



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA**

Dipartimento di Lingue e Culture Moderne

QUADERNI DI PALAZZO SERRA

Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Lingue e culture moderne
Piazza S. Sabina, 2
16124 Genova
www.lcm.unige.it

(Quaderni di Palazzo Serra, 25)

Comitato editoriale

Massimo Bacigalupo, Chiara Benati, Elisa Bricco, Pier Luigi Crovetto, Roberto De Pol, Sergio Poli, Laura Salmon, Giuseppe Sertoli.

Criteri di valutazione e Referee

I saggi inclusi nei *Quaderni di Palazzo Serra* sono sottoposti a Revisione Anonima di Pari (*Blind Peer Review*) secondo una linea editoriale che si impegna ad affidare il ruolo di Valutatore, di volta in volta, a due studiosi indipendenti – italiani e non – che, per il ruolo svolto nella comunità scientifica e accademica internazionale, sono in grado di garantire la qualità della pubblicazione. Il testo degli articoli presentati non dovrà includere il nome dell'autore. Nome e indirizzo vanno indicati su una pagina separata.

Submissions

Articles submitted for publication will be evaluated by two anonymous referees. Please provide full contact information on a separate title page. Do not include your name anywhere on the manuscript itself.

© Autunno 2014

Copyright by Chiara Barbagianni, Paolo Brusasco, Elena Buvina, Maria Rita Cifarelli, Lorenzo Coveri, Gabriele Ferracci, Davide Finco, Manuela E.B. Giolfo, Nasser Ismail, Claudio Magris, Stefania Michelucci, Patrick Parrinder, Jacopo Pellegrinetti.

Composizione grafica di Chiara Barbagianni

Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Lingue e culture moderne
Piazza S. Sabina, 2 – 16124 Genova
www.lcm.unige.it

Tutti i diritti riservati

ISSN 1970-0571

ISBN 978-88-88626-58-1

INDICE

Chiara BARBAGIANNI

Verso un modello di variazione terminologica: un'analisi
della terminologia della gestione dei rifiuti in testi normativi..... 7

Paolo BRUSASCO

La torre di Babele: archeologia e mito 25

Elena BUVINA

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa 59

Maria Rita CIFARELLI

Variazioni sul tema della memoria in Ghost Trio,
...but the clouds... e *Nacht und Träume* di Samuel Beckett99

Lorenzo COVERI

Nanda e i suoi amici cantautori 115

Gabriele FERRACCI

Dalla Frontiera a Camelot: il giornalismo secondo Mark Twain 121

Davide FINCO

Lennart Hellsing e Gianni Rodari: letteratura per l'infanzia
tra Svezia e Italia nel secondo Novecento 139

Manuela E.B. GIOLFO

Individualism, Holism and Self-Conscience in Arab-Muslim Society 161

Nasser ISMAIL

Il paradigma della decadenza: verso una rivalutazione
della letteratura araba post-classica173

Claudio MAGRIS

Postille al Romanticismo di Isaiah Berlin 199

Stefania MICHELUCCI

Le isole infelici di D.H. Lawrence 212

Patrick PARRINDER

The Violence of the Innocent: Gavin Maxwell and his Otters 227

Jacopo PELLEGRINETTI

George Carlin e la *stand-up comedy* 235

VERSO UN MODELLO DI VARIAZIONE TERMINOLOGICA: UN'ANALISI DELLA TERMINOLOGIA DELLA GESTIONE DEI RIFIUTI IN TESTI NORMATIVI

Chiara Barbagianni

The industry of cross-border waste-shipment is growing considerably in the EU economy. As a result, there is an increasing need of specialized translations in this field. With the aim of designing a translation-oriented glossary to help professional translators, the terminology extracted from an ad-hoc multilingual corpus has been analyzed to identify terminological variation. The results provided by this analysis prove that terminological variation is found on multiple levels, thus challenging Wüster's principle of monosemy. Following the traditional definition of term as relationship between concept and denomination, this paper proposes a model for the description of terminological variation explained through examples taken from the previously examined terminology. Here, concept and denomination are seen as two components that are subject to variation. Conceptual variation includes polysemy and homonymy, while denominational variation includes synonymy, i.e. diastatic, graphic and geographic variants, as well as complex term reduction. These variations do not appear to be completely independent from one another, as denominational variation inevitably implies at least a slight conceptual shift.

1. Introduzione

Il settore della spedizione transfrontaliera dei rifiuti è “incrementato in maniera significativa nel corso degli ultimi anni” (Rotunno e Bonfatti 2009, 71). Il Regolamento (CE) n. 1013/2006 ammette il trasporto di rifiuti tra Stati Membri dell'UE ai fini delle operazioni di recupero o di smaltimento in appositi impianti, mentre il trasporto verso paesi terzi è ammesso esclusivamente ai fini del recupero.

Uno dei documenti fondamentali dell'intensa attività di trasporto transfrontaliero di rifiuti tra Stati membri dell'Unione Europea è il documento di notifica. Il modulo di notifica viene compilato dal soggetto che intende spedire i rifiuti, il notificatore, indicando le caratteristiche del trasporto che si intende effettuare. Il notificatore recapita la proposta di notifica all'autorità competente di spedizione

che provvede a inoltrarla all'autorità competente di destinazione unitamente a eventuale documentazione aggiuntiva. Secondo l'articolo 9 del Regolamento (CE) n. 1013/2006 il trasporto è legittimo se l'autorità del paese di destinazione approva la notifica emettendo un'apposita autorizzazione in cui possono essere specificate eventuali condizioni aggiuntive. Inoltre, una copia dell'autorizzazione deve essere fatta pervenire al notificatore, al destinatario dei rifiuti e a tutte le altre autorità coinvolte nel trasporto.

Questa produzione di documenti comporta una crescente domanda di traduzioni verso l'italiano, essendo l'Italia estremamente attiva nella spedizione di rifiuti verso altri Stati (cfr. Cinquina 2010, 5). Data la specificità della materia e gli ostacoli dovuti alla possibile mancanza di una preparazione giuridica mirata del traduttore professionista, si è resa necessaria un'analisi della terminologia dei rifiuti in ambito normativo. Dal punto di vista strettamente terminologico, se consideriamo la gestione dei rifiuti come una branca del diritto ambientale, quest'ultimo sarà il dominio, mentre la gestione dei rifiuti assumerà la posizione di sottodominio.

L'analisi è stata condotta su un corpus trilingue (inglese, italiano e tedesco), costituito *ad hoc* e composto da testi con caratteristiche testuali non sempre omogenee, ma indispensabili per rappresentare la molteplicità discorsiva delle regole alla base della gestione dei rifiuti (Barbagianni 2013). I risultati ottenuti attraverso un'analisi *corpus-oriented* hanno fornito prove a sostegno di alcune posizioni sostenute dalle nuove correnti terminologiche, ad esempio la messa in discussione del principio di monosemia. I dati estratti sono stati rielaborati e presentati sotto forma di glossario multilingue secondo un'impostazione grafica e contenutistica in linea con le soluzioni adottate nel campo della terminografia orientata alla traduzione (Barbagianni 2013).

In questa sede verrà presentato un modello descrittivo di variazione terminologica fondato sulla nozione di termine e applicabile alla pratica traduttiva. La teoria esposta verrà supportata da esempi di variazione concettuale e denominativa che interessano la terminologia analizzata su tre livelli:

Verso un modello di variazione terminologica

1. il livello intralinguistico all'interno dello stesso sistema concettuale,
2. il livello intralinguistico tra sistemi concettuali diversi,
3. il livello interlinguistico tra sistemi concettuali affini.

Questi livelli coinvolgono fasi diverse del processo traduttivo: la documentazione avviene a livello intralinguistico, dal momento che la dimensione discorsiva della lingua di partenza e di quella di arrivo sono vagliate singolarmente in momenti distinti; l'individuazione di possibili traducenti avviene a livello interlinguistico, dal momento che vengono comparati i dati raccolti per la lingua di partenza e quella di arrivo nel corso della documentazione. La presenza di variazione su più livelli comporta maggiori difficoltà per il traduttore professionista che si avvicina per la prima volta alla tematica della gestione dei rifiuti.

2. Verso un modello di variazione terminologica

Lo studio delle varietà di una lingua naturale si iscrive nel filone di ricerca della linguistica applicata e più precisamente della sociolinguistica (cfr. Cabré 1999, 29). Secondo Löffler (2010, 19), “Soziolinguistik ist im Grunde eine Fragehaltung oder eine Sehweise, die man an jede Art Forschung über den Menschen und seinen Umgang mit der Welt anlegen kann”. L’approccio sociolinguistico condivide con le nuove correnti terminologiche la preferenza della descrizione alla normazione e il vivo interesse per la dimensione pragmatica della comunicazione, ossia per lo studio della produzione linguistica in un dato contesto sociale (cfr. Löffler 2010, 19; Desmet 2007, 5). Questi studi rivelano un panorama profondamente segnato da pluralità e “polyfonie des discours spécialisés” (Desmet 2007, 7).

2.1. Nozione di termine

Il rapporto dell'uomo con la realtà che lo circonda descritto da Löffler (2010, 19) può essere letto in due prospettive diverse. Da un lato richiama la visione del mondo, ossia come viene ritagliata la realtà dal punto di vista concettuale (cfr. Crevatin 2002, 2); dall'altro riflet-

te il modo in cui questi segmenti del reale vengono denominati. Come osserveremo più avanti, anche la molteplicità non avviene solo sul piano *interlinguistico*, legato al confronto tra culture diverse, ma anche sul piano *intra*linguistico, legato al rapporto tra significanti e significati, termini e concetti all'interno della dimensione discorsiva (cfr. Desmet 2007, 3).

Queste due prospettive, concettuale e denominativa, richiamano immediatamente la definizione di termine del Deutsches Institut für Normung (in Arntz et al. 2009, 37), che vede il termine come “das zusammengehörige Paar aus einem Begriff und seiner Benennung als Element einer Terminologie”.

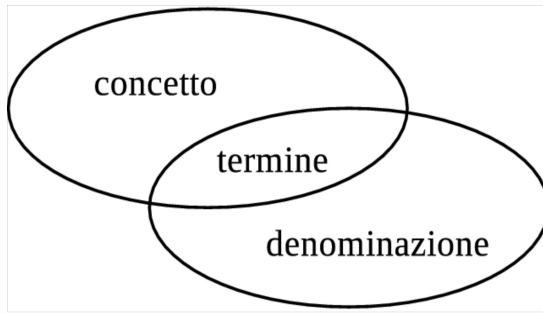


Figura 1 - Il termine come relazione monosemica tra concetto e denominazione

Se consideriamo il termine come il rapporto tra concetto e denominazione, la monosemia, in quanto relazione biunivoca e indissolubile tra un solo concetto e una denominazione, identifica un rapporto simmetrico di perfetto bilanciamento tra questi due elementi (v. Figura 1). La variazione è un fenomeno terminologico che mette in discussione il principio wüsteriano di monosemia: essa prevede una asimmetria nel rapporto tra i due elementi, in cui uno assume un valore costante e l'altro diventa una variabile. Per questo possiamo supporre che la variazione terminologica possa avvenire su due piani, quello concettuale e quello denominativo, a seconda del tipo di asimmetria generato dalla molteplicità di situazioni comunicative.

3. Variazione concettuale

Definiamo come variazione concettuale quel tipo di variazione che prevede l'associazione di più di un concetto alla stessa denominazione o stringa linguistica (v. Figura 2). In questo caso la denominazione è la costante, mentre il concetto e il termine assumono rispettivamente la funzione di variabile indipendente e di variabile dipendente. Esempi di questo tipo di variazione sono descritti in linguistica dai fenomeni di polisemia e omonimia.

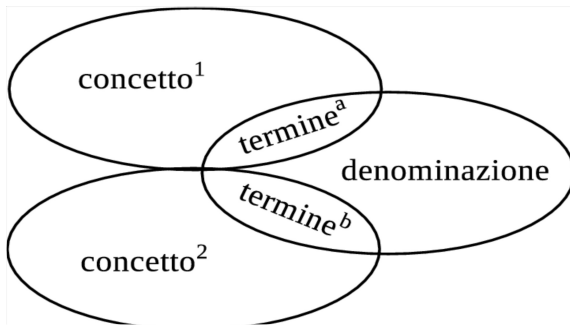


Figura 2 - Variazione concettuale

3.1. Polisemia

Si parla di polisemia quando due concetti iscritti in due sistemi concettuali diversi condividono la stessa denominazione (cfr. Arntz et al. 2009, 129; Cabré 1999, 108-109). Secondo Prandi (2009), la polisemia

è un fenomeno che investe il significato: il significato di una parola si estende e si ramifica in una confederazione di concetti interrelati. [...] La polisemia è un fenomeno fisiologico, funzionale, che permette di estendere la disponibilità di significati senza moltiplicare i significanti, valorizzando la capacità di selezione dei contesti d'uso e le strategie di creatività concettuale condivise dagli utenti, in particolare le relazioni metaforiche e metonimiche.

È il caso del termine tedesco federale *Abfall*, che nel sistema concettuale della gestione dei rifiuti ha un significato diverso rispetto a quello che assume nel sistema concettuale del diritto penale (Beckmann 2007, 420). Lo *Strafgesetzbuch* al § 326 definisce come rifiuto sostanze infettive, cancerogene, tossiche per la riproduzione, mutagene, esplosive, lievemente radioattive e inquinanti. Gran parte di questi tratti sono alcune caratteristiche di pericolosità, ossia iponimi dell'aggettivo *pericoloso*; sembrerebbe quindi che, secondo il codice penale tedesco, il concetto di *Abfall* sia più vicino al concetto unionale di *gefährlicher Abfall* (rifiuto pericoloso). La forma linguistica resta sempre la stessa, ossia *Abfall*, come resta invariata anche la linguocultura di partenza, il tedesco federale. Quello che cambia sono i concetti, in quanto appartenenti a branche del diritto diverse, ossia a sistemi concettuali diversi.

Se ogni varietà di una lingua naturale fa capo a un sistema concettuale distinto, si verificano casi di polisemia anche tra termini appartenenti a usi geolettali diversi (cfr. 4.3.). Il modo in cui ogni variante nazionale crea il diritto che le è peculiare determina una diversa visione della realtà: in questo senso i termini di ogni variante geografica implicano delle conseguenze di tipo concettuale (cfr. Freixa Aymerich et al. 2008, 733). Tuttavia la differenza tra concetti non risiede solo nella differenza tra le singole definizioni (Coluccia 2002, 90). Dal punto di vista semantico, un termine individua il suo significato “on the basis of its relationship to a specific conceptual system” (Cabr  1999, 108). Nell'ambito del diritto, questa rete di relazioni tra concetti coincide con le relazioni tra istituti giuridici, soprattutto per l'insieme di conseguenze che produce una determinata azione o per i diritti e i doveri che derivano dalla classificazione di un soggetto (Sandrini 1996, 45-46).

