUENCA-HILFERTY, 1999: 40-41). El hablante puede, incluso, garantizar la modalidad deóntica recurriendo simultáneamente a la focalización con *es que* y a la repetición léxica. Obsérvese la diferencia entre «Este bolso es bonito y *tampoco es azul*» (que remite sin más a otra negación precedente) y «Este bolso es bonito y *tampoco es que sea azul, azul*». En este caso, la comparación no se establece entre dos bolsos (se habla sólo de uno) sino entre grados de azul. El miembro introducido por *tampoco* activa una presuposición (que el interlocutor no quiere un bolso azul) y plantea al mismo tiempo una negociación sobre el color, partiendo del presupuesto de que existen distintos tonalidades de azul, es decir, azules más o menos prototípicos.

¹⁴ La dimensión discursiva de estos marcadores, cuyo alcance no se limita

En enunciados de función apelativa, el recurso a *tampoco* (que ofrece la posibilidad de reducir las expectativas del interlocutor a través de una negación atenuada) ha de interpretarse, igualmente, como una estrategia de cortesía negativa, encaminada a contrariar lo menos posible al interlocutor. De ahí su frecuente aparición en este tipo de acto ilocutivo, ya con intención disuasoria (límitar la acción) o suasoria (incitar a la acción). *Tampoco* puede introducir directamente el enunciado apelativo (27, 28) o un argumento de apoyo (29-31). Cuando las expectativas afectan a la acción del propio hablante, el recurso a *tampoco* puede ser un modo de argumentar su oposición, sin dañar en exceso, la imagen negativa del interlocutor (32). Aun así, en ocasiones, el hablante no consigue ocultar un cierto tono de enfado ante lo que interpreta como un reproche de su interlocutor (33, 34).

27. ¡*Tampoco* bebas tanto!
 28. ¡*Tampoco* te pases!
 29. Tómate el jarabe, anda, que *tampoco* sabe tan mal.
 30. Decídetes, que *tampoco* podemos estar aquí toda la mañana.
 31. Tranquilo, no le digas nada, porque *tampoco* estamos seguros de que lo sepa.
 32. – ¿Pero tantas cosas tenéis que hacer que no podéis ir a recogerla?
 ¿Por qué no vas tú, Ana? Puedes ir con mi coche.
 – *Tampoco* voy a ir yo, mamá, que vaya mi hermano, que para eso es su novia.¹⁵
 33. – Te he llamado dos veces esta mañana.
 – ¿Y qué? *Tampoco* tengo por qué estar en casa todo el día esperando a que me llames.
 34. Pero, chico, de qué vas. *Tampoco* voy a ir al cine si no me apetece.

a un único constituyente oracional sino que afecta a todo el enunciado, explica que prefieran la posición antepuesta. Esto no significa, sin embargo, que la posición intercalada o pospuesta sea necesariamente inadecuada: «Cómpralo, es muy bonito y no es caro, *tampoco*». O como en el siguiente intercambio:

- ... Pues si tú crees que puede servirte, vete a informarte.
 – Bueno, ya miraré. *No* es importante *tampoco*.

¹⁵ Obsérvese que, si desaparece *tampoco*, desaparece también la actitud de negociación (que es, en definitiva, un modo de argumentar y defender la negativa). Pasamos del rechazo argumentado al mero rechazo: «No voy a ir yo, mamá, que vaya mi hermano». El sentido ilocutivo es marcado además a través del orden sintáctico, con la posposición del pronombre personal. Compárese «Yo no voy a ir» (que puede no tener más intención que la informativa: – De vosotros, ¿hay alguien que piense ir a la excursión? – Yo no voy a ir. Tengo que estudiar) con «No voy a ir yo», que se opone a expectativas concretas sobre la acción del propio hablante.

En otras ocasiones (35-37), la idea de negación atenuada que comporta *tampoco* hace de este marcador una forma especialmente adecuada para introducir un aviso, matización o rectificación (corrección presuposicional y función metadiscursiva correctiva) o para hacer prevalecer un equilibrio requerido por el Principio de cortesía (Leech, 1983): en (38) el hablante minimiza las críticas referidas al otro (máxima de aprobación), en (39-41) minimiza las alabanzas dirigidas a uno mismo (máxima de modestia).¹⁶

35. Para Jackendoff (1983: 183-189), la semántica del movimiento y de la situación en el espacio proporciona la clave para otros campos semánticos, advirtiendo – eso sí – que *tampoco* hay que exagerar su alcance.
36. Laura es mi mejor amiga. Bueno, *tampoco*. Una buena amiga.
37. – ¿De dónde has tomado esta referencia?
– Creo que de un artículo de Lapesa, pero *tampoco* estoy muy segura.
38. – ¡Me ha quedado fatal!
– *Tampoco* está tan mal.
39. – Como tú eres experta en computadoras...
– Ah, *Tampoco*.
40. – Oye, tu trabajo es fantástico.
– Bueno, bueno, *tampoco* exageres.
41. Es bonito, ¿no? Bueno, *tampoco* es que yo entienda mucho de arte, pero me gusta.

Por su parte, también la forma positiva puede tener una función correctiva dentro de la intervención de un único hablante, interesado en corregir una posible inferencia que pudiera desprenderse de lo previamente dicho. En el siguiente ejemplo, el hablante comenta el desastroso efecto que tuvo el cambio de centro escolar. El miembro que introduce *también* sirve para corregir la inferencia de que su fracaso en los estudios fuese debido exclusivamente al mal funcionamiento del nuevo instituto.

42. «Fue un cambio tan exagerado que, de haber hecho hasta cuarto de bachiller con beca y normal y estudiando bien, vamos, sacando siete de nota media, que es lo que hacía falta para la beca, cambié la cosa tan radicalmente que, vamos, empecé con los cates. No lo achaco todo al instituto. *También es que* tenía catorce años, es la edad en que se cambia un poco, se empieza a tontear, a salir con las amigas, con los niños.» (Ej. Tomado de Fuentes, 1997: 245).¹⁷

¹⁶ La atenuación como estrategia modal, argumentativa y metadiscursiva.

¹⁷ En este caso, el hablante hace explícita la corrección inferencial con el

También configura frecuentemente actos ilocutivos de tímida queja o de objeción.¹⁸ Funciona en este caso como enfocador de alteridad¹⁹, como si se tratase de una interjección, fase última de un marcado proceso de gramaticalización.²⁰ Puede, incluso, aparecer solo en la réplica, con entonación ascendente y alargamiento de la última vocal, como si el hablante no se atreviera ni siquiera a formular expresamente la objeción y se limitara a dar a entender su resignación ante los hechos.²¹

enunciado «No lo achaco todo al instituto». Obsérvese que, si lo omitimos, *también* es capaz de desencadenar por sí solo, de forma implícita, la corrección de la inferencia que se desprendía del enunciado precedente: «Toda la culpa de mi fracaso en los estudios la tuvo el cambio de instituto». El miembro introducido con *tambien* niega – como es habitual – el extremo de la escala (*toda* la culpa).

¹⁸ Este uso de *también* como interjección está muy extendido en el español coloquial. Uno de los entrevistados ha comentado el fenómeno diciendo: «Es que *también* está bien en cualquier frase y se usa mucho, constantemente, porque la gente se está siempre quejando».

¹⁹ En el grupo de los enfocadores de la alteridad se incluyen marcadores como *hombre, bueno, mira, oye*, etc. Como explican ZORRAQUINO-PORTOLÉS (1999: § 63.6.4.): «Se trata de un conjunto de unidades que coinciden en que apuntan, en su origen, fundamentalmente, al oyente (*oye, mira*, etc.) y, en alguna ocasión, a ambos interlocutores (*vamos*). Reflejan, en general, a entidades interjectivas (interjecciones propiamente dichas o signos que vienen a funcionar como las interjecciones). Los “enfocadores de la alteridad” [...] aparecen frecuentemente con modulación exclamativa. Si preceden al miembro del discurso al que remiten, constituyen un enunciado autónomo; si van pospuestas a él, participan de la fuerza ilocutiva de éste. Comparten propiedades pragmáticas con los ‘marcadores de modalidad’ que indican el acuerdo con el interlocutor (tanto *epistémicos* – *claro, por supuesto, desde luego*, etc. – como *deónticos* – *bueno o bien*): expresan también estrategias de cooperación con los participantes en la conversación. Quizá por eso se los integra entre las partículas modales, de las cuales difieren, sin embargo, en razón de las particularidades gramaticales indicadas y por el hecho de que sirven, sí, para comentar el fragmento del discurso al que remiten – para mostrar la actitud del hablante respecto de este –, pero, sobre todo, para señalar el enfoque de las relaciones con el interlocutor que establece el que habla – amistosas, corteses, etc. Con frecuencia, los marcadores que nos ocupan son indicadores de la cortesía verbal (positiva o negativa). En cuanto al tipo de significado que reflejan, los *enfocadores de la alteridad* suelen ser *operadores*».

²⁰ Es evidente la importancia de la subjetividad en la evolución desde el *también* adverbio a este último *también* interjección. Sobre la gramaticalización desde un punto de vista cognitivo, véase el capítulo 6 de CUENCA-HILFERTY (1999).

²¹ Este *también* es semejante al reformulador *en fin* cuando no introduce una conclusión expresa, lo cual genera, igualmente, una impresión de resignación del hablante ante los hechos.

43. – Y nada, le dije que si no me invitaba a cenar.
– Tú *también*, ¡cómo eres!
44. – ¡Qué va!, no fuimos a ninguna parte, y eso que yo ya había comprado los billetes.
– ¡*También*! ¡Qué estúpido!
45. Comprendo que ella esté preocupada y que es necesario que alguien lo haga, pero, *también*, no voy a ser siempre yo.
46. – Anda, Jaime, vete a buscar a tu hermana, que ya son casi las cinco.
– Jo, *también*, no voy a ir yo, que vaya mi hermano.
47. – Y justo cuando estaba a punto de terminar, se fue la luz.
– *También* ¡qué mala pata!
48. Nada, se lo han dado a ella. *También*, ¡qué rabia!
49. – Dice que ha suspendido y está llorando en su habitación. Que había párrafos enteros que no entendía.
– ¡*Tambieén*..! Pobre hija, con todo lo que ha estudiado para ese examen.
50. – Le dije que se largara, que no quería volver a verlo.
– ¡*Tambieén*! ¿no podías ser más amable?²²

2. Modalidad y forma tópica

Como hemos visto, la oposición de polaridad con *también* / *tampoco* no está limitada únicamente a la estructura sintáctica de lo aseverado, sino que puede remitir a esquemas presuposicionales. De ahí que *tampoco* no deba aparecer necesariamente tras enunciado negativo ni *también*, necesariamente tras enunciado afirmativo. Los enunciados con *también/tampoco* deónticos son polifónicos en cuanto que incluyen implícitamente dos puntos de vista: el del interlocutor y el del hablante; polifonía que, en el marco de la teoría de la argumentación, no es sino la aplicación de dos formas tópicas distintas:

²² Compárese este *también* con el *anche* que aparece solo en turno de palabra:

- E a quel punto mi ha detto di – Y entonces, me dijo que me marchara.
– *Anche*! – ¡Encima!

Ambas formas, en virtud de su significado de lengua, configuran actos ilocutiva y perlocutivamente diversos, como señalan los rasgos suprasegmentales. Ni *anche* puede asumir el sentido de queja de la forma española ni ésta puede asumir el sentido argumentativo de «encima».

La aplicación de una FT a una situación constituye lo que llamamos «aprehensión argumentativa» de la situación; aprehensión que es la función discursiva fundamental; discurrir acerca de un estado de cosas es, ante todo, aplicarle formas tópicas, hacer que entre en esas formas tópicas. Esta función se realiza de forma evidente en el discurso que constituye una argumentación A-C pero se realiza en general desde el momento en que se formula el más mínimo enunciado a propósito de una situación cualquiera; hay en el sentido mismo de ese enunciado indicaciones sobre la FT aplicables a esa situación; lo que llamamos, en la teoría de la polifonía, «el punto de vista de los enunciadore» no es más que la convocatoria de un topos mediante la aplicación de una FT (Anscombe y Ducrot, 1994: 221-222).²³

Pues bien, desde nuestro punto de vista, *también / tampoco* pueden funcionar como la marca sintáctica de una forma tópica, es decir, la señal, en el nivel de lo aseverado, de que el hablante está convocando un topos bajo una forma tópica positiva en el caso de *también* (aceptación parcial que tiende al sí), negativa en el caso de *tampoco* (aceptación parcial que tiende al no). Asociar *también / tampoco* con dos formas tópicas, es decir, considerarlos como marcas sintácticas de la aplicación a los hechos comentados de dos puntos de vista opuestos, puede resolver un problema teórico vinculado hasta ahora con la polaridad. Es el que plantean enunciados como:

52. Yo no hablaré si no hablas tú *tampoco*.
Yo no hablaré si no hablas tú *también*.²⁴

En (53) la presencia de *también* y *tampoco* resuelve la ambigüedad de un enunciado como «Yo no hablaré si no hablas tú», en el que no se puede saber, salvo contextualmente, si la prótasis «si no hablas tú» es la condición que pone el hablante para garantizar su silencio («yo no hablare sólo si no hablas tú») o para garantizar su testimonio («yo hablaré sólo si hablas tú»). Pues bien, la ambigüedad se resuelve orientando el enunciado hacia un punto de vista o hacia otro bajo la aplicación explícita de una formas tópica: *tampoco* lo orienta hacia «no hablaré»; *también* lo orienta hacia «hablaré».

²³ Como señalan ANSCOMBRE y DUCROT (1994: cap. II), «las relaciones intersubjetivas no están solo “al lado” sino tambien en “el fondo, en la base de datos aparentemente objetivos”; lo pragmático – entendido “como el hecho de establecer relaciones ente los participantes del discurso a traves de sus enunciaciones” – pertenece al nivel semántico fundamental».

²⁴ IGNACIO BOSQUE (1980: 139-141) plantea el problema e intenta resolverlo desde un punto de vista generativo.

Un caso semejante es el que plantea el contraste entre:

53. *Tampoco* voy a ir yo.
No voy a ir yo *también*.

Con ambos enunciados, el hablante expresa su escasa disponibilidad a ir, en contraste con las expectativas del interlocutor. Ambos pueden servir como respuesta a una pregunta como «¿Por qué no vas tú?» y, en en ambos casos, el empleo de *también* / *tampoco* permite al hablante argumentar su negativa (a diferencia de «No voy a ir yo», acto ilocutivo de queja sin estrategia de justificación). La diferencia es que con *tampoco* el hablante se presenta como la persona menos adecuada entre las posibles para realizar la acción requerida (argumento de cualidad), en un contexto en el que nadie parece dispuesto a ir; con *también*, se apela a un argumento de cantidad (las personas que van son ya suficientes y mi presencia sería excesiva) en un contexto en el que ya son varios los sujetos dispuestos a ir.

54. – A ver, ¿quién va a hablar con ella? Elena, ¿por qué no vas tú?
– *Tampoco* voy a ir yo. Soy la persona menos adecuada.
55. – Juan, Luis, María, tomad las llaves del coche. Elena, ¿Por qué no vas tú?
– No voy a ir yo *también*. En el hospital no dejan entrar a tantos en una habitación.²⁵

Incluso cuando el enunciado no plantea problemas de ambigüedad, el hablante puede marcar sintácticamente su punto de vista subjetivo ante los hechos, como pone de relieve el contraste entre los siguientes enunciados. El primero tiene un tono concesivo y de justificación (en este caso, de la ruptura de las expectativas de la hija); el segundo es más categórico e implica un reproche ante unas expectativas claramente excesivas:

²⁵ Obsérvese, además, que si sustituimos la perífrasis modal por una forma verbal simple, el primer enunciado pierde su valor deóntico (*Tampoco* voy yo) y el segundo resulta gramaticalmente incorrecto (*No voy yo *también*). De hecho, la función deóntica de *también* / *tampoco* aparece muy frecuentemente vinculada a perífrasis modales (ir a, poder, querer, tener que). No se negocia propiamente sobre la acción, sino sobre el presupuesto de su posibilidad futura o de la posibilidad, voluntad u obligación del hablante.

56. Es que, mira, al inicio la chiquilla salía sólo sábados y domingos y el padre la iba a buscar. Ahora quiere salir también jueves y viernes. Pero, claro, el padre no la puede ir a buscar *también* todos los días.
57. Es que, mira, al inicio la chiquilla salía sólo sábados y domingos y el padre la iba a buscar. Ahora quiere salir también jueves y viernes. Pero, claro, el padre no la puede ir a buscar *tampoco* todos los días.