Prendiamo in considerazione un termine apparentemente innocuo come *Abfall* (rifiuto), presente in due sistemi giuridici diversi, ossia in due sistemi concettuali diversi. Nella terminologia federale tedesca della gestione dei rifiuti, *Abfall* indica esclusivamente una *bewegliche Sache* (bene mobile), mentre nella terminologia austriaca pu  indicare anche una *unbewegliche Sache* (bene immobile), ad esempio un terreno contaminato (Beckmann 2007, 57; Schnedl

2012, 221). Da notare, infine, che nella terminologia unionale non è ancora chiaro se un rifiuto possa essere solo un bene mobile o anche un bene immobile (cfr. Beckmann 2007, 420).

Sempre nell'ambito germanofono, un altro esempio è quello del termine *Ersatzbrennstoff*. Nel sistema concettuale unionale corrisponde al termine italiano *combustibile derivato da rifiuti* e all'inglese *refuse derived fuel*. Al contrario, nel sistema concettuale federale tedesco si riferisce piuttosto a un iperonimo di *combustibile derivato da rifiuti*, quello che nella terminologia unionale viene denominato *Sekundärbrennstoff* o *Alternativbrennstoff*, ossia *combustibile di sostituzione* (AA.VV. 2011, 12).

3.2. Omonimia

L'omonimia si verifica quando a una denominazione corrispondono più concetti nell'ambito del medesimo sistema concettuale (Arntz et al. 2009, 130; Cabré 1999, 108). Secondo Prandi (2009), "l'omonimia è un fenomeno patologico, che sfida la funzione distintiva dei significanti e, spinta oltre una certa soglia, la comprometterebbe del tutto". Ne consegue che, per consentire la comunicazione di saperi specialistici, i fenomeni di variazione nel discorso specializzato debbano essere presenti in misura contenuta (Diki-Kidiri 2007, 17).

Un caso limite di omonimia si riscontra a livello interlinguistico quando le linguoculture segmentano la realtà in modo diverso, creando in questo modo sistemi concettuali non identici, ma affini. Nella dimensione discorsiva, ogni linguocultura si serve di collocazioni diverse nella formazione delle denominazioni.

Nel nostro dominio un esempio di questo caso limite di omonimia è riscontrabile all'interno del sistema concettuale unionale. Il termine unionale tedesco *Aufbereitung (von Altölen / organischer Stoffe)*, ad esempio, può riferirsi a due termini unionali in italiano: *rigenerazione (degli oli usati)* e *ritrattamento (di materiale organico)*. Anche l'inglese adotta una struttura concettuale bipartita, dal momento che si parla di *regeneration (of waste oils)* e di *reprocessing (of organic materials)*.

L'asimmetria descritta da questo esempio comporta possibilità diverse di dinamismo intrafrastico (cfr. 4.4). Inoltre viene dimostrato che non c'è piena corrispondenza concettuale tra le varietà unionali delle lingue ufficiali dell'Unione Europea. Al contrario, ciascuna varietà unionale porta con sé un modo peculiare di segmentare la realtà che ha ereditato dalla linguocultura nazionale a cui fa riferimento e andrebbe trattato come un subsistema concettuale a sé stante.

4. Variazione denominativa

Per variazione denominativa intendiamo quel tipo di variazione che associa denominazioni diverse a un dato nucleo di tratti concettuali (v. Figura 3).

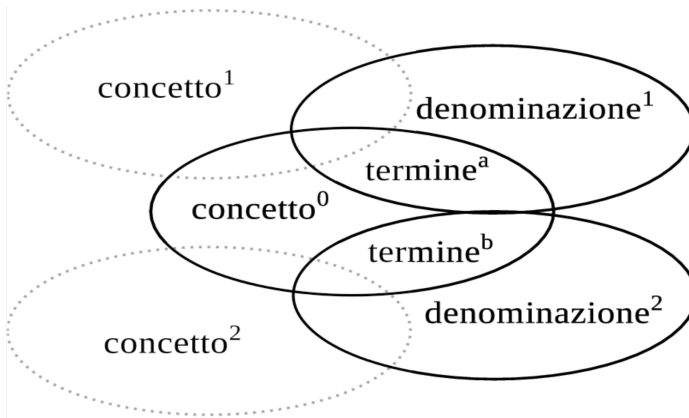


Figura 3 - Variazione denominativa

Sarebbe fuorviante pensare che il concetto a cui si riferiscono le diverse denominazioni resti del tutto invariato: ogni variante fa riferimento a un determinato uso nel tempo (es. alcuni casi di riduzione di termini complessi), nello spazio (es. le varianti geografiche) e nella società (es. varianti diastratiche). Di conseguenza possiamo affermare che la variazione denominativa implichi inevitabilmente un cam-

biamento, anche minimo, dei tratti concettuali veicolati in ogni situazione comunicativa. Inoltre possiamo concludere che nel caso della variazione denominativa la costante è rappresentata solo da un certo numero di tratti concettuali; la variabile dipendente è il termine, mentre quella indipendente è identificata dalla denominazione unita ad alcuni tratti concettuali.

Gli esempi di questo tipo di variazione sono riconducibili a casi di sinonimia. Cabré (1999, 109) definisce la sinonimia come la presenza di “alternative designations for a single concept” (cfr. Arntz et al. 1999, 126). Secondo Prandi (2009),

In una lingua naturale, i sinonimi non sono lessemi con significato identico, ma lessemi che presentano una differenza di uso, e quindi di significato, molto piccola. La differenza di significato non coinvolge in generale il potere di designazione, ma porta su implicazioni collaterali che possono andare dal tenore affettivo al registro e all’ambiente sociale nel quale ciascun lessema viene usato.

La variazione legata all’ambiente sociale rimanda alla variazione diastratica, alle varianti grafiche e a quelle geografiche (Löffler 2010, 23; Cabré 1999, 142). A queste varianti si aggiungono i fenomeni discorsivi, tra cui spicca la riduzione dei termini complessi (cfr. 4.4).

4.1. Variazione diastratica

La variazione legata al contesto sociale, dunque al registro, è individuata quando un nucleo di tratti concettuali è espresso da denominazioni diverse a seconda del testo in cui occorre il termine, ad esempio legislativo o burocratico. L’insieme delle denominazioni di un concetto trovate in contesti comunicativi diversi generano un paradigma denominativo.

Le singole denominazioni facenti parte di un paradigma non presentano lo stesso grado di standardizzazione. Petit (2001) propone di distinguere tra “*dénomination statutaire*” e “*dénomination occurrentielle*”. Nel nostro dominio, e di conseguenza in tutti i siste-

mi concettuali che abbiamo preso in considerazione, resta ancora da approfondire la natura della struttura gerarchica all'interno dei singoli paradigmi denominativi sulla base di questo modello.

Uno dei paradigmi denominativi incontrati è legato al concetto di *rifiuto organico*, termine unionale. Alcune denominazioni presenti in testi italiani di diverso registro sono *frazione biodegradabile*, *frazione organica umida* e le riduzioni *frazione organica* e *umido*. Ulteriori ricerche dovrebbero verificare in quali contesti d'uso sono preferibili le varianti appena esposte e se nel paradigma sono presenti eventuali altre denominazioni.

Casi analoghi si possono avere confrontando linguoculture diverse. Ne sono un esempio i termini ricorrenti in testi burocratici austriaci e federali tedeschi che si riferiscono al termine unionale *Brennstoff aus Abfall*, la designazione del codice del catalogo europeo dei rifiuti (CER) 19 12 10. In Germania si parla di *BPG*, sigla che non è riconducibile a un unico sintagma terminologico. I sintagmi più ricorrenti sono *Brennstoff aus produktionsspezifische Gewerbeabfälle*, *Ersatzbrennstoff aus produktionsspezifischen Gewerbeabfällen*; è stato possibile trovare anche una forma ridotta di questi sintagmi, ossia *produktionsspezifische Gewerbeabfälle*: questo termine potrebbe essere fuorviante, in quanto potrebbe sembrare un iperonimo di *BPG*. In Austria si parla di *Brennstoff aus Müll*, abbreviato come *BRAM*, termine in uso anche in Alto Adige. Vale la pena notare che quest'ultimo termine non è sconosciuto in Germania nel contesto ufficiale-divulgativo:

Der Ansatz, aus Siedlungsabfällen Sekundärbrennstoffe für die Mitverbrennung in Kohlekraft- und Zementwerken zu erzeugen, wurde unter dem Schlagwort „Brennstoff aus Müll (BRAM)“ bereits zu Beginn der Achtzigerjahre populär. (AA.VV. 2007, 2)

4.2. Varianti geografiche

Come riporta Cabré (1999, 29), “all speakers are influenced by their geographic origin, the social group they form a part of and the generation they belong to”. Le varianti geografiche sono due o più denominazioni, ad esempio *BRAM* e *BPG*, di stesso registro ma apparte-

nenti a linguoculture diverse. L'insieme delle varianti geografiche può essere considerato come un insieme di particolari sottosistemi all'interno di una precisa lingua naturale (Löffler 2010, 23).

Se nella nostra ricerca sono tre le lingue naturali prese in considerazione, ciascuna di essa è ben lontana dal presentarsi come un blocco unitario esente da questo tipo di variazione. Il tedesco viene definito dai sociolinguisti un "Varietätenbündel", formatosi a partire dal XV secolo come una "überregionale Schriftsprache" a partire da più varianti regionali (Löffler 2010, 55). Oggi il tedesco è descritto come lingua pluricentrica che si sviluppa almeno attorno a quattro varianti nazionali, corrispondenti ai quattro stati in cui assume lo status di lingua ufficiale: Germania, Austria, Svizzera e Liechtenstein (Löffler 2010, 56).

Un discorso di pluricentricità si potrebbe fare, con le dovute distinzioni, anche per l'italiano, se si tiene presente che la variante unionale è caratterizzata da un sistema concettuale diverso da quello nazionale (Cosmai 2007, 24). Alcune differenze concettuali possono essere segnalate anche dall'uso di un sintagma terminologico: ad esempio, in riferimento al termine tecnico inglese internazionale *refuse derived fuel*, nella terminologia unionale italiana si parla di *combustibile derivato da rifiuti*, mentre nella terminologia nazionale si usa il termine *combustibile da rifiuti*.

4.3. Varianti grafiche

Il fenomeno delle varianti grafiche si verifica principalmente quando i termini complessi sono ridotti sotto forma di sigle. Nel caso dei nostri termini si tratta di sigle e non di acronimi perché dal punto di vista fonetico vengono scandite le singole lettere, mentre gli acronimi vengono pronunciati raggruppando le vocali e le consonanti come avviene in qualsiasi parola. Le sigle, come anche gli acronimi, vengono preferite ai termini complessi perché rispondono al criterio di economicità linguistica (Scarpa 2002, 35). L'uso delle sigle è un fenomeno linguistico che interessa tutte le lingue che abbiamo considerato in tutte le loro varianti linguoculturali.

Non bisogna pensare che l'uso della stessa sigla in ambiti linguoculturali diversi si riferisca automaticamente alla stessa denominazione estesa e allo stesso concetto. Ad esempio CDR indica in ambito unionale il *combustibile derivato da rifiuti*, mentre nel diritto italiano si riferisce al *combustibile da rifiuti*. Vista la denominazione differente e l'uso linguoculturale diverso, i due concetti non saranno perfettamente equivalenti.

Dall'analisi svolta, il fenomeno delle varianti grafiche interessa i termini inglesi in modo specifico. Teoricamente non si lo dovrebbe riscontrare in questa lingua naturale, dal momento che si è studiata la sola varietà unionale. Tuttavia la tipologia di varianti in questione è una caratteristica della varietà britannica, una delle 23 lingue ufficiali dell'Unione Europea. L'esempio è dato dall'aggettivo *comburente*, reso indifferentemente con *oxidizing* e *oxidising*. Si tratta un gerundio presente di un verbo del gruppo *-ize/-ise*, di cui l'inglese britannico usa entrambe le opzioni contrariamente alla varietà americana, che impiega esclusivamente la forma *-ize* (cfr. Santipolo 2007, 183).

4.4. Riduzione dei termini complessi

La riduzione dei termini complessi è un fenomeno sintattico di dinamismo discorsivo dei sintagmi terminologici.

Cette dynamique discursive du ST [syntagme terminologique] se manifeste sous la forme d'un ensemble de mécanismes intraphrastiques et interphrastiques qui perturbent la linearité du ST en le rendant discontinu, en le dissolvant ou en effaçant un ou plusieurs de ses constituants. (Collet 1997, 193)

Alla base di questi meccanismi è la gerarchia informativa del sintagma, costituito da un determinante e da un determinato (Lavagnino 2011, 70). Il determinato identifica l'iperonimo del sintagma, mentre il determinante "range le ST dans l'ensemble des hyponymes de cet hyperonyme" (Collet 1997, 195). Nel sintagma terminologico unionale *detentore di rifiuti*, ad esempio, il determinato è *detentore*, mentre il determinante è *di rifiuti*. Si può notare come il determina-

to, mutuato dal diritto civile, sia modificato semanticamente dal determinante per essere adattato al dominio specifico, in questo caso alla gestione dei rifiuti, branca del diritto ambientale.

Questa struttura è applicabile anche ai *Komposita* tedeschi. Questi corrispondono a livello denominativo a un solo termine, quindi la gerarchia di determinante e determinato deve essere ripartita tra le varie componenti del composto. Nell'equivalente tedesco di *detentore di rifiuti*, *Abfallbesitzer*, il determinato è *Besitzer*, anch'esso mutuato dal diritto civile, mentre il determinante è *Abfall*, che specifica l'appartenenza del concetto al campo semantico dell'*Abfallbewirtschaftung*. Una differenza è l'ordine dei costituenti: in italiano il determinato precede il determinante, mentre in tedesco lo segue. Sia *Abfallbesitzer*, sia *detentore di rifiuti* sono due sintagmi terminologici subordinati, detti anche endocentrici, caratterizzati dal fatto che il determinato è espresso; sembra essere solo questa tipologia di sintagmi ad ammettere la riduzione (Collet 1997, 196).

La riduzione dei termini complessi è solo uno dei cinque meccanismi discorsivi che interessano i sintagmi terminologici; gli altri quattro sono: la coordinazione, la predicazione, l'inserimento e la denominazione (Collet 1997, 193-195). Dei cinque meccanismi, la riduzione è sicuramente quello più diffuso per i termini estratti dal corpus scelto, ma non è l'unico. Un esempio di coordinazione è il sintagma *Verwertungs- und Beseitigungsverfahren*, costruito secondo uno schema altamente produttivo della lingua tedesca. La coordinazione provoca l'eliminazione dell'elemento condiviso dai due termini, in questo caso di *Verfahren*; per segnalare la caduta di un costituente al primo termine composto viene aggiunto un trattino, mentre tra i due termini viene inserito il connettivo *und*.

Tra i cinque meccanismi di dinamicità discorsiva, la riduzione "est le seul à pouvoir affecter de façon permanente la terminologie d'un domaine de spécialité" (Collet 1997, 195). Il fenomeno che si può osservare è l'eliminazione di uno o più costituenti del sintagma terminologico nella dimensione testuale. Riprendendo il caso di *Abfallbesitzer* e di *detentore di rifiuti*, troviamo la coesistenza nello stesso testo della forma estesa del termine e delle relative riduzioni *Besitzer* e *detentore*; lo stesso procedimento si verifica per l'equiva-

lente inglese *waste holder*, ridotto a *holder*. Un altro esempio nella terminologia unionale è legato al concetto *Abfallerzeuger*, le cui denominazioni in tedesco, italiano e inglese vengono ridotte come segue:

Abfallerzeuger → *Erzeuger*;
produttore iniziale di rifiuti → *produttore iniziale*;
original waste producer → *waste producer*.

In questi casi, così come quelli che analizzeremo più avanti, si osserva sempre l'eliminazione del determinante, che coincide sempre con una precisazione sul dominio di appartenenza del concetto. La causa di questo comportamento deve essere ricercata nell'applicazione di strategie testuali di coesione, soprattutto di ripresa anaforica, e coerenza (Collet 1997, 196, 198). È come se l'autore del testo, dopo aver menzionato il termine complesso, rimuovesse “une information devenue non différentielle”, in questo caso l'appartenenza al dominio della gestione dei rifiuti, perché ormai data per acquisita (Collet 1997, 197). Anche nel diritto italiano, sembra che il legislatore a metà del D.Lgs. 205/2010 scelga di parlare di *gestione* invece che di *gestione dei rifiuti* perché il ragionamento coerente del lettore non potrebbe associare il termine ridotto a nessun altro tipo di gestione. Il motivo potrebbe anche essere, almeno in parte, di ordine storico-sociale, quindi extralinguistico, non essendo più la gestione dei rifiuti un concetto nuovo nel diritto ambientale italiano: “l'abréviation n'est plus, alors, d'essence seulement syntagmatique; son apparition implique l'évolution intervenue sur le plan du référent interdisant toute ambiguïté [...]” (Guilbert in Collet 1997, 197).

Al contrario, quando la riduzione potrebbe lasciare spazio a dubbi interpretativi, il legislatore opta per la ripetizione del termine complesso. È quello che si verifica nel contesto unionale per il termine *produttore del rifiuto* che, una volta ridotto a *produttore*, potrebbe essere interpretato erroneamente come riduzione di *produttore del prodotto*. La scelta di ripetere il termine complesso si ritrova anche nel testo inglese, dove i termini in questione sono *waste producer* e *producer of the product*. Lo stesso non avviene nel testo tedesco, dove i due termini, *Abfallerzeuger* e *Hersteller der Erzeu-*

gnisses, non condividono lo stesso determinato: i termini ridotti non sollevano dubbi interpretativi, quindi troviamo le riduzioni *Erzeuger* e *Hersteller*.

L'ultimo esempio di riduzione si differenzia dai casi precedenti perché rappresenta un meccanismo di dinamismo intrafrastico. Il termine in questione è *Aufbereitung von Altölen*, che nella frase successiva si trova ridotto nella forma *Aufbereitung*:

Gilt für Altöl gemäß den nationalen Rechtsvorschriften das Erfordernis der Aufbereitung, so können die Mitgliedstaaten vorschreiben, dass dieses Altöl aufbereitet wird [...]. (Artikel 21, Absatz 3, Richtlinie 2008/98/EG)

Innanzitutto si nota che nella stessa frase in cui compare *Aufbereitung* è presente il termine *Altöl*, il determinante del termine complesso *Aufbereitung von Altölen*; inoltre *Altöl* ricorre nel periodo almeno due volte. Possiamo concludere che, nonostante non sia incluso nel termine ridotto, il determinante è specificato a livello intrafrastico, dissipando così ogni dubbio di interpretazione.

5. Conclusioni

Il termine, inteso come il rapporto tra denominazione e concetto, si fonda su due elementi che non hanno lo stesso peso. Per questa ragione le denominazioni e i concetti specialistici tendono a essere instabili nella molteplicità di situazioni comunicative in cui interagiscono, generando variazione. L'elemento più instabile è il concetto, dal momento che è sottoposto al più alto tasso di variazione: ne è prova il fatto che nella variazione denominativa ci sia un certo grado di discrepanza concettuale tra le varianti. In prospettiva traduttiva, la variazione si può presentare sia a livello intralinguistico, sia a livello interlinguistico.

La presenza di variazione genera ambiguità e mette in discussione il principio di monosemia, ossia la monoreferenzialità tra concetto e denominazione. Questo dato conferma le obiezioni fatte dalle nuove correnti terminologiche ad alcuni principi della Teoria Generale della Terminologia di Eugen Wüster.

Alla luce di queste considerazioni, la terminologia della gestione dei rifiuti in ambito normativo è profondamente ambigua e questa ambiguità si riscontra sia a livello denominativo, sia a livello concettuale. A livello concettuale abbiamo verificato la presenza di fenomeni come la polisemia e l'omonimia; a livello denominativo abbiamo analizzato alcuni esempi di sinonimia: variazione diastratica, variazione geografica, variazione grafica e riduzione dei termini complessi.

Ne consegue che i termini di questo dominio non possono essere raccolti sistematicamente sotto forma di glossario senza tener conto di questa ambiguità. Nell'ipotesi migliore, sarebbe auspicabile una stretta collaborazione tra linguisti e giuristi esperti di diritto ambientale. Se da una parte il linguista può mettere a disposizione la propria competenza terminografica e la propria conoscenza di fenomeni di variazione denominativa, il giurista può fornire un insostituibile aiuto per la parte interpretativa, ossia concettuale, che nel campo del diritto non coincide col solo valore semantico del termine (Ajani 2010, 243). In questo modo si potrà tenere il passo con la normativa vigente e offrire un prodotto attendibile, quindi non fuorviante per l'utente finale.

OPERE CITATE

- AA.VV. *Let's speak sustainable construction. Multilingual Glossary*. Brusel, European Economic and Social Committee, 2011, <http://www.eesc.europa.eu/resources/docs/eesc-2011-01-en-fr-de-es.pdf> (01/08/2014).
- AA.VV. *Ökobilanz thermischer Entsorgungssysteme für brennbare Abfälle in Nordrhein-Westfalen*. Düsseldorf, Ministerium für Umwelt und Naturschutz, Landwirtschaft und Verbraucherschutz des Landes Nordrhein-Westfalen, 2007, http://www.ifeu.de/abfallwirtschaft/pdf/therm_entsorg.pdf (01/08/2014).
- AJANI, Gianmaria. "Coerenza del diritto privato europeo. Il problema del multilinguismo". A cura di Jacqueline Visconti. *Lingua e diritto. Livelli di analisi*. Milano, LED, 2010, 231-246.
- ARNTZ, Reiner, et al. *Einführung in die Terminologearbeit*, Hildesheim, Georg Olms, 2009.
- BARBAGIANNI, Chiara. *La terminologia della gestione dei rifiuti: analisi comparate in testi normativi e glossario*. Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Genova, 2013.

Verso un modello di variazione terminologica

- BECKMANN, Martin. *Kreislaufwirtschafts- und Abfallrecht: Einführung in das Abfallrecht*. Berlin, Lexxion, 2007.
- CABRÉ, Maria Teresa. *Terminology. Theory, methods and applications*. Amsterdam, John Benjamins, 1999.
- CINQUINA, Patrizia. *Rifiuti. Manuale tecnico-operativo*. Pozzuoli, Sistemi editoriali, 2010.
- COLLET, Tanja. “La réduction des unités terminologiques complexes de type syntagmatique”. *Meta : journal des traducteurs* 42.1 (1997), 193-206.
- COLUCCIA, Stefania. “La definizione in terminologia e in terminografia”. A cura di Marella Magris, Maria Teresa Musacchio, Lorenza Rega e Federica Scarpa. *Manuale di terminologia: aspetti teorici, metodologici e applicativi*. Milano, Hoepli, 2002, 83-98.
- COSMAI, Domenico. *Tradurre per l’Unione Europea. Prassi, problemi e prospettive del multilinguismo comunitario dopo l’ampliamento a est*. Milano, Hoepli, 2007.
- CREVATIN, Franco. “Terminologia, traduzione, cultura”. A cura di Marella Magris, Maria Teresa Musacchio, Lorenza Rega e Federica Scarpa. *Manuale di terminologia: aspetti teorici, metodologici e applicativi*. Milano, Hoepli, 2002, 1-8.
- DESMET, Isabel. “Terminologie, culture et société. Éléments pour une théorie variationniste de la terminologie de la terminologie e des langues de spécialité”. *Cahiers du Rifal* 26 (2007), 3-13.
- DIKI-KIDIRI, Marcel. “Éléments de terminologie culturelle”. *Cahiers du Rifal* 26 (2007), 14-25.
- FREIXA AYMERICH, Judit, et al. “La multiplicité des chemins dénominatifs”. *Meta : journal des traducteurs* 53.4 (2008), 731-747.
- LAVAGNINO, Elisa. *Terminologie et variation discursive: la réduction des termes complexes à l’épreuve de la linguistique de corpus*. Tesi di dottorato, Università degli Studi di Genova, Télécom Bretagne, 2011.
- LÖFFLER, Heinrich. *Germanistische Soziolinguistik*. Berlin, Schmidt, 2010.
- PETIT, Gérard. “Pour une conception lexicologique de la dénomination”, *Cahiers de praxématique* 36 (2001), 93-115.
- PRANDI, Michele. “Segni e termini: descrizione e normalizzazione”. *Terminologia, ricerca e formazione. Publiforum* 9 (2009), http://www.publiforum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=104 (01/08/2014).
- ROTUNNO, Michele, e Federico Bonfatti. “Rifiuti: quadro riepilogativo sul regime transfrontaliero”, *Ambiente&Sicurezza* 14 (2009), 71-80.
- SANDRINI, Peter. *Terminologiarbeit im Recht. Deskriptiver, begriffsorientierter Ansatz vom Standpunkt des Übersetzers*. Wien, Termnet, 1996.

Chiara Barbagianni

- SANTIPOLO, Matteo. “Variazioni geolettali dell’inglese microlinguistico e problemi di traduzione”. A cura di Patrizia Mazzotta e Laura Salmon. *Tradurre le micro lingue scientifico-professionali. Riflessioni teoriche e proposte didattiche*. Novara, UTET, 2007.
- SCARPA, Federica. “Terminologia e lingue speciali”. A cura di Marella Magris, Maria Teresa Musacchio, Lorenza Rega e Federica Scarpa. *Manuale di terminologia: aspetti teorici, metodologici e applicativi*. Milano, Hoepli, 2002, 27-48.
- SCHNEDL, Gerhard. *Umweltrecht im Überblick*. Wien, Facultas, 2012.
- SOGLIA, Susanna. “Origine, sviluppo e tendenze della terminologia moderna”. A cura di Marella Magris, Maria Teresa Musacchio, Lorenza Rega, Federica Scarpa. *Manuale di terminologia: aspetti teorici, metodologici e applicativi*. Milano, Hoepli, 2002, 9-26.

LA TORRE DI BABELE: ARCHEOLOGIA E MITO

Paolo Brusasco

The name of Babylon still evokes powerful images, of which the Tower of Babel and the confusion of tongues are certainly the most striking. But how much do we know of the reality hidden behind the myth narrated in Genesis 11? This paper argues that the great ziggurat Etemenanki built by Nabuchadnezzar in 590 BC inspired the Biblical story of the Tower of Babel, and compares the established facts of this monument with the echoes and visions that have flourished around it over the centuries. By examining the German excavations conducted from 1899 to 1917, as well as further surveys carried out in the 1980s by the Centro Scavi of the University of Turin, it is possible to advance new hypotheses about the tower's plan and height at various stages. Documentary and archaeological data are evaluated and a new reconstruction is then proposed, a reconstruction which shows how reality went far beyond the legend.¹

1. Introduzione

Il celebre passo di Genesi 11 “Venite, costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra” (Gen 11, 4) - con la conseguente condanna di Dio che “li disperse di là su tutta la terra ed essi cessarono di costruire la città” (Gen 11, 8)² - allude alla profetizzata distruzione della civiltà urbana dei Babilonesi, con le sue torri e i suoi idoli pagani che sfidavano il concetto di sacro caro alla tradizione biblica.

Tuttavia, la valenza fortemente allegorica della torre di Babele, sinonimo di un potere schiacciante e prevaricatore e di confusione delle lingue umane, distoglie l'attenzione dalla realtà storico-archeologica in cui il mito si è ingenerato. Eppure è necessario partire dall'elemento reale, dalla storia stessa che in questo caso è talmente ricca di figure fantastiche da nutrire le immagini del mito e dell'immaginario collettivo: “Allora io mi sono impegnato a elevare Etemenanki per fare rivaleggiare la sua sommità col cielo” (André-Salvini 2008, 23) - così descrive la sua immensa costruzione

Nabucodonosor II, il re della dinastia caldea che aveva rifondato Babilonia tra il 604 e il 562 a.C. Gli stessi sovrani babilonesi usavano appellativi magnificenti per le loro gigantesche costruzioni. “Mera-viglia di tutte le genti” erano, per Nabucodonosor, le fortificazioni di Babilonia e la reggia principesca (André-Salvini 2008, 235). Inoltre il mito nasconde la profonda conoscenza che gli esuli Ebrei, deportati a Babilonia in cattività tra il 597 e il 538 a.C., avevano acquisito circa le tecniche costruttive degli stessi Babilonesi: quel mattone e quel bitume di cui narra la Genesi altro non sono che i materiali edilizi per eccellenza delle civiltà mesopotamiche, materiali impiegati nella costruzione della torre da parte dei vari popoli assoggettati dall'impero.

A partire dal Medioevo fino alla fine dell'Ottocento, la nota descrizione di Erodoto e soprattutto il celebre passo biblico accendono l'inesauribile stimolo a una febbrile ricerca dell'eccezionale monumento da parte di avventurieri e viaggiatori prima, quindi di archeologi e studiosi. Ma la mancanza di resti monumentali a Babilonia, unita a una certa confusione nell'identificazione esatta della città, portava a cercarne le rovine nei siti più disparati dell'odierno Iraq. Solo gli scavi tedeschi diretti da Robert Koldewey dal 1899 al 1917, per conto della Deutsche Orient-Gesellschaft (DOG - Società Orientale Tedesca), permisero di stabilire che il racconto biblico si ispirava nella realtà a un monumento storico particolare: la ziqqurrat Etemenanki di Babilonia. L'imponente costruzione era dedicata al dio poliade Marduk dal grande sovrano costruttore Nabucodonosor II che la riedificò intorno al 590 a.C. (Koldewey 1913; Koldewey 1990, 182-195). La città, che in accadico viene denominata *Bab-ilu* o *Bab-ilim*, “Porta del Dio / degli Dèi”, è situata a circa 90 chilometri a sud di Baghdad, l'attuale capitale dell'Iraq (Figura 1).