3. *Análisis semántico contrastivo: tampoco / neanche / mica*

Si, a la luz de lo dicho, adoptamos un enfoque contrastivo, observamos que *tampoco* coincide en parte con *neanche* y en parte con la partícula presuposicional *mica*.²⁶

58. Guarda questa borsa, Laura. È molto bella e non è *neanche / mica* cara.
59. Beh, non è *neanche / mica* strano.

Como explica Cinque (1991: 314), *mica* aparece en enunciados negativos de modalidad asertiva, interrogativa o imperativa. A las presuposiciones propias del enunciado negativo «*mica* aggiunge qualcosa di più specifico. Più che rafforzare la negazione logica, ne amplia le presupposizioni. La mia tesi è che, affiancando il *mica* al semplice *non*, il parlante vuol negare una *aspettativa* da parte di qualcuno piuttosto che una *asserzione*. *Mica*, cioè, ha un contenuto puramente presupposizionale». Así, en el siguiente ejemplo, el hablante se queja de la poca precisión con que su cliente le ha indicado el lugar en el que han de encontrarse.

- Ci troviamo in quel hotel rossa, mi dice, e basta, non aggiunge altro. Beh, penso io, *mica* conosco tutti gli hotel di Venezia.

Lo dicho para *mica* puede aplicarse igualmente a *tampoco*: cuando el hablante utiliza *tampoco* en lugar del simple *no*, quiere negar una expectativa más que una aserción. No son, sin embargo, formas siempre conmutables. *Mica* no es una partícula modal, sino meramente presuposicional. El funcionamiento de *mica* no está limitado por la instrucción de equivalencia que caracteriza

²⁶ También SCHWENTER (2003: 1003) señala que *tampoco* y *mica* «comparten muchas similitudes funcionales». Por nuestra parte, nos limitamos a introducir un tema que requeriría un estudio más amplio y exhaustivo.

a *tampoco* y esto hace posible su aparición en muchos contextos en los que la forma española resultaría inadecuada. Aun así, podrán interpretarse como equivalentes cuando *mica* aparezca en contextos lingüísticos o extralingüísticos que permitan e inviten a la negociación a partir de un topos gradual y de una escala.²⁷

Las tres pueden aparecer en enunciado asertivo (60-62), pero sólo *mica* puede aparecer en enunciado interrogativo (63-65) y remitir a una expectativa exclusiva del hablante (es decir, no compartida por el interlocutor; de ahí que no haya cabida para la negociación polifónica que pretende la forma española). Tanto *mica* (66-68) como *tampoco* (pero no *neanche*) pueden aparecer en enunciado de modalidad imperativa, si bien con diferencias: la forma española necesita un topos gradual que haga posible la negociación de significado. Su ausencia explica la inadecuación de (66b y 67b) frente a (68b, 69a, 70a y 71a). En cambio, *mica* focaliza necesariamente una acción proyectada hacia el futuro²⁸; la ausencia de esta dimensión de futuro explica la inadecuación de (69b, 70b y 71b) frente a (66a, 67a y 68a.)²⁹

60.

- | | |
|--|---|
| a) – ¿De dónde has tomado esta referencia? | b) – Dove hai preso questa citazione? |
| – Creo que de un artículo de Lapesa, pero <i>tampoco</i> estoy muy segura. | – Credo in un articolo di Lapesa, ma non sono <i>neanche / mica</i> molto sicura. |

61.

- | | |
|---------------------------------|--|
| a) – ¡Qué fea! | b) – <i>Che brutta!</i> |
| – <i>Tampoco</i> es para tanto. | – <i>Mica</i> tanto. / <i>Neanche</i> tanto. |

²⁷ Es el caso del ejemplo anterior: «Nos encontramos en el hotel rojo, me dice, y no añade nada más. Pues vaya, *tampoco* es que yo conozca todos los hoteles de Venecia».

²⁸ «Nelle frasi imperative, al contrario della semplice negazione (che richiede solo che ci sia la *possibilità* che l'interlocutore faccia P in futuro) l'uso di *mica* comporta l'aspettativa, da parte del parlante, che l'interlocutore farebbe sicuramente P se lui non gli chiedesse di non farlo.» (CINQUE, 1991: 314).

²⁹ En los enunciados afirmativos las tres formas son posibles, pero no son completamente sinónimas. *Neanche* remite más bien a presuposiciones del propio hablante («Non fa *neanche* freddo» se opone a «yo pensaba que hacía más frío»); *mica*, en cambio, niega preferentemente la expectativa que presupone en su interlocutor. «Non fa *mica* freddo» puede ser – como explica Cinque – la respuesta a un enunciado como «Prendi il capotto», que implica la expectativa contraria. En cualquier caso, el uso de *mica* es, como decíamos, mucho más amplio que el de *tampoco*: «Puoi parlare un po' più alto, perchè non ti sento *mica*».

62. Mi padre pronto ocupó un alto cargo político. Y *tampoco* tardó mucho en ganarse la estimación de las gentes situadas. (ej. de Seco, 1999)
Mio padre è arrivato presto ad avere un'alta carica politica. E non ci ha messo *mica* tanto / *neanche* tanto per guadagnarsi la stima delle persone che contano.
63. Non è *mica* arrivata Maria? # Non è *neanche* arrivata Maria? # ¿*Tampoco* ha llegado María?
64. Non hai *mica* fatto colazione? # Non hai *neanche* fatto colazione? # ¿*Tampoco* has desayunado?
65. Non hai *mica* una sigaretta? # Non hai *neanche* una sigaretta? # ¿*Tampoco* tienes un cigarrillo?
66. a. Non bere *mica* quella roba! b. # ¡*Tampoco* bebas eso! c. # Non bere *neanche* quella roba!
67. a. Non uscire *mica*, eh! b. # *Tampoco* salgas, ¡eh!³⁰ c. # Non uscire *neanche*!
68. a. Non bere *mica* tutto! b. ¡*Tampoco* bebas todo! c. # Non bere *neanche* tutto!
69. a. ¡*Tampoco* bebas tanto! b. # Non bere *mica* tanto! c. # Non bere *neanche* tanto!
70. a. ¡*Tampoco* exageres! b. # Non esagerare *mica*! c. # Non esagerare *neanche*!
71. a. ¡*Tampoco* te enfades! b. # Non ti arrabbiare *mica*! c. # Non ti arrabbiare *neanche*!

³⁰ La expectativa que niega *mica* en enunciado de modalidad imperativa se podría expresar en español lexemáticamente: «!ni se te ocurra salir, ¿eh?», «!ni se te ocurra beber eso!» Por otro lado, es evidente que los enunciados interrogativos son adecuados si *tampoco* / *neanche* remite a una negación anterior.

Bibliografía

- ANSCOMBRE Jean-Claude y DUCROT Oswald (1994), *La argumentación en la lengua*, Madrid, Gredos.
- ARCE CASTILLO Angela (1998), «Los conectores pragmáticos como índices de modalidad en español actual», en *Estudios de lingüística*, 12, Universidad de Alicante.
- BOSQUE Ignacio (1980), *Sobre la negación*, Madrid, Cátedra.
- CINQUE Guglielmo (1991), «“Mica”: note di sintassi e pragmatica», en *Teoria linguistica e sintassi italiana*, Bologna, Il Mulino.
- CUENCA María Josep y HILFERTY Joseph (1999), *Introducción a la lingüística cognitiva*, Barcelona, Ariel.
- FUENTES RODRÍGUEZ Catalina (1995), «Modalidad y conexión en el español coloquial», *Español actual*, 63, Arco, Madrid.
- FUENTES RODRÍGUEZ Catalina (1997), «Los conectores en la lengua oral: *que* como introductor de enunciado», *Verba*, 24: 237, 263.
- LEECH G. (1983), *Principles of pragmatics*, London-New York, Longman.
- MARTÍN ZORRAQUINO María Antonia y PORTOLÉS José (1999), «Los marcadores del discurso», en I. BOSQUE y V. DEMONTE (eds.), *Nueva gramática descriptiva de la lengua española* (1999), vol. III: 4051-4215. Espasa-Calpe, Madrid.
- PORTOLÉS José (1988), «La teoría de la argumentación en la lengua y los marcadores del discurso», en MARTÍN ZORRAQUINO M.A. y MONTOLÍO DURÁN E. (coords.), *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*, Madrid, Arco.
- PORTOLÉS José (1993), «La distinción entre los conectores y otros marcadores del discurso en español», *Verba*, 20, 407-431.
- PORTOLÉS José (1998a), *Marcadores del discurso*, Barcelona, Ariel.
- PORTOLÉS José (1998b), «El concepto de suficiencia argumentativa», *Signo y Seña*, 9.
- PORTOLÉS José (2000), «Dos perspectivas en el estudio de los marcadores discursivos», en E. DE MIGUEL y M. FERNÁNDEZ, *Sobre el lenguaje: miradas plurales y singulares*, Madrid, Arrecife, 101-119.
- REYES Graciela (1996), *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Arco, Madrid, 1994.
- SAINZ Eugenia (2003), *Marcadores del discurso e interferencia*, Venecia, Cartotecnica Veneziana Editrice.
- SAINZ Eugenia (2006), «*También / anche*: estudio semántico contrastivo», en G. BAZZOCCHI y P. CAPANAGA (dir.), *Mediación lingüística de lenguas afines: español-italiano*, Universidad de Forlì, Forlì.
- SÁNCHEZ LÓPEZ Cristina (2000), «La negación», en I. BOSQUE y V. DEMONTE (eds.) (1999), *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. II, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, 2561-2632.
- SECO Manuel (1999), *Diccionario del español actual*, vol. I y II, Madrid, Aguilar.