Dopo i primi scavi, l'esplorazione della ziqqurrat è stata ripresa nel 1962 dall'architetto-archeologo Hansjorg Schmid e nel 1968 da Jürgen Schmidt utilizzando metodi scientifici moderni (Schmid 1995; Schmidt 2002, 281-317). A questa indagine sono seguite tra il 1974 e il 1989 diverse ispezioni del Centro Ricerche Archeologiche e Scavi di Torino per il Medio Oriente e l'Asia che hanno permesso

una ridefinizione della sua cronologia nell'ambito di un'analisi generale dei livelli stratigrafici di Babilonia (Bergamini 2008, 529-531).

2. Alla ricerca della torre

Dopo i fasti dell'impero caldeo di Nabucodonosor II (604-562 a.C.), la città rimase capitale con i Persiani achemenidi per poi perdere progressivamente la sua importanza allorché venne rimpiazzata in età ellenistica da Seleucia al Tigri e Ctesifonte, quindi dalle capitali islamiche di Kufa, Samarra e soprattutto dalla splendida Baghdad dei califfi abbasidi. Solo nel 1101 d.C., dopo che Babilonia era ormai svanita nell'oblio del tempo, sorse nelle sue vicinanze la città islamica di Hilla, tuttora fiorente centro commerciale.

Sin dall'alto Medioevo, nell'immaginario collettivo dei comuni europei, Babilonia evocava la visione di un luogo esotico in terre irraggiungibili, ma gli Ebrei e gli Arabi del luogo non avevano perso il ricordo della sua esatta ubicazione. E quindi non è un caso che proprio i primi viaggiatori occidentali a riscoprirla siano stati i rabbini Beniamino di Tudela, Iacopo di Parigi e Petahia di Regensburg, esploratori in grado di raccogliere sul posto preziose informazioni dalle comunità ebraiche con cui erano entrati in contatto. Notizie di prima mano ci vengono fornite dallo spagnolo Beniamino di Tudela, nel suo puntuale resoconto del viaggio intrapreso in Mesopotamia nel 1170 allo scopo di effettuare un censimento delle comunità ebraiche della regione.³ Il suo viaggio in un certo senso segna anche l'inizio della frenetica ricerca della torre di Babele, a più riprese identificata erroneamente con la torre edificata dal biblico Nimrod, "il valente cacciatore davanti al Signore" (Gen 10, 9), nome con cui gli Arabi avevano in realtà designato le rovine di un'altra città storica dell'antica Mesopotamia sita nei pressi di Babilonia: l'antica Borsippa, il rinomato centro neobabilonense dove si ergevano i ruderi della ziqqurat del dio della sapienza Nabu. E tale fuorviante identificazione condizionerà esploratori e avventurieri sino almeno alla fine dell'Ottocento.

Di particolare rilevanza furono i progressi scientifici compiuti dal patrizio romano Pietro della Valle (1586-1652), il quale, nella

sua opera *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino Con minuto ragguaglio Di tutte le cose notabili osservate in essi [...]* (1650-1663), chiarisce l'ubicazione esatta della città biblica identificando l'unico toponimo arabo sopravvissuto, il tell Babil, con la parola greca "Babilonia": sappiamo allora che Pietro da "più giorni aveva voglia di andar due giornate lontano sopra 'il fiume Eufrate, a veder Babèl, che è la vera Babilonia, dove fu già la torre di Nembrotto [Nabucodonosor]" (Invernizzi 2001, 129). La straordinaria profusione di vestigia archeologiche di antiche città della bassa Mesopotamia (l'Iraq meridionale), la culla ove sono fiorite le prime civiltà umane, aveva confuso più di un viaggiatore ma non il Della Valle che, anzi, secondo studi storiografici recenti, può a pieno titolo essere considerato "il pioniere dell'archeologia" del Vicino Oriente, per sagacia, razionalità e metodo sperimentale (*Ibidem*, 42). Un metodo che lo porta a saggiare col piccone le vestigia di tell Babil notandone la morfologia, le dimensioni (più alte della reggia di Napoli), e la tecnica costruttiva in mattoni crudi e malta di bitume. Non si tratta, tuttavia, come ritiene Pietro, della torre di Babele, ma dei ruderi di un altro monumento d'eccezione, il palazzo d'Estate di Nabucodonosor II, la residenza estiva del grande sovrano ubicata a circa due chilometri a nord della torre. Un errore comprensibile, imputabile al fatto che i resti di quest'ultima erano davvero scarsissimi e poco visibili sul terreno, essendo il sito divenuto nel corso dei secoli cava di mattoni per la costruzione di villaggi e città dell'area circostante. Al genio di Della Valle si deve tuttavia la prima documentazione di scavo, effettuata per mezzo del pittore fiammingo Giovanni, il quale, anticipando le moderne tecniche di ricognizione, immortalava il tell Babil in disegni eccezionali che vennero in seguito copiati dall'illustratore del *Turris Babel*, l'opera enciclopedica del gesuita-filosofo tedesco Athanasius Kircher (1679) (Figura 2). I mattoni iscritti che il Della Valle portò con sé in Europa ebbero un effetto sensazionale nell'opinione pubblica del tempo perché rappresentavano la prima testimonianza dell'esistenza della scrittura cuneiforme, una scrittura che il nostro viaggiatore ebbe l'acume di riconoscere come tale, intuendone al contempo la lettura da sinistra a destra.

La torre di Babele

Un altro celebre sito generalmente confuso con la torre di Babele era quello di 'Aqar Quf (nei pressi dell'odierna Baghdad), l'antica capitale cassita di Dur-Kurigalzu (XIV secolo a.C.), la cui ziqqurrat presentava maestose rovine che avevano colpito più di un esploratore europeo in viaggio per l'Oriente. Nel 1583, per esempio, John Eldred - noto mercante della corona inglese e ambasciatore della regina Elisabetta alla corte dell'imperatore cinese e dei Moghul dell'India - vi identificava la torre in virtù della presenza nelle vicinanze di un antico letto dell'Eufrate, che da Falluja confluiva nel Tigri, nei pressi di Baghdad. Motivo di ulteriore confusione era poi il fatto che egli stesso avesse visto gli strati di stuoie di canne, posate ogni sei corsi di mattoni, che già Erodoto aveva citato nella sua famosa descrizione del monumento; in realtà, questo era un espediente tecnico comune a tutte le ziqqurrat mesopotamiche per la ventilazione della massa muraria interna in mattoni crudi (Reade 2008, 24-25).

Nel corso dell'Ottocento si registrano nuove esplorazioni e vani tentativi di identificazione, tutti condizionati dal falso convincimento che la descrizione topografica erodotea - secondo la quale Babilonia aveva una pianta quadrata immensa di 480 stadi (89 chilometri) (*Storie*, 1, 178) - fosse assolutamente corretta.⁴ Sulla scia delle ricognizioni seicentesche di Pietro della Valle, studiosi e geografi come James Rennel e Robert Mignan continuarono a indentificare la torre di Babele nelle rovine di tell Babil, soprattutto per la presenza di imponenti terrazzamenti in crudo; mentre non mancava chi come Claudius Rich - console dell'impero britannico a Baghdad e agente della Compagnia delle Indie Orientali - rimaneva ancorato alla vecchia attribuzione al sito di Birs Nimrud, la cui posizione sulla sponda occidentale dell'Eufrate sembrava calzare perfettamente col racconto di Erodoto, il quale poneva le due principali aree monumentali di Babilonia (torre e reggia) sulle rive opposte del fiume.⁵

3. Gli scavi tedeschi di fine Ottocento

Bisogna attendere gli scavi tedeschi diretti da Robert Koldewey per conto della DOG, tra il 1899 e il 1917, per potere apprezzare il monumentale impianto urbanistico della città neobabilonese (612-539 a.C.), quella di Hammurabi del XVIII secolo a.C. essendo irraggiungibile poiché affondata nella falda freatica dell'alluvio sud-mesopotamico. La città di Nabucodonosor, con la sua superficie di 1000 ettari e una popolazione di oltre 200.000 abitanti, è da considerarsi la città più grande dell'antichità prima della Roma imperiale. La metropoli aveva l'aspetto di un'isola fortificata di forma vagamente triangolare, tagliata al centro dal fiume Eufrate che scorreva da Nord a Sud (Figura 3). In un'area vastissima che si estendeva per 5 chilometri dal limite settentrionale a quello meridionale e per circa 4 chilometri da oriente a occidente, lo scavatore tedesco era riuscito nell'incredibile impresa di dare concretezza al mito, portando alla luce i monumenti straordinari già descritti dai classici e dalla Bibbia: il santuario di Marduk composto dall'Esagila (il tempio basso) e la ziqqurrat Etemenanki (il tempio alto), la via delle Processioni con la Porta di Ishtar, la reggia (il Kasr) e il sistema di fortificazioni, una delle sette meraviglie del mondo antico insieme ai Giardini Pensili, secondo la lista redatta nel II secolo a.C. dall'autore ellenistico Antipatro di Sidone.

Bisogna però attendere il 1901 a ch  il mistero della biblica torre fosse svelato: il rigore scientifico e il metodo di Koldewey e dei suoi collaboratori permisero di rettificare gli errori precedenti, non senza disquisizioni e polemiche circa le fluttuazioni del corso dell'Eufrate che avrebbe potuto influire sensibilmente sulla corretta localizzazione del sito. Fu l'assiriologo Bruno Meissner ad avere la giusta intuizione: a circa 200 metri a nord del tell di Amran, nei pressi del tempio basso dell'Esagila, il sacrario eccelsa del dio poliad  Marduk, si trovava un'area quadrata di ben 91 metri di lato, ormai ridotta a uno stagno: i miseri ruderi della ziqqurrat Etemenanki, ovvero la torre di Babele (Figura 4). Il costante innalzamento del livello della falda freatica impediva di fatto lo scavo delle fondazioni, raggiunte soltanto nel 1913 con un sondaggio profondo diretto da

Friedrich Wetzel, che in una trincea metteva in luce i mattoni dei livelli più profondi (Wetzel e Weissbach 1938, 31-36). Non era stato semplice capire che quello che rimaneva della ziqqurra era ridotto a un nucleo in mattoni crudi che formava una specie di isola di 61 metri di lato, circondata da un enorme fossato ricolmo di acque stagnanti e canne, uno spazio di risulta, quindi, che un tempo conteneva il poderoso paramento in mattoni cotti di 15 metri di spessore, via via asportato nei secoli dai ladri di mattoni. I resti sul terreno (pur senza l'ausilio della fotografia aerea) restituivano la planimetria della torre: una pianta quadrata di 91 metri di lato cui si aggiungeva sulla facciata sud un triplice avancorpo scalare composto da una scalea aggettante di 50 metri e due rampe laterali convergenti verso il centro. Questa essenzialmente era la pianta restituita anche dalle ricognizioni di Schmid nel 1962, il quale vagliò più attentamente il nucleo centrale in crudo.

Quello che attualmente si può osservare nel luogo dove fu costruita la ziqqurra non lascia in alcun modo presagire la grandezza che nell'Antichità rese celebre il monumento. A livello storico, i testi cuneiformi ci informano che la torre doveva essere stata fondata almeno a partire dal periodo di Hammurabi (1792-1750 a.C.), se non qualche secolo prima. È lo stesso Hammurabi, il sovrano amorreo denominato il "Sole di Babilonia", a darcene testimonianza in una citazione nel Prologo del suo Codice di leggi: "A Babilonia [...] il tempio le cui fondamenta sono solide come quelle del Cielo e della Terra" (Driver e Miles 1952-1955, 7). Un riferimento testuale che ricorda molto da vicino l'epiteto utilizzato per la stessa ziqqurra nelle età successive: Etemenanki, il termine sumerico indicante la "Casa delle fondamenta del Cielo e della Terra". Tuttavia, il monumento ha patito vicissitudini e distruzioni già in tempi assai remoti: nel 689 a.C. subì la rappresaglia del re assiro Sennacherib e nel 484, a poco più di un secolo dalla sua riedificazione a opera del caldeo Nabucodonosor II, venne investita dalle armate dei Persiani di Serse. Intorno al 324 a.C., ci volle la lungimiranza di Alessandro Magno a determinare il suo piano di recupero e ristrutturazione, un piano purtroppo mai completato per via della prematura scomparsa

del grande condottiero, il quale morì proprio a Babilonia nel 323 a.C.

4. L'intervento del Centro Scavi di Torino: problemi cronologici

Sin dal 1974 un ambizioso progetto di restauro e valorizzazione del sito di Babilonia veniva affidato dalla Direzione Generale delle Antichità Irachene all'Istituto Italo-Iracheno di Archeologia di Baghdad - distaccamento del Centro Ricerche Archeologiche e Scavi di Torino. Dal 1978 al 1987 si instaurò una preziosa collaborazione nell'ambito del *Archaeological Restoration of Babylon Project*, che prevedeva un piano di riqualificazione strutturale del sito mirato alla creazione di un parco archeologico. Tuttavia, la vena sempre più propagandistica delle ricostruzioni scarsamente filologiche attuate dal regime di Saddam Hussein indussero il Centro Scavi a prendere le distanze dalle fasi della sua attuazione e a presentare progetti alternativi purtroppo mai realizzati (Parapetti 2008, 130-166).

Nel 1974, dati aerofotogrammetrici integrati a un rilievo preliminare dell'area archeologica evidenziavano una serie di problemi stratigrafici relativi alla cronologia della ziqqurrat. Una discrasia caratterizzava i livelli dei resti della torre - di incerta datazione perché privi di iscrizioni laterizie - rispetto alle strutture del temenos dell'Etemenanki, datato dai mattoni stampati all'età neobabilonese di Nabucodonosor II (VII-VI secolo a. C.). A un riesame critico dei dati di scavo della Missione della *Deutsche Orient-Gesellschaft*, dati che hanno restituito planimetrie e sezioni eccellenti e assai precise (essendo eseguite da un team di architetti-archeologi), si è riscontrato un dislivello di circa 7 metri tra le quote di spiccato del *temenos* a + 3,84 metri e quelle dell'impianto scalare della torre a - 3,10 metri (Figura 5). Secondo Bergamini, il responsabile della missione italiana, se i resti archeologici del recinto fossero stati contemporanei alla ziqqurrat, sarebbe stato impossibile, o comunque assai difficile, drenare l'enorme cortile che ospitava la torre (Bergamini 1977, 111-157).

Questo convincimento nascerebbe dalla ricostruzione delle fluttuazioni dei livelli d'acqua dell'Eufrate in età neobabilonese me-

dianete una revisione archeologica delle principali strutture idriche della città (muri di banchina, moli, ecc.). I livelli d'acqua sono stati desunti dall'analisi dei dati stratigrafici e dalle quote battute dalla missione tedesca, nonché, dove possibile, da nuove prospezioni di verifica.⁶ Le strutture archeologiche diagnostiche dei livelli dell'acqua erano di due tipi: le altezze massime di singole infrastrutture quali le banchine e il fossato a scarpa che proteggevano gli argini dell'Eufrate e dei canali interni di Babilonia. Queste rientravano tra le quote di - 2,00 e + 0,00 metri rispettivamente equivalenti al livello medio di scorrimento del fiume e al livello massimo di piena, dato che quest'ultima altezza è stata registrata solo in alcuni punti. Tali parametri sembrerebbero indicare che, per essere drenabili, gli edifici neobabilonesi avrebbero dovuto trovarsi entro i suddetti livelli (*Ibidem*, 112, 115-128).

Secondo gli studi del Centro Scavi, "la quota del primo gradino delle rampe scalari laterali di Etemenanki, - 3,14 metri, indica un livello della spianata ben inferiore al livello medio (-2,00 metri) e massimo (+ 0,00 metri) del sistema idrico: dunque impossibile da drenare". Trovandosi in sostanza oltre 3 metri sotto il livello di piena e 1 metro sotto il livello di scorrimento medio, la corte della ziqqurrat sarebbe risultata difficilmente bonificabile. Quindi, "la torre scavata da Koldewey, con impianto scalare a T, doveva essere già interrata all'epoca di Nabucodonosor II, la cui nuova ziqqurrat, a detta di Erodoto, aveva invece una rampa coclide. Trattandosi in realtà di due monumenti diversi, risultano dunque superati i numerosi tentativi di ricostruzione della torre basati su un compromesso tra i due distinti tipi di impianto scalare" (*Ibidem*, 140). In sostanza, lo studio di Bergamini mette in dubbio la datazione all'età neobabilonese dei resti delle fondazioni della torre suggerendone l'attribuzione a quella paleobabilonese di Hammurabi (1792-1750 a.C.) in base a studi idrogeologici secondo cui nella pianura alluvionale della Mesopotamia il limo alzerebbe il livello del fiume di 1,5 metri ogni mille anni (*Ibidem*, 141).

Ma si tratta davvero dei resti della ziqqurrat di Hammurabi? Se si vagliano nuove ipotesi emergono elementi interessanti. In effetti, una più attenta analisi dei livelli stratigrafici dei monumenti più im-

portanti di Babilonia - la Porta di Ishtar e le aree delle regge (Figura 6) - permetterebbe di mettere in dubbio la datazione paleobabilonese per una serie di motivi, non ultimo quello che nessun livello così antico è stato sinora rinvenuto in situ a causa del continuo e inarrestabile sollevamento della nappa freatica dell'alluvio babilonese. Appare quindi evidente che solo a partire da una lettura generale della stratigrafia della ziqqurrat in relazione a quella dei principali edifici monumentali di Babilonia è possibile definire, anche se a livello ipotetico, la natura dei resti scavati da Koldewey. Inoltre le iscrizioni dei sovrani neobabilonesi forniscono utili suggerimenti in proposito. La somma di questi dati, archeologici e documentari, porterebbe a ipotizzare che i resti della ziqqurrat scavata da Koldewey siano in realtà delle fondazioni di età neobabilonese, probabilmente appartenenti al regno di Nabopolassar (625-605 a.C.), padre di Nabucodonosor e fondatore dell'impero caldeo.

In effetti, se consideriamo le quote rilevate dai tedeschi relativamente alle strutture idriche dell'età di Nabopolassar - quote confermate dalle nostre prospezioni - abbiamo il livello massimo del muro di banchina sull'Eufrate a -1,42 metri, mentre una scala coeva giunge addirittura a - 4,90 metri forse sul livello del letto del fiume di quel tempo.⁷ Ed è proprio in questo range di parametri che, come abbiamo visto, si collocano le fondazioni della stessa ziqqurrat. Questa nuova ipotesi sarebbe confermata dall'iscrizione su un cilindro di fondazione del Louvre, in cui Nabucodonosor asserisce di avere terminato l'opera iniziata da suo padre Nabopolassar:

"Etemenanki, la ziqqurrat [di Babilonia], di cui Nabopolassar, il re di Babilonia, mio padre che mi ha generato [...], aveva purificato l'area e quindi vi aveva posto la piattaforma di fondazione nel cuore del mondo inferiore; [...] con asfalto e mattoni cotti al forno, [...] ma non aveva raggiunto la sommità. Allora io mi sono impegnato a elevare Etemenanki per fare rivaleggiare la sua sommità col cielo" (André-Salvini 2008, 23).

Tuttavia, proprio al fine di ovviare alla posizione sottostante il livello medio delle acque, si è provveduto alla risistemazione idrogeologica dell'area della ziqqurrat con la costruzione di un canale im-

mediatamente a nord del suo recinto, canale dotato di una doppia apertura di scarico verso le mura di Nabopolassar che serviva appunto a drenare l'acqua, permettendo di ancorare le fondazioni della torre a livelli così bassi. Sappiamo infatti che, per contenere le continue inondazioni, proprio in età neobabilonese, a partire dal regno di Nabopolassar (625-605 a.C.) sino a quello di Nabonedo (555-539 a.C.), Babilonia era stata dotata di una imponente rete di canali, condutture di scarico e bacini di sfogo, di cui faceva parte anche il canale della ziqqurat.⁸

In secondo luogo, il confronto coi livelli stratigrafici della Porta di Ishtar confermerebbe tale datazione (Figure 7-9). La Porta di Ishtar, il principale accesso cerimoniale della città, tagliava la doppia cortina di mura interne sul lato nord di Babilonia. Era il luogo dove transitava la processione della festa del Nuovo Anno lungo la Via delle Processioni verso il *bit akitu*, il tempio di Capodanno. I suoi livelli basali sono affondati per un rinterro di oltre 14 metri sotto il pavimento conservato della I fase della Porta (a + 0,00), mentre le sezioni dei tedeschi documentano la presenza di un dragoserpente e un toro stampato in mattoni cotti a rilievo alla quota di - 4,50 metri, una quota ancora più profonda di quella della ziqqurat (Figura 7).⁹ Siccome la presenza di pavimenti in questi livelli di base è incerta, si tratterebbe quindi di murature di fondazione, impreziosite dal decoro di animali simbolici esattamente come per l'elevato (Figura 8). Questo reca i mattoni stampati con le iscrizioni di Nabucodonosor II. Ancora una volta il dissesto idrogeologico, con il costante sollevamento della nappa freatica, ha certo determinato la necessità di affondare a simili livelli le murature della porta, tanto che Nabucodonosor costruisce ancora altre due fasi sopra la prima, alternando diverse tecniche decorative; l'ultima fase è quella in mattoni smaltati a rilievo ricostruita al Vorderasiatisches di Berlino dalla DOG diretta da Koldewey (Figura 9). Nel caso della Porta di Ishtar, l'iscrizione di Nabucodonosor II specifica che, "a causa dell'alluvionamento della Via delle Processioni", fu il sovrano stesso a demolire "la porta e a porvi profonde fondazioni, in bitume e mattoni cotti, sino al livello della nappa freatica".¹⁰ Quindi, stando all'iscrizione, i livelli basali dovrebbero appartenere a tale sovrano, o al massimo

agli ultimi anni di regno del padre Nabopolassar.

Nell'area dei palazzi invece, il sollevamento delle due principali vie processionali - l'*Aiburshabu* ("Il nemico non passerà mai") di Ishtar a Nord, e la *Nabu-dayyan-nishishu* di Nabu a Sud - ha determinato la costruzione in età neobabilonese di due acropoli antitetiche, veri e propri snodi centrali di controllo sulle principali arterie rituali della città (Figura 6). La reggia-arsenale scavata dal Centro scavi di Torino alla fine degli anni ottanta del Novecento è un settore della città interna a sud dell'Esagila di Marduk, tra i più rilevanti quartieri storici della capitale denominato *Shuanna* nel testo rituale TIN-TIR:¹¹ dalla porta di Urash vi transitava la via processionale dedicata al dio della sapienza Nabu (figlio del grande Marduk), la cosiddetta *Nabu-dayyan-nishishu* ("Nabu è il giudice della sua gente") che lì si congiungeva con la Via delle Processioni principale *Aiburshabu*. Lo scavo metteva in luce una poderosa sostruzione che sul lato orientale della porta di Urash formava un solido terrazzamento a cavallo delle fortificazioni interne (Figura 10). L'acropoli di età neobabilonese e achemenide continuava a essere occupata sino al primo periodo ellenistico, mentre l'età partica ha restituito soltanto sepolture e reperti isolati. La terrazza è costruita con un poderoso riempimento in mattoni cotti e argilla pressata e si eleva notevolmente sopra la quota di piena del fiume a + 0,00. Stesse quote, e un simile riempimento, sono stati rilevati per l'altra acropoli, quella principale situata sul muro interno settentrionale di Babilonia presso la porta di Ishtar, l'area della reggia composta dai palazzi Sud e Nord (Bergamini 1990, 5-12).

Sembra quindi che i sovrani neobabilonesi abbiano seguito due strategie diverse per mettere al sicuro i monumenti dalle acque: 1. per i palazzi, ovvero le aree non cerimoniali, si è provveduto alla creazione di incredibili terrazzamenti sopra il livello delle acque di piena; 2. per la ziqqurra e per la Porta di Ishtar, i luoghi sacrali principali di Babilonia, si è invece affossato le fondamenta in livelli più profondi e più vicini alle acque medie e sotterranee, costruendo però canali di drenaggio. E' molto probabile che motivi di ordine religioso abbiano determinato quest'ultima scelta: affondare, come indicano le iscrizioni reali, le fondazioni degli edifici sacri nell'acqua,

simbolo dell'Apsu, l'oceano sotterraneo di acqua dolce che secondo la tradizione babilonese era la sede mitica del sommo dio del pantheon Marduk.¹²

5. Nuove ipotesi di ricostruzione della ziqqurrat

Distrutta più volte nell'Antichità e quindi divenuta nel corso dei secoli fino all'Ottocento una buona cava di mattoni, la ziqqurrat di Babilonia appariva sin dagli scavi tedeschi come un fantasma del suo splendore passato, le sue forme dissolte e le sue tracce sfumate nel terreno dello stagno e dei palmizi che tuttora la ricoprono. Di fronte a questo scenario, il dibattito sulla ricostruzione dell'aspetto che dovette avere la torre di Babele nel VI secolo a.C. si è incentrato su tre aspetti principali: l'altezza dell'edificio, la conformazione degli accessi scalari e le caratteristiche del tempio sommitale, la sacra dimora del dio babilonese Marduk.

Gli scavi tedeschi avevano chiarito solo la planimetria della torre: una pianta quadrata di 91 metri di lato con un avancorpo scalare, qui posto innanzi al lato sud con una scalea aggettante di 50 metri di lunghezza. Ma nulla si sapeva con certezza dell'aspetto dell'elevato. Il caso volle che proprio durante gli scavi di Koldewey ricomparisse dal museo del Louvre un testo di straordinario rilievo storico comunemente noto come la *tavoletta dell'Esagila*,¹³ un compendio matematico-religioso utilizzato dal clero babilonese nelle scuole scribali dell'epoca che forniva, per quanto in maniera idealizzata, la descrizione e le dimensioni della ziqqurrat: una torre di 91 metri di lato (dimensione che corrispondeva a quella rilevata dagli scavi) e un'altezza di altrettanti 91 metri, pari a sette piani, di cui l'ultimo era formato dal "tempio della ziqqurrat", il *bit ziqqurrat*.¹⁴ Proporzioni assai armoniose quindi, che permettevano di inscrivere ipoteticamente in un cubo, ma dimensioni decisamente eccezionali, non eguagliate da nessun'altra torre della Mesopotamia; misure confermate del resto dallo stesso Erodoto, il quale, tuttavia, ipotizzava un'altezza addirittura "fino a otto torri" (*Storie*, 1, 181, 3). Nella seconda metà del Novecento, l'integrazione dei dati archeologici (i resti scavati sul terreno) e le informazioni testuali contenute nella *ta-*

voletta dell'Esagila hanno portato a diversi tentativi di ricostruzione del monumento, tentativi che si distinguono in particolare riguardo alla sua reale altezza e alla morfologia dell'accesso scalare, per alcuni di forma a spirale come suggerito dalla narrazione erodotea. La più accreditata tra le varie ipotesi di ricostruzione sarebbe quella dell'archeologo-architetto Hansjörg Schmid, esposta al Vorderasiatisches Museum di Berlino (Figura 11), in quanto ripropone puntualmente le misurazioni della *tavoletta dell'Esagila* e la morfologia della tradizionale ziqqurrat neosumerica a triplice corpo scalare a "T" (George 2008, 126, fig. 108) (Figura 12).

Tuttavia, per quanto ineccepibile, tale ricostruzione lascia seri dubbi per quanto riguarda l'accesso scalare a forma di "T", riproposto normalmente secondo le modalità della ziqqurrat sumerica classica - per esempio quella di Ur-Nammu a Ur del 2100 a.C. Il riesame dell'archeologia, unitamente alla Stele di Oslo - un documento iconografico rinvenuto recentemente negli anni Duemila - formano la nostra base documentaria, che permetterebbe di proporre una nuova ipotesi ricostruttiva per quanto riguarda l'accesso scalare. Tracce sul terreno e una attenta lettura della fotografia aerea lasciano infatti intravedere delle scalinate angolari che ruotano intorno ai due angoli della facciata (Figura 13): addossate al massiccio e convergenti verso il centro, sembrerebbero però iniziare a circa 18 metri sul fianco della torre, per svoltare in facciata già a una certa altezza e fermarsi dopo circa 20 metri senza congiungersi con la scala centrale (ricordando almeno in parte la forma a spirale descritta da Erodoto). Questa ricostruzione sarebbe compatibile con la struttura della ziqqurrat cronologicamente più vicina a quella di Babilonia, ovvero la torre di Dur Kurigalzu, costruita nella capitale cassita intorno al 1400 a.C. (Figura 13). La scelta della forma quadrata (anziché quella usuale di tipo rettangolare) della ziqqurrat di Babilonia, come già del monumento cassita, sarebbe dovuta alla necessità di esaltare il verticalismo della costruzione, e perfino la conformazione delle scalinate concorre a esaltare questa visione, sublimata a Babilonia da una altezza di 91 metri, ben maggiore di quella cassita (superiore ai 45 metri restanti).