SCHWENTER SCOTT A. (2003), «*No* and *tampoco*: a pragmatic distinction in Spanish negation», *Journal of Pragmatics* 35, 999-1030.

Autores y textos citados

FERNANDEZ SANTOS JESÚS (1954), *Los bravos*, Barcelona, Destino, 2001.
MIHURA MIGUEL (1974), *Teatro*, Madrid, G. del Toro.

ABSTRACT

This article is an investigation into the modal significance of the discourse markers *también/tampoco* in Spanish conversational discourse. The analysis highlights their function as deontic modal particles. We also illustrate how these particles can assume diverse values related to verbal politeness. The comparison between Spanish and Italian reveals interesting similarities and differences between *tampoco* and the presuppositional particle *mica*.

KEYWORDS

Discourse markers. Argumentation. Deontic modality. Verbal politeness.

MAGDELENA STOYANOVA

I RAPPORTI ARTISTICI TRA VENEZIA, L'ALBANIA
ED IL LEVANTE ALLA FINE DEL XVII SECOLO.

RISCOPERTA UN'ALTRA PITTURA
DI THEODOROS POULAKIS (1620-1692)

La prosperità economica di Venezia durante il Medioevo ed il Rinascimento, che si fondava su un severo ordine amministrativo e sull'indipendenza politica, creò i presupposti per un precoce sviluppo artistico, caratterizzato da una notevole libertà espressiva ed un alto livello professionale. La città è nota per essere stata un crogiuolo in cui si fusero fermenti culturali provenienti da Est, Ovest, Nord e Sud. Benché la determinazione dell'esatta origine dei nuovi prodotti e la definizione del loro ruolo stimolante esercitato sui Paesi circostanti siano da tempo oggetto di studi ad ampio raggio, la realtà continua ad offrire delle sorprese; quelle che riguardano i rapporti tra Italia ed Albania sono tra le più significative.

Del tutto al di fuori di quanto si sarebbe potuto immaginare sulla base di ciò che si conosceva si collocano le 16 tavole rinvenute in una collezione privata, che, definite da me opere di Poulakis, furono battute all'asta da Semenzato il 27 marzo ed il 27 giugno del 1999 per circa 3 miliardi di lire. Originariamente esse formavano, assieme ad altre tavole ora disperse, una superficie di oltre 16 metri quadrati (!), con raffinate pitture di soggetto biblico su ampie campiture d'oro, ricca di dorature e concepita, probabilmente, come parete interna divisoria in qualche chiesa dell'Albania.

Un'altra sorpresa è stata fornita dall'esposizione di icone dei musei albanesi presentata nel novembre del 2001 al Museo Statale di Etnologia di Monaco di Baviera (Völkerkundemuseum) e poi in Italia, alla Mole Vanvitelliana di Ancona e nelle Gallerie di Palazzo Leoni Montanari a Vicenza (dal 15 settembre al 1° dicembre 2002),¹ la seconda in assoluto dopo quella di Nizza

¹ I pregiudizi accumulati verso un popolo che, nonostante quanto risulta dai monumenti archeologici, è stato convertito al cristianesimo già nel sec. II, non

del 1993. Alcune delle tavole, le cui sacre immagini sono rese ancor più preziose da dorature su rilievo, si presentano come lontani parenti dei rivestimenti in metallo delle icone macedoni dei secc. XII-XIV e delle icone cipriote a pastiglia. Esse sono cariche di inflessioni barocche e rinascimentali di chiara provenienza italiana, ma non nascondono neppure il gusto per lo stile orientale: lo avvertiamo particolarmente negli arabeschi tracciati dagli ornamenti. Un tale confronto è del tutto plausibile anche in virtù della comune giurisdizione ecclesiastica, sotto la quale ricadevano le comunità ortodosse dell'Italia centro-meridionale e dell'Albania: l'arcivescovado di Ohrid.²

Tra le opere esposte nell'ambito della mostra itinerante comprensiva di icone dal XIV al XIX secolo e resa possibile grazie ai prestiti dell'Istituto per i Monumenti Culturali (Istituti i Monumenteve te Kultures) di Tirana, del Museo Nazionale di Arte Medioevale (Muzeu Kombetar i Artit Mesjetar) di Korça, del Museo Onufri (Muzeu Onufri) di Berat; dell'Istituto per i Monumenti Culturali, Fondo di Berat, (Istituti i Monumenteve te Kultures, Dega Berat), si trova anche un pezzo particolarmente interessante, la tavola n. 64 del catalogo, cm 45 × 33. Essa è così descritta nella relativa scheda:

L'icona appartiene alla scuola di Onufri e non è escluso che sia stata realizzata dall'artista stesso. A favore di quest'ipotesi depone la rappresentazione dei cavalieri nella zona inferiore che ricorda gli affreschi di Onufri nella chiesa del Venerdì Santo, nel villaggio di Valsh;... Nonostante le notevoli lacune, è riconoscibile l'altissima qualità artistica dell'icona. Sia il modellato delle teste che lo stile pittorico delle figure slanciate ricordano il grande maestro Onufri, un pittore considerato «il protagonista indiscusso dell'arte postbizantina albanese del sec. XVI»³ (fig. 1).

hanno reso facile il lavoro degli organizzatori della mostra. Tuttavia, l'iniziativa del museo etnologico di Monaco ha trovato una risposta impegnata: in occasione dell'edizione italiana la qualità delle illustrazioni nel catalogo è migliorata di molto ed i testi sono stati completati da alcuni articoli riguardanti i rapporti dell'arte italiana con l'arte dell'altra sponda dell'Adriatico. A ciò si aggiunge la presente relazione che venne discussa, in un contesto più ampio, nel corso del colloquio «Venezia ed il Levante tra XIII e XVIII secolo» nell'aprile del 2003. Porgo con l'occasione i miei più sentiti ringraziamenti alla dottoressa F. Terzo (Gallerie di Palazzo Leoni Montanari a Vicenza), per il suo costante sostegno alle mie ricerche.

² И. СНЕГАРОВ, *История на Охридската архиепископия-патриаршия от падането ѝ под турците до нейното унищожение (1397-1767)*, София 1931 (I. SNEGAROV, *La storia dell'arcivescovado-patriarcato di Ohrid dalla sua caduta sotto il Turco fino alla sua estinzione (1397-1767)*, Sofia 1931).

³ *Percorsi del Sacro. Icone dai musei albanesi*, Milano, Electa, 2002, cat. n. 64, 148.



FIGURA 1: THEODOROS POULAKIS, *La Presentazione di Maria al Tempio, La Dormizione della Vergine ed I Santi Cavalieri Giorgio, Demetrio ed Eustatio*. Seconda metà del XVII secolo, 45 × 33 cm, tecnica mista. Tirana, Istituto per i Monumenti Culturali, n. inv. 78.

Sul conto di Onufri è noto che, verso la metà del secolo XVI, egli svolse la propria attività fra la piana albanese, la Grecia settentrionale, la bassa Romania e la Turchia, impegnandosi nella decorazione a fresco delle chiese e nella realizzazione di numerose icone destinate alle iconostasi, alla funzione culturale nelle chiese o alla venerazione privata.⁴ Secondo l'evidenza fornita da epigrafi

⁴ «Proveniente da Berat, ricoprì incarichi ecclesiastici; un'iscrizione del 1554 a Valsh lo definisce "protopapa" di Neokastron, ossia Elbassan», *ibidem*, 112.

e cronache locali, il figlio Nicola avrebbe collaborato strettamente con il padre Onufri in diversi centri dell'Albania centrale e meridionale. Fonti scritte greche citano anche la chiesa di San Nicola in Arbanassi (Bulgaria). Questa indicazione però non è accertabile *in situ*: le pitture attualmente visibili nella chiesa di San Nicola ad Arbanassi risalgono appena all'inizio del sec. XVIII.

Per le straordinarie capacità coloristiche di Onufri si ipotizza che egli si fosse formato professionalmente proprio a Venezia.⁵ Infatti, la composizione della sua tavolozza è quasi identica a quella di Giorgio Klontzas, alcune delle cui opere – di pochi decenni posteriori – sono esposte nel Museo dell'Istituto Ellenico a Venezia.