Tuttavia, secondo un recentissimo studio di Juan-Luis Montero Fenollós dell'Università de la Corugna, l'altezza eccessiva dell'edificio sfiderebbe "le leggi della statica e della resistenza a compressione di un materiale come il mattone crudo" (Montero Fenollós 2005, 201-216; Montero Fenollós 2008, 229-230). Lo sforzo di compressione di 6,67 kg/cm² che la torre dovrebbe aver sopportato è notevolmente maggiore dello sforzo calcolato per altre ziqqurrat della regione.¹⁵ Montero Fenollós propone quindi per la torre di Babele un abbassamento di altezza a 66 metri con uno sforzo di circa 3,81 kg/cm², e un'inclinazione rispetto al piano orizzontale del suolo di 56°, in confronto con i 63° dell'ipotesi tradizionale.¹⁶

Ma l'ipotesi di Montero Fenollós sembra essere contraddetta dalla recente riscoperta della già citata Stele di Oslo, un magnifico cippo in diorite conosciuto anche come "Stele della torre di Babele" appartenente alla Collezione Schøyen (Figura 14).¹⁷ Vi appare infatti la raffigurazione della ziqqurrat di Babilonia che indicherebbe un'altezza del monumento e una morfologia dell'accesso scalare sugli angoli con proporzioni molto simili all'ipotesi da noi avanzata; proporzioni che a eccezione delle scale angolari non si discostano dalla ricostruzione tradizionale di Schmid. La stele, dedicata da Nabucodonosor II per celebrare la riedificazione della ziqqurrat, costituisce a oggi l'unica rappresentazione storica di età neobabilonese della torre di Babele: il re caldeo Nabucodonosor II compare a destra, con la tunica e il tipico copricapo conico babilonese, in atto di dedica e preghiera di fronte al monumento che l'iscrizione sumerica in un cartiglio indica come "Etemenanki, ziqqurrat, Kadingirra": "Etemenaki, la ziqqurrat di Kadingirra", quest'ultimo essendo un vecchio epiteto sumerico per indicare Babilonia (George 2011, 154). Sulla sinistra della stele, la rappresentazione frontale della torre suggerisce un'altezza pari alla larghezza della base (e non minore come ipotizza Montero Fenollós); inoltre, sebbene la superficie del cippo sia troppo rovinata per permettere un giudizio definitivo, l'apparente mancanza di indizi sul sistema scalare di accesso al monumento potrebbe essere dovuta alla sua visione frontale: la scalea centrale aggettante è solo suggerita da uno spazio vuoto, mentre quelle laterali non sono visibili probabilmente perché, essendo limitate ai soli an-

goli come quelle di Dur Kurigalzu, in veduta frontale si confondono con la facciata.¹⁸ Se la nostra interpretazione è corretta, sembrerebbe allora che la ziqqurra di Babilonia avesse una forma corrispondente a quella di Dur Kurigalzu, ma dimensioni decisamente maggiori: il più straordinario monumento dell'epoca che ne valse la sua imperitura fama.

Nell'ottica biblica, in effetti, Babilonia era la città ideale in cui adattare la leggenda, non solo per la sua reputazione di centro cosmopolitico del mondo, crogiolo di razze e culture umane, che produceva nella mente del popolo ebreo in esilio - in particolare nella visione che ce ne daranno i suoi teologi - un'idea di confusione e peccato, ma anche per il suo stesso vituperato nome: la parola *Babel* si prestava a essere confusa con il verbo *bālal*, "confondere", creando un efficace quanto deleterio gioco di parole nella lingua ebraica.¹⁹ Se l'allegoria biblica viene usualmente letta in chiave positiva, emblema della genesi della varietà delle lingue umane sulla terra, non v'è dubbio che la forte propaganda biblica avesse letteralmente stravolto il significato originario della torre, trasformando ad arte le sue connotazioni positive in elementi assolutamente nefasti. E' l'etimologia stessa del nome ziqqurra a indicarcelo: il termine, che deriva dalla forma verbale *zaqaru*, "elevare, essere in alto", ha una chiara valenza di congiungimento tra terra e cielo, uomini e dèi, sacro e profano; un congiungimento ribadito del resto dal magniloquente epiteto di Etemenanki, "Casa delle fondamenta del Cielo e della Terra", l'*axis mundi* per antonomasia che lega diverse gamme dell'assoluto. Un ordine cosmico di natura astronomico-astrologico sarebbe inoltre sotteso dalla presenza nella ziqqurra di sette piani, ciascuno legato da un colore diverso a una data stella, come attestano i testi astrologici MUL-APIN ("Costellazione dell'aratro"): la Luna (argento) e il Sole (oro) si identificavano con le due terrazze superiori, le tre terrazze più basse corrispondevano ai pianeti esterni - rispettivamente Saturno (nero), Giove (bianco) e Marte (rosso scuro) - quelle mediane ai pianeti interni Venere (blu) e Mercurio (rosso chiaro) (James e van der Sluijs 2008, 69).

Indubbiamente quale emblema più intriso di sacralità si poteva concepire per permettere all'uomo di incontrare il divino? Per il

La torre di Babele

compilatore del noto passo biblico di Genesi 11 (redatto verosimilmente a Babilonia dagli esuli Ebrei), tuttavia, l'opera è il frutto di un'arroganza e un'ambizione folli, senza misura, che conducono l'uomo all'idolatria nei confronti di un dio "falso e bugiardo", il Marduk babilonese in netta antitesi col giusto Jahvè.²⁰ Ed era per di più proprio sulla "torre di Zeus Belo" che, secondo Erodoto, trascorrevano la notte "una sola donna del paese, quella che il dio abbia scelta fra tutte" (*Storie*, 1, 181, 5), esplicito riferimento, confermato anche dai testi cuneiformi, della pratica della ierogamia, l'unione sessuale tra Marduk e la paredra, rappresentati dal sovrano e dall'alta sacerdotessa: un rituale magico di fertilità e rigenerazione naturale dalle origini remote nel mondo babilonese che aveva scandalizzato non solo il compilatore biblico ma anche il celeberrimo storico greco.

Sacrario eccelso in cui aveva luogo questa cerimonia era il *gigu-nu*, posto sulla sommità della torre e decorato di mattoni lucenti che brillavano d'azzurro. Ce lo descrivono con dovizia di particolari Erodoto e soprattutto la *tavoletta dell'Esagila* che si sofferma sulla scenografia e gli arredi, in particolare un grande letto e un trono dorato, con una testata sorretta da animali fantastici in forma di drago, l'animale attribuito di Marduk che ricordava, con la sua presenza, la vittoria primigenia del dio poliade sulle forze della natura ostile guidate dalla dea Tiamat e il successivo ristabilimento dell'ordine cosmico.²¹ Sia gli Ebrei che i Babilonesi anelavano quindi all'armonia universale, ma nell'ottica biblica il monoteismo del dio Marduk non doveva scalzare quello di Jahvè.²²

8. La torre nel mito

Almeno a partire dal Medioevo si registra l'incessante tentativo di definire, non senza una certa dose di fantasia, la possibile immagine del monumento che gli Ebrei conoscevano attraverso le Scritture come la torre di Babele e i Babilonesi chiamavano Etemenanki. Il risultato è una prolifica quanto immaginifica serie di pitture, stampe e incisioni che cercano di catturare l'essenza dell'edificio, esagerandone le forme in masse volumetriche colossali, che rendono onore alla fortuna del mito stesso anche se non alla realtà storica.

Alcuni esempi sembrano bene esemplificare tale sforzo intellettuale e ricostruttivo, esempi che sono legati da un filo sottile che corre nel corso di diversi secoli, pur adattandone scopi e finalità ai pur assai diversi contesti storici. Dalle celebrate torri rinascimentali di Brugel il Vecchio sino alle riproduzioni apocalittiche del neomodernismo di Holcombe, passando attraverso le prime sperimentazioni medievali, con il loro insistere sull'organizzazione del lavoro, sulle maestranze dei cantieri dell'epoca, per esempio, di Jean de Courcy e del Maestro di Bedford che mescolano costumi medievali e minareti musulmani, non senza il gusto dell'esotico oriente.²³ Nel *The Bedford Hours* (comunemente attribuito al Maestro di Bedford) - tipica raccolta quattrocentesca delle ore liturgiche in cui si alternano salmi, preghiere e illustrazioni miniaturistiche della Genesi - la torre viene rappresentata con una scalea a spirale molto simile al minareto *Mal-wiyya* ("spirale") di Samarra, la splendida capitale dei califfi abbasidi situata nell'attuale Iraq (Figura 15). Più che a una diretta conoscenza del monumento islamico da parte dei viaggiatori occidentali - che tuttavia non si potrebbe escludere a priori -, la morfologia coclide della torre deve molto al racconto erodoteo (Seymour 2008, 132-134).²⁴

Nelle celeberrime torri di Pieter Bruegel il Vecchio - del Museum Boijmans van Beuningen di Rotterdam e del Kunsthistorisches Museum di Vienna - si armonizzano magistralmente il classicismo rinascimentale e le inquietudini della Riforma protestante che sconvolse il Cristianesimo nel XVI secolo. La metafora della biblica confusione delle lingue viene traslata nel clima di incomprensione che si abbatte su Cattolici e Protestanti. Ne scorgiamo le dinamiche ne "la Piccola Torre" di Rotterdam (Figura 16). Nuvole scure all'orizzonte attanagliano un monumento plasticamente surreale nel suo sprofondare verso il basso, quasi a indicare una vena di incipiente pessimismo, mentre i suoi contorni echeggianti il Colosseo non sono che un lontano ricordo dell'architettura classica che lo stesso Bruegel aveva imparato a conoscere in Italia. Roma vista come la nuova Babilonia - metafora più volte utilizzata da artisti e scrittori - a indicare vizio e corruzione unito alla follia umana. La non troppo velata accusa è qui alla Chiesa cattolica (con il Colosseo simbolo di

persecuzione dei primi cristiani) come indicherebbero alcuni indizi: la presenza del Papa, in visita a Babele, sotto il baldacchino preceduto da una sfilata di cardinali (quasi invisibile in un puntino rosso sulla terza terrazza). L'insanabile contrasto nel mondo cristiano non è tuttavia esplicitato, anzi il maestro - proprio accennando alla visita del pontefice - sembra suggerire l'utopistica riconciliazione dei fedeli in una purificata Babele, debitamente riproposta secondo i canoni di un paesaggio del Cinquecento, il porto cosmopolita della fiorente città commerciale di Anversa (Brusco 2012, 253).

Nell'opera *Babel Revisted* (2004) - stampa digitale di Julee Holcombe, la torre di Bruegel viene traslata nella rinascita di una nuova Manhattan, con i suoi grattacieli che maestosamente sfidano il cielo, sorgendo direttamente dalle povere macerie di Ground Zero dopo l'attentato terroristico di matrice estremista islamica dell'11 settembre 2001 (Figura 16). Scientemente si combina pathos costruttivo e il rinnovarsi dell'energia della vita con l'alienazione e l'emarginazione della periferia suburbana, desolatamente abbozzata ai lati degli sventanti grattacieli. La retorica biblica dell'ambizione e della follia umana è solo un lontano ricordo, anche se non manca una suggestione apocalittica nella sottile rievocazione del possibile scontro finale tra concezioni religiose e ideologiche antitetiche (*Ibidem*, 254). E, senza dubbio, proprio la straordinaria versatilità del mito biblico - che si presta a trasposizioni e adattamenti per la sua intrinseca forza dialettica di distruzione e rigenerazione di ogni società urbana - lo rende sorprendentemente attuale, e pone quesiti di comunicabilità e comprensione tra popoli, religioni, e minoranze etnico-linguistiche, che travalicano ogni tempo e spazio.

NOTE

¹ Questo articolo è tratto dalla conferenza tenuta dall'autore il 3 aprile 2012 nell'Aula Magna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Genova in occasione del ciclo di incontri *Cento anni di Archeologia a Genova (1912-2012)*, nel centennale della nascita dell'insegnamento di Archeologia nell'Ateneo genovese, insegnamento inaugurato nel 1912 da Alessandro Della Seta.

- ² Per i passi della Bibbia si fa riferimento alla traduzione italiana de *La Sacra Bibbia*, edizione ufficiale a cura della Conferenza Episcopale Italiana. Libreria Editrice Vaticana, Roma, 2008.
- ³ L'opera *I viaggi di Beniamino* è stata pubblicata postuma in ebraico solo nel 1543; si vedano, per esempio, Asher 1840-41, 106-107; Adler 1907.
- ⁴ Le dimensioni esagerate riportate da Erodoto per Babilonia sono il frutto della sua confusione circa la rete di fortificazioni che ricopriva in maniera capillare, in aggiunta alle mura vere e proprie della città, tutta la regione del sud della Mesopotamia (si vedano, per esempio, il celebre *muro dei Medi* e il *muro di Kish*); Reade 2008, 113-114.
- ⁵ Per una puntuale storia delle esplorazioni relative alla torre di Babele si veda George, 2008, 126-128. Si noti che gli studi idrogeologici effettuati dal Centro Scavi di Torino nel 1978 hanno permesso di accertare che al tempo di Erodoto (V secolo a.C.), in età achemenide, l'Eufrate effettivamente aveva deviato verso est tagliando in due l'area dei palazzi e la ziqqurrat Etemenanki; Parapetti 2008, 162; Bergamini 2008, 530.
- ⁶ Il punto di + 0,00 di livellazione era stato preso dai tedeschi sulla banchina dell'Eufrate a nord del palazzo Sud (il Kasr); Bergamini 1977, 112.
- ⁷ Le due quote sono riportate da Bergamini (1977, 116), ma non sembrano essere state prese in considerazione per la datazione della ziqqurrat.
- ⁸ Si veda anche Bergamini 1977, 117, 134, 140.
- ⁹ Le quote battute dalla missione diretta da Koldewey (1918) sono riportate anche in Bergamini 1977, Figure 79.
- ¹⁰ Il riferimento del sovrano caldeo si trova nel celebre testo cuneiforme detto *Iscrizione della Compagnia delle Indie* conservato al British Museum; André-Salvini 2008, 235.
- ¹¹ Il testo - conosciuto anche come *La topografia di Babilonia* - veniva utilizzato nell'insegnamento scribale da parte del clero babilonese: presenta dettagliatamente i nomi in lingua sumerica dei dieci principali quartieri, delle otto porte e dei quattro assi viari più importanti della città, oltre ai corsi d'acqua e ai canali che bagnavano Babilonia; André-Salvini 2008, 192.
- ¹² La natura sacrale del luogo mitico è cantata nel *Poema della Creazione* babilonese, intitolato in lingua accadica *Enuma Eliš* dal suo incipit "Quando in alto". Apsu, personificazione divina dell'oceano sotterraneo d'acqua dolce, era stato vinto in un duello cosmico dal dio Enki, per divenire la sede primigenia della regalità, il luogo in cui venne concepito Marduk, il figlio di Enki stesso; Brusasco 2012, 164-165.
- ¹³ Il nome si deve agli studi dell'assiriologo George Smith che, quando nella seconda metà dell'Ottocento il testo comparì sul mercato antiquario,