La città di Elbassan invece, abitata da Albanesi, Slavi, Aromeni e Greci, è nota per essere stata un centro della cultura ortodossa «multietnica», legata direttamente a Venezia. In un monastero a nordovest di essa, nel sec. XIV – ai tempi del sovrano Karl Topia – fu trasportato e nuovamente sepolto il corpo di uno dei più venerati santi slavi, Joan Vladimir, ucciso nel 1015-1016. La più antica redazione della sua vita risale al 1153.⁶ In Albania e nella Bulgaria Occidentale questo santo fu venerato assieme ai santi bulgari Clemente, Naum (divenuto nel sec. XVIII patrono della famosa tipografia di Moshopole), Anghelarij e Gorazd. Nel 1689, nel monastero Šing Jon nei pressi di Elbassan, furono composte l'acolutia e due vite (estesa e breve) di questo santo in greco, su richiesta di Joan Papà, nativo di Neocastro (Elbassan). Nel 1690 l'acolutia e le vite furono stampate a Venezia, a spese sempre di Joan Papà. Nell'introduzione l'editore augura che il libro possa essere diffuso in tutta la diocesi di Ohrid e nel resto delle terre macedoni. In questa prima redazione fu inserita anche un'incisione raffigurante il santo.⁷ La sorte tragica di Joan Vladimir divenne

⁵ *Ibidem*, 112.

⁶ ČRNČIČ, *Popa Dukljanina lětopis (La cronaca del prete di Dukla)*, 45, tratto da Й. ИВАНОВ, *Гръцко-български отношения преди църковната борба, Гръцки жития на св. Йоан Владимир*, «Сборник в чест на проф. Л. Милетиč», София 1912, с. 180 (I. IVANOV, *Relazioni greco-bulgare prima della controversia ecclesiastica, Vite greche del santo Joan Vladimir*, in «Miscellanea in onore del Prof. L. Miletic», Sofia 1912, 180)].

⁷ «Ἀκολουθία τοῦ ἁγίου ἐνδόξου βασιλέως καὶ μεγαλομάρτυρος Ἰωάννου τοῦ Βλαδιμήρου καὶ θαυματουργοῦ, τυπωθεῖσα δαπάνῃ τοῦ τιμιωτάτου κυρίου Ἰωάννου Παπᾶ τοῦ ἐκ τῆς πόλεως Νεοκάστρου, καὶ παρ' αὐτοῦ τοῖς ὁμοπατρίοις καὶ τοῖς λοιποῖς τοῖς μετ' εὐλαβείας ἐκεῖσε προσερχομένοις ἐκδοθεῖσα. Con Licenza de Superiori et Privilegio. Ἐνετίησιν αἰς. Παρὰ Ἰωάννη Ἀντωνία τῷ Ἰουλιανῷ καὶ τοῖς ἀδελφοῖς».

molto popolare non solo grazie alle riedizioni successive della vita, spesso illustrate da incisioni: nel sec. XVIII, il poeta e slavista dalmata A. Kačić Miošić (1690-1790) dedicò ad essa una delle canzoni nel suo *Razgovor ugodni naroda slovinskogo* intitolandola *Pisma od kralja Vladimira*.⁸

Testimonianze eloquenti del fatto che i contatti tra Venezia ed Albania si protrassero nei secoli successivi sono le altre ristampe del libro a Venezia seguite negli anni 1774 e nel 1858. Ad esse si aggiungono le edizioni a stampa delle vite di altri santi ortodossi, di dizionari «multilingui» in greco, macedone, romeno ed in albanese, *L'introduzione alla grammatica* di T.A. Cavallioti, tutte uscite tra gli anni 1760-1770 nelle tipografie di Venezia e Moshopole.⁹ Nella stessa linea di continuità s'inseriscono anche le edizioni degli stampatori nativi di Joannina, Demetrio Theodosiu e Nicola Glykis.¹⁰

È del tutto plausibile che, assieme ai libri, verso l'Albania e l'Epiro viaggiassero anche delle icone e materiali rari necessari al culto religioso ed al lavoro dei pittori: pigmenti, gomme, resine, solventi, carta e così via, acquisiti sul ben fornito mercato veneziano. Fonti archeologiche e scritte confermano l'esportazione di vetri e smalti veneziani verso i Balcani. Dall'Albania invece, dai Monti della Chimera attraverso il porto di Valona, al mercato veneziano arrivavano pece dura e ghiande.

Nel suo complesso, il quadro religioso albanese comprendeva, oltre ai Mussulmani, anche dei Cristiani ortodossi (chiamati scismatici), concentrati all'interno delle montagne, e Cattolici (Francescani e Minori osservanti), assistiti dalla *Congregatio de Propaganda Fide*.¹¹ In seguito alle continue guerre tra gli Ottomani e i Paesi europei durante tutto il sec. XVII, intervallate da ondate di islamizzazione forzata sia di Cattolici che di Ortodossi, il numero dei Cristiani in Albania e nelle aree confinanti si ridusse drasticamente. Tuttavia, nonostante le crudeli aggressioni, la Chiesa ortodossa rimase in vita e cercò di difendersi stabilendo contatti con Roma,

⁸ Zagabria, 1862.

⁹ I. BIANU, N. HODOȘ, *Bibliografia românească veche. 1508-1830*, vol. 2, Bucarest 1910, n. 373.

¹⁰ S. SALAVILLE, E. DALLEGGIO, *Karamanlidika*, vol. 1, 1584-1850, Atene 1958, 59-60, 63, 67-68, 72-3, 82-83 ss.

¹¹ E. LEGRAND, *Bibliographie Hellenique, XVII.^{ème} siècle*, vol. 3, Paris 1895, 337-363; Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, *Codice Cicogna 1127*, 8; J. TOMIĆ, *O arnautima u staroj Srbiji i Sandžaku*. (Degli albanesi nell'antica Serbia e in Sandgiak), Belgrado 1913.

con la Repubblica di Venezia e con altri Paesi europei.¹²

La tavola qui discussa proviene dalla cattedrale di Maria Santissima nella città di Berat ed è attualmente conservata a Tirana, presso l'Istituto per i Monumenti Culturali (n. inv. 78).

La superficie dipinta, del tutto piatta, non è racchiusa da una cornice rialzata, ma solo circoscritta da un bordo color cinabro. Nella parte superiore sono raffigurate *La presentazione di Maria al Tempio* e *La Dormizione della Vergine*; in quella inferiore vi sono tre Santi cavalieri. La prima scena è quasi interamente conservata, mentre della seconda e della terza manca più della metà, ma questo non pone problemi per una loro identificazione univoca.

Purtroppo, nel catalogo dell'esposizione la scheda relativa all'icona è priva di notizie riguardanti il retro della tavola, l'eventuale esistenza di uno strato protettivo o di scritte, il tipo di legno utilizzato e la sua costruzione: tutti dettagli che, pur essendo importanti per la corretta datazione ed attribuzione, rimangono inaccessibili ai visitatori della mostra. Per quanto si può vedere dalle parti facciali scoperte del supporto, di sicuro si tratta di una conifera, a giudicare dalle fibre, un larice (?); di questo legno i Veneziani venivano abbondantemente forniti dal Bellunese e dal Friuli.

L'imprimitura è applicata su una tela che, probabilmente, copriva solo singole zone ed era incollata alla tavola precedentemente incisa a rombi, ben visibili nell'angolo superiore sinistro.

Non del tutto esatta è la classificazione della tecnica dell'icona come «tempera su legno». La figura dell'angelo sopra il ciborio, i veli che scendono da esso e parti delle vedute architettoniche

¹² J. Tomić, *op. cit.*, 9 ss., 22-3. Un esempio eloquente riguardo alle superstiti enclave ortodosse è dato dalla storia del monastero dedicato al Precursore presso la città di Moshopole (Korçe): la sua costruzione iniziò nel 1647, sotto la direzione dell'abate (egumeno) e donatore Antonij Sipishioti. La chiesa fu consacrata nel 1659. Ben presto l'agiatezza del monastero arrivò a un tale livello che nel 1662 il suo egumeno, Gabriele, concesse ai cittadini più eminenti di Moschopole un prestito di 1000 *asiani* a un interesse inferiore al 10%. Siccome la città non riuscì né ad estinguere la somma prestata, né a pagare gli interessi, al monastero, in cambio, furono concessi dei terreni. (*Известия русского археологического института в Константинополе, Cronaca dell'Istituto Archeologico Russo a Costantinopoli*), Istanbul 1899, vol. 4, parte 3, 146). La chiesa del monastero del Precursore presso Moschopoli fu costruita e dipinta a spese di Gheorghis e Mihali Milinger (*ibidem*). Nel 1691 la chiesa di Vastani, situata nel territorio di Babuna, un paese insediato da *pavlikijani*, divenne *metochion* del monastero del Precursore. Nel mese d'agosto 1699, ai tempi dell'egumeno Daniele, il sinodo di Ohrid confermò il suo statuto autonomo (*stavropigalia*). È noto che nel 1769 il monastero fu depredato e distrutto (I. SNEGAROV, *op. cit.*, 495).

visibili nel registro superiore sono tracciati sul foglio metallico che riveste il fondo per mezzo di una vernice nera, e indicano quindi l'uso di tecnica mista.

L'attribuzione dell'icona ad Onufri e alla sua scuola suscita delle perplessità per una serie di particolarità tecniche e stilistiche estranee alla maniera di questo pittore.

In primo luogo, su di essa non si riscontrano le combinazioni di colori tipiche per la tavolozza di Onufri: il rosa-viola ed il blu, lo specifico verde freddo, il verde-blu. Invece che sul contrasto tra tonalità verde-blu e porpora-rosse, ammorbidite da passaggi rosa-viola e verde chiaro, la gamma cromatica della nostra icona è costruita sul fine accostamento tra varie gradazioni di toni caldi: ocre cotta, terra rossa di Venezia (ossido di ferro idrato), cinabro (HgS), rosa (combinazione tra cinabro e biacca), terra d'ombra bruciata, minio (Pb₃O₄) e giallo (orpimento, As₂S₃, oppure giallorino, detto anche giallo di Napoli, un pigmento a base di piombo). Tra questi colori particolare attenzione meritano gli ultimi due, accertabili ad occhio nudo nel registro inferiore, in quanto non riscontrabili, tranne qualche eccezione riguardante il minio, sul resto delle icone albanesi.

Né alle opere di Onufri né a qualcun'altra delle icone presentate in questa mostra si potrebbe ricondurre la tipologia dei visi, del paesaggio architettonico sul fondo d'oro e del disegno dei cavalli, del quale gli autori del catalogo citato riconoscono con ragione l'altissima qualità. A differenza delle usanze iconografiche e prospettiche diffuse nell'arte postbizantina, qui i corpi sono resi con maggiore attenzione verso l'anatomia delle masse e la loro contrapposizione movimentata, con una sottolineatura grafica dei volumi, come nelle calcografie contemporanee dei maestri nordici. Da queste ultime sono desunti anche alcuni accorgimenti per creare l'illusione di profondità spaziale.

Come già accennato, la parte superiore dell'icona di Tirana è suddivisa in due scene mariane indipendenti. A sinistra vi è *La Presentazione di Maria al Tempio*: la Madre di Dio si reca al tempio, accompagnata dai genitori Gioacchino e Anna e da sette vergini che reggono delle candele, e viene accolta dal sacerdote Zaccaria. In alto a sinistra, seduta sotto un ciborio, si vede nuovamente la Vergine, nutrita da un angelo sceso dal cielo. Sulla base dei frammenti rimasti della seconda scena si può dedurre che essa rappresentava *La Dormizione* nella variante che comprende *L'Assunzione della Madre di Dio*.

La parte inferiore raffigura i Santi cavalieri Giorgio, Demetrio

e, a giudicare dalla figura del cervo conservatasi davanti al terzo santo, Eustatio.

Un simile raggruppamento di scene su una tavola relativamente piccola non è tipico e non si riscontra neppure sulle icone composite apparse nell'arte ortodossa in genere già nel sec. XVI. Ciò permette di ipotizzare che essa avesse la funzione, oltre che di oggetto di culto, anche di modello portatile per pittori, paragonabile alle «tabletki» bilaterali russe. Fino ad un certo punto, però, il fatto potrebbe essere spiegato direttamente come espressione dello stile personale del pittore. In epoca postbizantina, i primi casi più caratteristici di eclettismo, in cui le scene sono accostate liberamente o inserite l'una nell'altra, come se fossero viste da una varietà di scorci prospettici, senz'altro sotto l'influsso della contemporanea arte occidentale, sono costituiti, oltre che da Michael Damaskenos e Giorgio Klontzas, anche da Nikolaos Tzanfurnaris, Emmanuel Tzanes e Theodoros Poulakis.

Le convergenze dell'icona di Tirana con le opere di Poulakis si manifestano in una pluralità di altri aspetti.

In primo luogo nella tipologia dei visi, che, come un DNA, accomuna tutte le opere note di questo artista fin dalle prime fasi evolutive e le distingue nettamente dai tipi disegnati da Onufri e dalla sua cerchia.¹³

Dal confronto accurato delle due scene mariane e delle figure dei cavalieri con il resto della pittura postbizantina emerge un'affinità molto più stretta, piuttosto che con Onufri e la sua scuola, di nuovo con la pittura di Theodoros Poulakis, di cui nel Museo dell'Istituto Ellenico è conservata, tra l'altro, un'icona di 35 × 28 cm dedicata sempre alla *Presentazione della Madre di Dio al tempio*. La sua composizione è analoga, ma più ricca di dettagli rispetto alla tavola di Tirana. Ad essa è paragonabile anche una seconda icona dallo stesso soggetto, esposta sempre nel Museo Ellenico, senza data ed attribuzione, di 23,8 × 20 cm, di fattura molto simile a quella di Poulakis. Si possono aggiungere a questo gruppo anche le *Presentazioni della Vergine al tempio* inserite nelle icone composite di Poulakis e dedicate all'illustrazione dell'inno «In te si ricongiunge» (due delle quali nel Museo Bizantino e nel Museo Benaki di Atene).¹⁴

¹³ Un percorso intero sull'operato del pittore si trova nella monografia di K. RIGOPoulos, *Ο άγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και ή Φλαμανδική χαλκογραφία*, Atene 1979. Indicazioni bibliografiche più recenti sono riportate nell'articolo di Economopoulos citato alla n. 20 e nell'antologia citata alla n. 14.

¹⁴ M. CHATZIDAKIS, E. DRAKOPOULOU, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, vol. 2. Atene 1997, 307, ill. 209; 308, ill. 211.

La venerazione di sant'Eustatio, invece, è tipica dell'Asia Minore, dove, come risulta dalle committenze di altre opere di Poulakis, il pittore godeva di buona fama.¹⁵

I paralleli iconografici più vicini al disegno dei cavalli, segnati dalla caratteristica sottolineatura grafica dei volumi, rimandano anch'essi a Poulakis.¹⁶ Frutto del contatto con l'incisione occidentale durante il pluriennale soggiorno del pittore a Venezia, questa tecnica non era sconosciuta, tra l'altro, nella sua natale Creta e neppure a Corfù o nell'Epiro, dove pare che il maestro si fosse fermato a lavorare piuttosto a lungo.¹⁷

Questi, assieme ad Emmanuel Tzanes, è stato influenzato, più di tutti gli altri *zografi* postbizantini, dalle calcografie di Sadeler, de Vos e Dürer sia dal punto di vista iconografico che da quello del disegno. Poulakis ha ripreso alcuni motivi proprio da Egidio Sadeler (1570-1629), autore delle incisioni per un'opera dedicata all'araldica simbolica apparsa a Praga tra il 1601 ed il 1603.¹⁸ Nella nostra icona, ad essi rimanda la maschera del putto sul basamento dell'altare che spesso ricorre nella decorazione delle architetture e degli accessori da lui dipinti.

Il giallorino ed il minio, estranei al resto delle icone albanesi, sono invece usuali per la tavolozza di Poulakis. Sempre nelle opere di questo pittore si riscontrano i richiami più vicini alle forme degli edifici sullo sfondo della Dormizione.¹⁹ Inoltre, l'icona di Tirana è eseguita nella combinazione tra tempera e pittura a vernice colorata tipica per Poulakis, tecnica che H. Economopoulos sembra non distinguere dalla tradizionale tempera.²⁰ Le chiome degli alberi, per esempio, nelle tavole vendute da Semenzato, dipinte direttamente sul foglio d'oro, sembrano inoltre eseguite con vernice a base di resina e trementina, non ad olio (lo si deduce dallo scarso annerimento e dalla brillantezza che ancora, dopo oltre tre secoli, contraddistingue il dipinto, di

¹⁵ *Lumières de l'Orient Chrétien. Icônes de la collection Abou Adal*. Beyrouth 1997, cat. n. 18.