La torre di Babele

- riuscì a decifrarlo e a comprendere che si trattava di un documento relativo al santuario di Marduk, detto appunto Esagila (“Casa che leva alto il capo”); George 2008, 128.
- ¹⁴ 15 *nindanum* secondo il sistema metrico babilonese; 1 *nindanum* equivalente a circa 6 metri.
- ¹⁵ Dur Kurigalzu = 4 kg/cm²; Nimrud = 4 kg/cm², Borsippa = 2,70 kg/cm², Ur = 1,90 kg/cm²; Montero Fenollós 2005, 205- 206.
- ¹⁶ La ziggurat di Ur è inclinata di 43° sul livello del terreno, quella assai imponente di Dur Kurigalzu ha una pendenza di 49°, mentre a Borsippa, la torre coeva all’Etememanki di Babilonia, mostra una inclinazione di 47°; Montero Fenollós 2005, 206-207.
- ¹⁷ La stele, a terminazione centinata, si presenta fortemente usurata e danneggiata. Si tratta, come di prammatica in Mesopotamia, di un deposito di fondazione di dedica reale da parte di Nabucodonosor II collocato in origine nella muratura della ziqqurat, e quindi probabilmente depredato dalle armate persiane di Serse che nel 484 a.C. saccheggiarono Babilonia, trasferendo a Susa ingenti bottini di guerra; George 2011, 153-169.
- ¹⁸ Vista la superficie deteriorata della stele, non vi è ragione di confermare il disegno ricostruttivo del sistema scalare pubblicato sul sito della Collezione Schøyen, disegno che risulta erroneamente influenzato dal modello classico della ziqqurat neosumerica con due rampe di scale laterali congiunte a quella centrale (si veda la ricostruzione MS 2063 nel sito telematico della Collezione: <http://www.schoyencollection.com/history/Babylonian.html>).
- ¹⁹ La condanna di Babilonia quale simbolo della prima civiltà urbana multirazziale, viziosa e arrogante costruzione umana, si accorda bene con la tradizione nomadico-pastorale delle tribù degli Ebrei, e diviene quindi un ancestrale tema biblico che si trova anche in Genesi 4 a proposito del malvagio Caino, il costruttore di città per eccellenza; Brusasco 2012, 250.
- ²⁰ Si veda anche Giuseppe Flavio e il suo riferimento al biblico Nimrod quale malvagio architetto responsabile della costruzione della torre e soubillatore del genere umano contro Dio; *Antichità giudaiche* 1, 113-118.
- ²¹ Il mito è narrato nell’*Enuma Eliš*, il *Poema della Creazione* babilonese; cfr. nota 12.
- ²² Ci sono prove di un incipiente monoteismo nella religione babilonese: ne sono prova i cinquanta epiteti onorifici che nell’*Enuma Eliš* conferiscono al dio una valenza universale, per cui le varie divinità diventano semplicemente singoli aspetti della sua persona. Inoltre, nei rituali del Capodan-

no babilonese Marduk, a ogni stazione rituale, si carica degli attributi degli altri dèi prima di sconfiggere le forze maligne; Brusasco 2012, 129.

²³ La storia universale conosciuta come *la Bouquechardière* di Courcy presenta una miniatura della torre di Babele, con l'architetto Nimrod in primo piano, che si ispira al racconto di Giuseppe Flavio (cfr. nota 20).

²⁴ *The Bedford Hours*, donato nel 1430 a Enrico VI nel periodo intercorso fra la sua incoronazione a re di Inghilterra nel 1429 e a re di Francia nel 1431, aveva probabilmente una funzione didattica, di manuale di studio dell'illustre sovrano che al tempo aveva appena nove anni (Seymour 2008, 134).

OPERE CITATE

ADLER, M. N. (a cura di). *The Itinerary of Benjamin of Tudela*. London, Henry Frowde, 1907.

ASHER, A. (a cura di). *The Itinerary of Rabbi Benjamin of Tudela*. London and Berlin, A. Asher & Co., 1840-41.

ANDRÉ-SALVINI, Béatrice (a cura di). *Babylone*. Catalogue de l'exposition "Babylone", Musée du Louvre, Paris, 14 mars-2 juin 2008. Paris, Musée du Louvre, 2008.

BERGAMINI, Giovanni. "Levels of Babylon reconsidered". *Mesopotamia* XII (1977), 111-157.

BERGAMINI, Giovanni. "Preliminary Report on the 1988-1989 Operations at Babylon, Shu-Anna". *Mesopotamia* XXV (1990), 5-12.

BERGAMINI, Giovanni. "La mission italienne, 1974-1989". *Babylone*. Catalogue de l'exposition "Babylone", Musée du Louvre, Paris, 14 mars-2 juin 2008. A cura di Béatrice André-Salvini. Paris, Musée du Louvre, 2008, 529-531.

BRUSASCO, Paolo. *Babilonia. All'origine del mito*. Milano, Raffaello Cortina, 2012.

Conferenza Episcopale Italiana (a cura di) *La Sacra Bibbia*. Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2008.

DRIVER, G. R. e J. C. Miles. *The Babylonian Laws*, vol. 2: *Transliterated Text, Translation, Philological Notes, Glossary*. Oxford, Clarendon Press, 1952-1955.

ERODOTO. *Storie*. Tr. it. Milano, Rizzoli, 1997, vol. 1, Libri I-II.

FINKEL, I. L., Seymour, M. J. (a cura di). *Babylon. Myth and Reality*. Exhibition organised by the British Museum, London, 13 November 2008-15 March 2009. London, The British Museum Press, 2008.

La torre di Babele

- GEORGE, Andrew. "The truth about Etemenanki, the ziggurat of Babylon", in Finkel, I. L., Seymour, M. J. (2008a) (a cura di), *Babylon. Myth and Reality*. Exhibition organised by the British Museum, London, 13 November 2008-15 March 2009. London, The British Museum Press, 2009, 126-130.
- GEORGE, Andrew. "A Stele of Nebuchadnezzar II". A cura di Andrew GEORGE. *Cuneiform Royal Inscriptions and Related Texts in the Schøyen Collection*. Cornell University Studies in Assyriology and Sumerology 17; Manuscripts in the Schøyen Collection, Cuneiform Texts 6. Bethesda, Md., CDL Press, 2011, 153-169.
- GIUSEPPE FLAVIO. *Antichità giudaiche*. Tr. it. Torino, UTET, vol. 1, Libri I-X, 1998.
- INVERNIZZI, Antonio (a cura di). *In viaggio per l'Oriente. Le mummie, Babilonia, Persepoli*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- JAMES, J. e M. A. VAN DER SLUIJS. "Ziggyratts, colors, and planets: Rawlinson revisited". *Journal of Cuneiform Studies* 60 (2008), 57-79.
- KOLDEWEY, ROBERT. *Das wiedererstehende Babylon*. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1913.
- KOLDEWEY, Robert. *Das Ishtar-Tor in Babylon*, Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft 32. Leipzig, Deutsche Orient-Gesellschaft, 1918.
- KOLDEWEY, Robert. *Das wiedererstehende Babylon* (5th revised edition). A cura di B. Hrouda, Berlin/Munich, Beck, 1990.
- MONTERO FENOLLÓS, Juan-Luis. "Etemenanki: nuova ipotesi di ricostruzione dello ziggurat di Nabucodonosor II nella città di Babilonia". *Isimu* 8, Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la antigüedad (2005), 201-216.
- MONTERO FENOLLÓS, Juan-Luis. "La tour de Babylone, repensée". *Babylone*. Catalogue de l'exposition "Babylone", Musée du Louvre, Paris, 14 mars-2 juin 2008. A cura di Béatrice ANDRÉ-SALVINI. Paris, Musée du Louvre, 2008, 229-230.
- OLBRYŚ, M., BURDA, T., DOLATOWSKA, A, *Report on the Current Condition of the Babylon Archaeological Site (the Military Camp Alpha Site)*. Prepared by the International Audit Commission from 11-13 December, 2004, V. *The Ishtar Gate*, 2004, <http://www.mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/kultura-i-dziedzictwo/ochrona-dziedzictwa-kulturowego/ochrona-dziedzictwa-kulturowego-iraku.php?searchresult=-1&sstring=Iraq> (06/08/2014).
- PARAPETTI, Roberto. "Babylon 1978-2008. A Chronicle of events in the ancient site". *Mesopotamia*, LXIII (2008), 130-166.

- READE, Julian E. "Disappearance and rediscovery". *Babylon. Myth and Reality*. Exhibition organised by the British Museum. London, 13 November 2008-15 March 2009. A cura di I. L. FINKEL e M. J. SEYMOUR. London, The British Museum Press, 2008, 13-30.
- READE, Julian E. "Early travelers on the wonders: suggested sites". *Babylon. Myth and Reality*. Exhibition organised by the British Museum. London, 13 November 2008-15 March 2009. A cura di I. L. FINKEL e, M. J. SEYMOUR. London, The British Museum Press, 2008, 112-117.
- SCHMID, Hansjörg. *Der Tempelturm Etemenanki in Babylon*. Baghdader Forschungen, Band 17. Mainz am Rhein, von Zabern, 1995.
- SCHMIDT, Jürgen, "Das Bīt Akītu von Babylon", *BaM* 33 (2002), 281-317.
- The Schøyen Collection, "MS 2063, The Tower of Babel Stele", 2000-2011, <http://www.schoyencollection.com/historyBabylonian.html> (06/08/2014).
- SEYMOUR, Michael. "The Tower of Babel in art". *Babylon. Myth and Reality*. Exhibition organised by the British Museum. London, 13 November 2008-15 March 2009. A cura di I. L. FINKEL e, M. J. SEYMOUR. London, The British Museum Press, 2008, 132-141.
- WETZEL, Friedrich e H. WEISSBACH. *Das Hauptheiligtum des Marduk in Babylon, Esagila und Etemenanki*. Leipzig, J. C. Hinrichs, 1938.

IMMAGINI

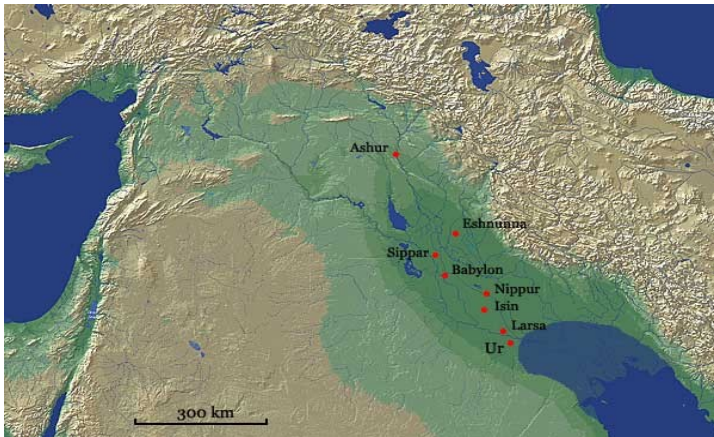


Figura 1 - Pianta dell'Iraq con l'ubicazione di Babilonia e dei principali siti antichi (Odyssey Adventures in Archaeology).

La torre di Babele



Figura 2 - Illustrazione de “La Torre di Babele” dal “Turris Babel” di Atanasio Kircher, Amstelodami, 1679: disegno copiato da quelli di Pietro della Valle (Invernizzi, 2001, Figura 6).

Figura 3 - Pianta di Babilonia (Brusasco 2012, Figura 4.1).

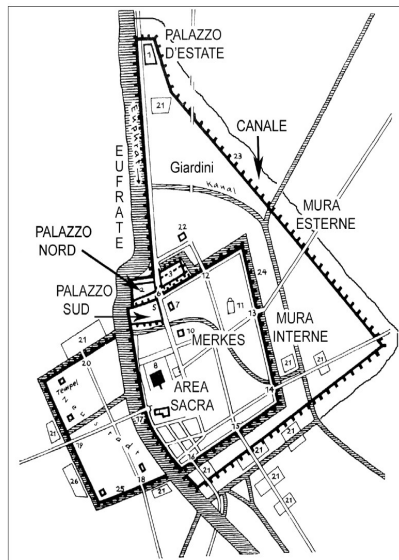




Figura 4 - (In alto) vista aerea dei resti della ziqqurrat Etemenanki di Babilonia (Centro Ricerche Archeologiche e Scavi per il Medio Oriente e l'Asia); (in basso) lo stagno visto da terra (Parapetti 2008, Figure 2).

La torre di Babele

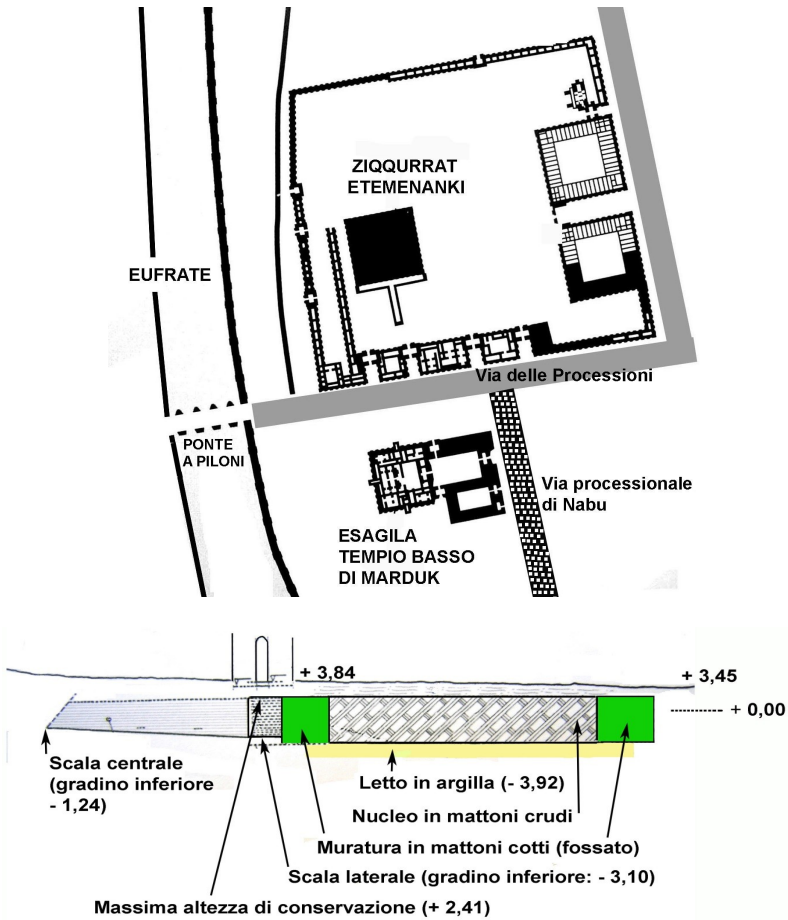


Figura 5 - (In alto) pianta del santuario di Marduk (adattata da Finkel, Seymour 2008, Figure 29); (in basso) sezione della ziqurrat col recinto (adattata da Bergamini 2008, 529).