¹⁶ M. RUTSCHKOWSKY, *Deux icônes de la Collection Campana attribuées à Théodore Poulakis (1622-1692) au Musée des Beaux-Arts de Caen*, in «Revue du Louvre et des Musées de France», vol. 39, parte 5-6, Paris 1989, 343-349, figg.1, 2, 6 e 8.

¹⁷ CHATZIDAKIS, DRAKOPOULOU, *op. cit.*, 305-307.

¹⁸ M. RUTSCHKOWSKY, *op. cit.*, 348.

¹⁹ Catalogo della casa d'aste Semenzato del 27.06.1999, 187, 189, 192, 193. Per confronti più ampi si consiglia la monografia di RIGOPOULOS, *op. cit.*

²⁰ H. ECONOMOPOULOS, *Un ciclo di dipinti con Le storie di Giuseppe di Theodoro Poulakis*, «Thesaurismata», vol. 27 (1997), 275-289, 281.

sicuro non ritoccato). Essa rappresenta un impasto di terra verde e, a giudicare dalla granula grossa, molto probabilmente anche di smaltino (vetro colorato, al piombo, di prima lavorazione, cotto ad una temperatura di circa 900°C, utilizzato nella pittura per le sue proprietà siccative). Altre icone della collezione albanese rivelano che questo prodotto, tra l'altro molto amato per il suo effetto decorativo dai pittori nordici o dagli artisti romeni, non era sconosciuto neppure a quelli dell'Epiro. Lo smaltino veneziano, ricercato dai pittori di icone, serviva però soprattutto per la smaltatura di oggetti in oro o argento e si riscontra nella decorazione di una vasta gamma di oggetti dell'area balcanica: rivestimenti di libri, suppellettili d'uso religioso, ma anche gioielleria laica. Assieme a tutti i prodotti della vetreria veneziana, esso era molto apprezzato anche negli ambienti dei feudatari turchi insediatisi in varie zone dei Balcani.

La pittura dell'icona albanese si distingue per la densità concettuale dei simboli introdotti e per la ricchezza ornamentale che infonde ad essa un'aura barocca. I contorni flessuosi ed il ritmo circolare conferiscono unitarietà alle raffigurazioni. La ricercatezza del disegno e dell'incarnato, su una scala così ridotta, evidenziano una minuziosità che non è per nulla di ostacolo all'attribuzione dell'icona a Poulakis, in particolare con riguardo al delicatissimo assist delle corazze dei cavalieri.

Le tacche incise sulla tavola assomigliano per la loro geometria e disposizione a quelle rilevate attraverso fotografie a raggi X sulle icone dei santi Teodoro e Demetrio nel Museo delle Belle Arti a Caen, attribuiti a Poulakis da M. Rutschkowsky.²¹ Anche se tale prassi, destinata a far aderire meglio la tela, era abbastanza diffusa nell'epoca in esame, l'esistenza e la similitudine tra i due *quadrillages* aumenta gli argomenti a favore della nostra ipotesi. Lo strato protettivo sul retrotavola, di cui purtroppo non è stato possibile accertare la presenza nell'icona di Tirana, è pure un procedimento riscontrabile esclusivamente in Poulakis, che però non lo usa sempre. Destinato a rallentare gli scambi d'umidità tra supporto ligneo e ambiente ed a prevenire la formazione di crepe nelle giunte con la conseguente perdita dello strato pittorico, esso non appare sulle icone dell'Istituto Ellenico costituite da una tavola singola.²²

²¹ RUTSCHKOWSKY, *op. cit.*, 343, figg. 3 e 4.

²² RUTSCHKOWSKY, *op. cit.*, 343; il retro delle tavole attribuite da me a Poulakis e vendute da Semenzato era del tutto coperto con una sorta di cementite

I confronti si potrebbero estendere ad altri aspetti: la forma del segmento celeste visibile sopra le figure dei santi, il tracciato delle scritte.

Non si può sfuggire altresì all'impressionante familiarità di Poulakis con le merci offerte dai «vendicolori» veneziani, che egli, grazie ai suoi lunghi soggiorni nella città lagunare e alla sua predisposizione verso l'arte occidentale (sappiamo ancora molto poco dei motivi personali alla radice di tale inclinazione), ebbe la possibilità di conoscere mentre essi attraversavano una fase di continuo arricchimento con prodotti e tecniche nuovi. Proprio a quell'epoca a Venezia furono stampati importanti trattati sui segreti dell'arte, i quali, assieme all'importazione di pigmenti, coloranti, gomme, olii e resine oltre che dai tradizionali mercati orientali anche da nuove terre, aprirono le strade a tecniche pittoriche ed artigianali innovative. Tra esse quelle di maggior successo furono la lacca veneziana, le tecniche miste basate sull'uso di vernici e poi di olio, la tintura della seta e della lana, la lavorazione dell'osso, del cuoio e così via. L'apertura delle prime distillerie, e quindi la possibilità di produrre alcool ed essenze necessarie per la preparazione di vernici, fu fondamentale in questa catena di scoperte: la trementina e l'acqua ragia (l'essenza di trementina) veneziana divennero un articolo mercantile molto richiesto ed entrarono anche nelle liste di materiali impiegati dagli iconografi ortodossi.

Le fonti bibliografiche di cui si dispone finora non indicano direttamente, ma neppure escludono, un eventuale soggiorno di Poulakis in Albania o contatti a Venezia con *zografi* albanesi. Non vi sono delle certezze su eventuali altri suoi viaggi verso altre isole o zone della Grecia (e Europa) continentale (l'Epiro greco e albanese compreso), anche se lì sono conservate molte delle sue opere: ad esempio a Cefalonia, Larissa, Egina, Arta, Zakinto, Ioanina, Kastoria, Cipro, Livorno, Metsobo, Mistra, Esztergom, Patmos, Salamina, Samos, Siatista, Split, Beirut. L'ipotesi che l'icona esposta nella mostra delle icone albanesi sia il risultato di un'attività di Poulakis, finora sconosciuta, nella decorazione di chiese in Albania viene rinforzata dalla presenza di suoi disegni (*andivoli*) a Spalato e di sue icone a Siatista, nell'Epiro settentrio-

grigio-bluastro, sulla quale erano stati apposti i timbri doganali del Regno di Napoli e del Regno di Roma; la stesura di questa protezione è stata quindi eseguita prima dell'Unità d'Italia.

nale. Rimane da verificare, però, il livello di somiglianza dell'icona attualmente conservata all'Istituto per i Monumenti Culturali di Tirana con gli affreschi di Valsh (chiesa del Venerdì Santo) come riferito nel catalogo della mostra. Se tale somiglianza fosse accertata si creerebbe la condizione per presupporre un legame non occasionale di Poulakis con la vita culturale e forse anche politico-religiosa albanese.

L'interesse per l'arte cristiana albanese sta solo cominciando a destarsi. Di sicuro la rara occasione di ammirare da vicino una collezione delle migliori icone conservate nei musei albanesi avrà delle risonanze molto più vaste. Già quello che è apparso in proposito ai contatti artistici tra Venezia ed Albania meriterebbe un apposito approfondimento. Motivi di tempo e spazio, nonché l'impossibilità di riprodurre qui immagini a colori ci impongono di limitare questa comunicazione soltanto agli argomenti indispensabili per indicare inequivocabilmente il pittore Theodoros Poulakis come autore dell'icona di Tirana. Essa, pur rivelando familiarità nell'utilizzo degli stilemi occidentali, rimane, come concetto e composizione iconografica, una pittura ortodossa.

ABSTRACT

This paper aims to demonstrate that one of the items (cat. N. 64) displayed in 2001-2 at the Exhibition of Albanian icons in Germany and, afterwards, in Italy, is not the work of an Albanian artist, but was painted by Theodoros Poulakis, a Greek famous as one of the artists most strongly influenced by Occidental Orthodox icon painters, for his technological innovations as well as for the enormous artistic heritage he left after his death. Besides this concrete attribution, the general context of the artistic relations between Venice and the Christian population in the areas corresponding to modern Albania is traced and discussed in view of some exceptional icon collections which appeared some years ago on the Italian antiquarian market.

KEYWORDS

Theodoros Poulakis. Post-Byzantine art. Icon painting.

LIST OF CONTRIBUTORS

Sabrina CECCATO (sabinacec@yahoo.it).

Graduated in Foreign Languages and Literatures at Ca' Foscari University of Venice (2004), with a dissertation entitled *The Harder They Come: the Movie and the Novel*. Currently studying for a Master's Degree in Literary Translation from English at Ca' Foscari University of Venice.

Verusca COSTENARO (veru@freemail.it).

Graduated in Foreign Languages and Literatures at Ca' Foscari University of Venice (2005), with a dissertation analyzing Indian English from a sociolinguistic perspective. Current research project: an innovative methodology of teaching English as a foreign language to Italian pre-schoolers, based upon techniques derived from American speech/language therapy intervention, focusing on the importance of a strong phonological basis for speech/language acquisition.

Gregory DOWLING (dowling@unive.it).

Associate Professor of American literature at Ca' Foscari University of Venice. Publications include a study of American narrative poetry, an anthology of contemporary British poetry and essays on 19th- and 20th-century British and American literature. Author of four thrillers. Current research: British and American poets in Italy; poetry of Robert Frost and Richard Wilbur.

Werner HELMICH (werner.helmich@uni-graz.at).

Studied Romance and German literatures and languages; lecturer at the Universities of Frankfurt, Regensburg and Mainz; since 1992 Full Professor of Romance literatures at the University of Graz. Publications on medieval allegorical French theatre; modern French aphorism; Spanish, French and Italian narrative literature; book reviewing as a textual genre; currently preparing a book on polyglot literature.

Isabella MOLINARO (segafreddoa@libero.it).

Graduated in Foreign Languages and Literatures, with a dissertation on Jules Verne's novel *L'île mystérieuse* (psychoanalytic approach). Cur-

studying for a doctorate in French language and literature. Has written on the art of detection and on abduction; on Yves Bonnefoy's *L'Arrière-pays*. Current research project: Bonnefoy's works particularly in the light of Mélanie Klein's psychoanalytic theories.

Viviana NOSILIA (niebojasne@interfree.it).

Graduated at Padua University (2003). Currently studying for a doctorate at Ca' Foscari University of Venice. Current research projects: cross-cultural relations between Poland, Ukraine, White Russia and Russia until the end of the 17th century; contemporary Polish literature related to Poland's Eastern borderland.

Armando PAJALICH (pajal@unive.it).

Published essays and monographs on British Modernism and on Anglophone Post-Colonial and Colonial Literatures. Author of several textbooks on British, American and Post-colonial Literatures for high-school students. Has also published many translations of 20th-century fiction, poetry and plays. Recently has been publishing essays on post-colonial cinema, planning a book on this subject.

Matteo PICCIN (matteopiccin@yahoo.it).

Graduated in 2005 at Ca' Foscari University of Venice. Interested in 19th-century Slavic history, particularly Russian Empire and its relations with the Western periphery, especially Poland. During academic year 2002-2003 held a 4-month scholarship from Ca' Foscari University in Russia, at Russian State University for the Humanities of Moscow; in 2003-2004 held a 7-month scholarship from the Polish Government in Poland, at State University of Warsaw.

Sandro PIGNOTTI (spignotti@iol.it).

Studied German literature, philosophy and ancient «Rhetorik» at «Eberhard-Karls-Universität» of Tübingen, philosophy and literature at the University of Köln and Bonn. Graduated in literature and philosophy at Ca' Foscari University of Venice (2000), with a dissertation on the poetical works of Rainer Maria Rilke. Doctorate at Ca' Foscari University in collaboration with the Freie Universität Berlin. Doctoral thesis on Zionism and the Jewish oral tradition in the works of Walter Benjamin.

Paola PUORRO (paolapuorro@libero.it).

Graduated in Foreign Languages and Literature. M.A. in Modern Euro-American Languages and Literatures at Ca' Foscari University of Venice (2005). Final dissertation: a collection and revision of the critical and philological studies of Castilian translations of Seneca's works (*Tragediae*, *De ira*, *Epistulae morales ad Lucilium*, *Apocolocyntosis* and the *Dialogues*); research carried out in Venice, Madrid and Barcelona.

LIST OF CONTRIBUTORS

Chiara RENDA (chiararenda@gmail.com)

Graduated in Conservation of Cultural Heritage at Ca' Foscari University of Venice (2005), with a dissertation entitled «From the paintings of Edward Hopper to the cinema of Jim Jarmusch». Currently studying for a Master's degree in Screenplay Writing at the University of Udine. Since 2004 has worked for the online journal «Nonsolocinema», attending various festivals; since 2006 has worked for the portal MyMovies.

Eugenia SAINZ (eusainz@libero.it)

Graduated at the Catholic University of Deusto (Bilbao, Spain) in Spanish Studies. Has taught Spanish as a foreign language in various European universities. Currently teaches in the department of Americanistica, Iberistica e Slavistica at Ca' Foscari University of Venice. Current research project: Semantics and Pragmatics, with particular attention to the problems linked with discourse connection (discourse markers) in Spanish and Italian. Published several articles on language-teaching and pragmatic linguistics.

Magdalena STOYANOVA (mgstoyanova@hotmail.it)

Received her MSc degree in art history from Sofia Academy of Fine Arts in 1983. Doctoral research on Byzantine and Post-Byzantine Art in the Balkans at Institute of Art History, Bulgarian Academy of Sciences. Publications on Eastern Christian art; awarded a DEA degree by Institute of Oriental Languages and Civilizations (INALCO), Paris University (Sorbonne), in 1990. Since 1992 has worked as expert in the Chamber of Commerce of Venice for Eastern Christian Art and Slavic languages, writing and lecturing on Venice's Oriental heritage. Currently researching historical art and handicraft materials and techniques, particularly nondestructive and nontoxic methods for the conservation and restoration of Historical Objects.

ANNALI DI CA' FOSCARI

Rivista della facoltà di Lingue e letterature straniere
dell'Università Ca' Foscari di Venezia

Anno	Volume	Serie occidentale	Serie orientale	Numero speciale	Editore	
1962	I				Mursia editore via M. Gioia, 45 20124 Milano	
1963	II					
1964	III					
1965	IV					
1967	VI					
1968	VII	1,2				
1969	VIII	1,2				
1970	IX	1,2	(s.or. 1)	3*		
1971	X	1-2	(s.or. 2)	3		
1972	XI	1,2,	(s.or. 3)	3		Paideia editrice via Corsica, 130 25125 Brescia
1973	XII	1,2	(s.or. 4)	3* 4		
1974	XIII	1,2	(s.or. 5)	3		
1975	XIV	1,2	(s.or. 6)	3 4		
1976	XV	1,2	(s.or. 7)	3 4		
1977	XVI	1,2	(s.or. 8)	3 4		
1978	XVII	1,2	(s.or. 9)	3 4		
1979	XVIII		(s.or. 10)	3		
1980	XIX	1,2	(s.or. 11)	3	Bulzoni editore via dei Liburni, 14 00185 Roma	
1981	XX	1,2	(s.or. 12)	3*		
1982	XXI	1,2	(s.or. 13)	3		
1983	XXII	1,2	(s.or. 14)	3*		
1984	XXIII	1,2*	(s.or. 15)	3*		
1985	XXIV	1,2	(s.or. 16)	3		Editoriale Programma
1986	XXV	1,2	(s.or. 17)	3		
1987	XXVI	1-2	(s.or. 18)	3		
1988	XXVII	1-2	(s.or. 19)	3 4*		
1989	XXVIII	1-2	(s.or. 20)	3 4*		
1990	XXIX	1-2	(s.or. 21)	3 4*		
1991	XXX	1-2*	(s.or. 22)	3		
1992	XXXI	1-2*	(s.or. 23)	3		
1993	XXXII	1-2	(s.or. 24)	3		
1994	XXXIII	1-2*	(s.or. 25)	3		
1995	XXXIV	1-2	(s.or. 26)	3		
1996	XXXV	1-2*	(s.or. 27)	3		
1997	XXXVI	1-2	(s.or. 28)	3		
1998	XXXVII	1-2	(s.or. 29)	3		
1999	XXXVIII	1-2	(s.or. 30)	3		
2000	XXXIX	1-2	(s.or. 31)	3	Editoriale Programma Editor & Publisher Via Scrovegni 1 35121 Padova	
2001	XL	1-2	(s.or. 32)	3		
2002	XLI	1-2	(s.or. 33)	3		
2003	XLII	1-2	(s.or. 34)	3 4		
2004	XLIII	1-2	(s.or. 35)	3		
2005	XLIV	1-2	(s.or. 36)	3		
2006	XLV	1,2	(s.or. 37)	3	Studio Editoriale Gordini	

Note: * = esaurito. I voll. 1 e 2 si riferiscono alla serie occidentale; il vol. 3 si riferisce alla serie orientale. I voll. indicati con il n. 4 contengono saggi monografici. I voll. 1 e 2 dell'annata XVIII (1979) non sono mai stati pubblicati. I voll. arretrati sono disponibili presso il Dipartimento di Studi eurasiatici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, San Polo 2035 (Palazzo Cappello), 30125 Venezia, tel. 041/2348851, fax 041/5241847, e-mail: ptrnstfn@unive.it.