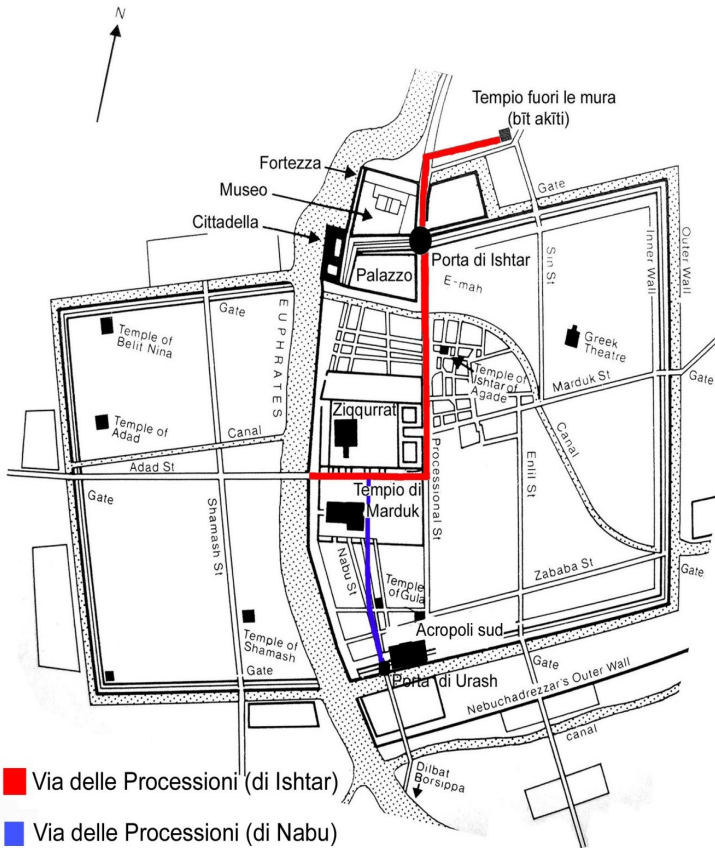


Figura 6 - Pianta della città interna di Babilonia: verifica stratigrafica della Porta di Ishtar e dell'acropoli Sud di Shuanna (adattata da Brusasco, 2012, Figura 4.2).

La torre di Babele



Figura 7 - La prima fase della Porta di Ishtar in situ a Babilonia (Koldewey 1918).

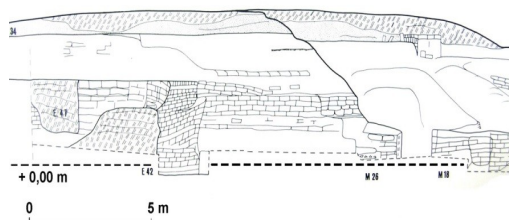
Figura 8 - (A sinistra) prima fase della Porta di Ishtar: livello delle acque nel 2004; (a destra) particolare del toro che continua sotto il pavimento neobabilonese della prima fase (Olbrys', Burda, Dolatowska 2004).





Figura 9 - La terza fase della Porta di Ishtar ricostruita al Vorderasiatisches Museum di Berlino (Finkel, Seymour 2008, Figure 38).

Figura 10 - L'acropoli sud nel quartiere di Shuanna (Bergamini 2008, 531), con la stratigrafia dello scavo della Missione italiana (adattata da Bergamini 1990, pl. II).



La torre di Babele



Figura 11 - Ricostruzione della torre di Babele di Schmid al Vorderasiatisches Museum di Berlino (scala 1:150, h 56 cm) (Schmid 1995).

Figura 12 - La ziqqurrat neosumerica di Ur-Nammu a Ur (2112-2090 a.C.) con triplice avancorpo scalare a “T” (The British Museum).



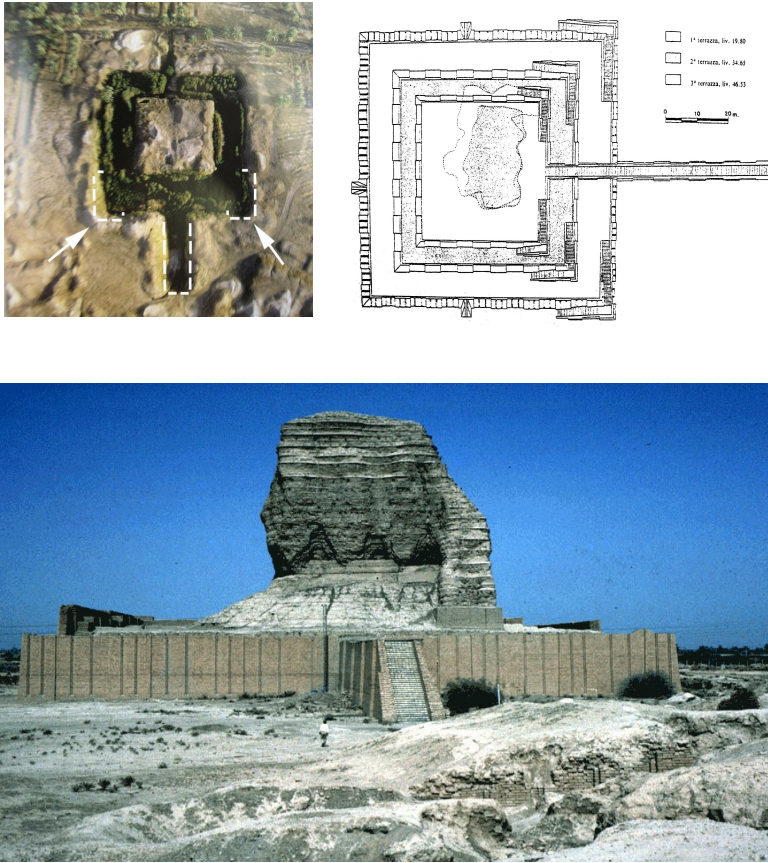
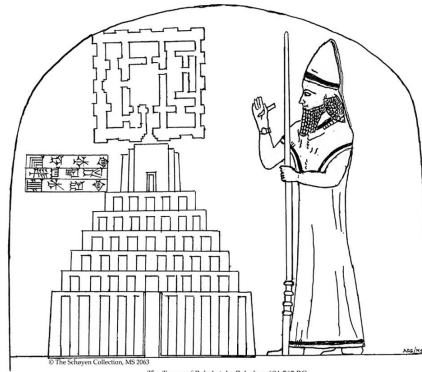


Figura 13 - In alto a sinistra, la ziqqurrat Etemenanki di Babilonia con evidenziati (in tratteggio bianco) gli accessi angolari sulla facciata e la scalea centrale (adattata da Centro Ricerche Archeologiche e Scavi per il Medio Oriente e l'Asia); in alto a destra e in basso, pianta ed elevato della ziqqurrat cassita di Dur-Kurigalzu (Aqar Quf) a tre terrazze e scale angolari (83 x 80 m, *h* più di 45 m), Kurigalzu I (c. 1380 a.C.) (The Oriental Institute of the University of Chicago).

La torre di Babele



MS 2063
The Tower of Babel stele, Babylon, 604-562 BC.
The only contemporary illustration of The Tower of Babel



© The Schøyen Collection, MS 2063
The Tower of Babel stele, Babylon, 604-562 BC.
Reconstruction by Martin Schøyen after an original drawing by Andrew George

Figura 14 - Stele di Oslo in diorite (47 x 25 x 11 cm), e ricostruzione della raffigurazione (adattata da The Schøyen Collection).

Figura 15 - Miniatura della torre di Babele nel *The Bedford Hours*, 1410-1430 (26,3 × 18,4 cm), British Library, London.





Figura 16 - (In alto) Pieter Bruegel il Vecchio, *Torre di Babele*, c. 1563 (olio su tavola, 60,5 × 74,5 cm). Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (Finkel, Seymour 2008, Figure 117); (in basso) Julee Holcombe, *Babel Revisited*, 2004 (stampa digitale Iris, 107,5 × 112,5 cm). Conner Contemporary Art, Washington DC (Finkel, Seymour 2008, Figure 192).

IL FASCINO E LA MALEDIZIONE DELL'ALCOL NELLA STAMPA POPOLARE RUSSA

Elena Buvina

The tradition of the popular print, while common to numerous European countries, enjoyed in Russia a relevance and duration that cannot be found elsewhere. The Russian popular print, or lubok, draws its expressive force from a combination of visual images and verbal texts. Characterized by its extreme versatility in conveying the most varied content, the lubok represents an important source of information on Russian conceptions of the self and of the world as these evolved from the 17th century to the beginning of the 20th century. This paper traces the diachronic relationship between Russian popular wisdom, as expressed in the lubok, and the plague of alcoholism, that came to afflict vast sectors of Russian society. At the end of the 19th century, denunciations of alcoholism were based on moral and religious principles, but these proved ineffective when vodka production increased and prices fell. While the large majority of prints from this era stigmatize the abuse of alcohol, underlining its dire consequences for family and society, in some cases alcoholism is presented as a vice with which one can live. Production of the lubok came to a sudden halt with the nationalization of publishing in 1918, but its style and syncretic language were taken up by many creators of Soviet political posters, in which the fight against alcoholism has a central role. Significant as well is the attempt to revive the lubok in the mid 1980s, during Perestroika, to support the crusade against alcohol undertaken by Mikhail Gorbachev.

“Ah, questo eterno bisogno russo di festa! Come siamo sensibili, come aneliamo a ubriacarci di vita, non al semplice piacere, ma proprio all’ebbrezza, come siamo attratti dalla sbornia perpetua, quanto ci piace essere ebbri, quanto ci annoiano la quotidianità e il lavoro metodico!”¹

Ivan Bunin

La tradizione della stampa popolare fu caratteristica di molti paesi europei, compresa l’Italia. Nel panorama generale, tuttavia, la Russia rappresenta un caso a sé stante poiché, a causa delle peculiari

condizioni politiche, economiche e sociali, questo fenomeno vi ebbe una durata molto più lunga (a partire dal secolo XVII fino all'inizio del XX) rispetto all'Europa Occidentale e conobbe diffusione e varietà di temi non riscontrabili in nessun altro paese.

La stampa popolare creata in Russia è nota oggi con il nome di *lubok*.² Questo termine designa un foglio illustrato, prodotto a basso costo a partire da una matrice di legno, di metallo o di pietra e destinato a un vasto pubblico. Combinando in sé l'elemento figurativo con quello narrativo, il *lubok* tratta le tematiche più diverse: dalle Sacre Scritture alle scenette licenziose, dalla vita quotidiana alle imprese di eroi epici, dalle battaglie storiche alle canzoni popolari, dalla comicità dei buffoni alle meraviglie della tecnica ecc.

Nonostante le soluzioni estetiche apparentemente approssimative, in realtà animate da una logica espressiva interna (tratto spesso grossolano, relativa semplicità delle immagini, gamma coloristica limitata ecc.), il *lubok* si caratterizza per la grande versatilità nel veicolare i contenuti più disparati e per la densità semantica, e pertanto rappresenta una miniera inesauribile di informazioni preziose per chi desideri conoscere la visione di sé e della realtà propria del popolo russo, così come essa si è evoluta nel corso di oltre due secoli. Il *lubok* è la dettagliata rappresentazione della vita materiale e spirituale del popolo, delle sue usanze, delle convinzioni e dei pregiudizi, degli interessi, di ciò che lo affascinava e di ciò che lo divertiva.³

Nel secolo XIX, epoca della loro maggiore diffusione, i quadretti a stampa abbellivano le pareti della quasi totalità delle izbe contadine, delle case dei mercanti e della piccola borghesia urbana; tuttavia quella decorativa non era la loro unica funzione, e forse neppure la più rilevante.⁴ Come dimostra Jurij Lotman,⁵ il pubblico popolare, infatti, non si limitava ad ammirare il *lubok*, ma interagiva con esso, traendone divertimento, informazioni, regole di condotta nella vita familiare e sociale, ammaestramenti di natura religiosa e morale ecc., e non era raro che più messaggi e toni coesistessero in uno stesso foglio.

Una realtà multiforme e in continua evoluzione come quella del *lubok* non è agevolmente inscrivibile in uno schema classificatorio, tuttavia evidenti ragioni pratiche di razionalizzazione hanno richie-

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

sto a chi si è dedicato a questo tema di introdurre nel vastissimo repertorio delle stampe popolari dei principi empirici di suddivisione, basati sui temi trattati o sul tipo di messaggio proposto, in via esclusiva o prevalente, da ciascun foglio. Quest'ultimo criterio è alla base dell'individuazione di un filone tematico detto *nazidatel'nyj lubok* (*lubok* edificante), che presenta esempi di condotta virtuosa o peccaminosa e riflessioni sul significato della vita umana, smaschera i vizi, illustra le pene a cui vanno incontro i peccatori dopo la morte. Con i suoi messaggi semplici e comprensibili, tale tipo di stampe esprimeva e nel contempo mirava a rafforzare un atteggiamento negativo dell'opinione pubblica nei confronti di alcuni comportamenti largamente diffusi o di determinati tratti del carattere delle persone.⁶ Condannando la condotta dissoluta, l'ubriachezza, l'infedeltà coniugale, le ricchezze accumulate in modo illecito, il *nazidatel'nyj lubok* fornisce chiare indicazioni sugli ideali morali, etici, religiosi a cui si ispirava la vita del popolo in un determinato periodo storico.

La saggezza popolare si manifestava in un campionario molto vario e talvolta bizzarro di apologhi, consigli, modi di dire, proverbi e insegnamenti morali che si tramandavano di generazione in generazione e molto spesso avevano una dimensione transnazionale: temi quali i gradini della vita umana (*stupeni žizni čelovečeskoj*), i forni del ringiovanimento, il mondo alla rovescia (*mir naiznanku*) furono mutuati dalle stampe popolari dell'Europa Occidentale, così come quello dell'abuso di alcol, che tuttavia in Russia acquisì un rilievo particolare, in ragione della vastità e gravità di tale piaga.⁷ Così, se i soggetti di singole stampe riprendono modelli occidentali, in terra russa si svilupparono diversi *lubki* originali sul tema dell'ubriachezza, i quali, non a caso, talvolta hanno come attori personaggi comici autoctoni (Paramoška, Savos'ka, Foma, Erëma ecc.), presenti nel repertorio della stampa popolare russa anche come protagonisti di tutta una serie di buffe avventure che rispecchiano le più varie situazioni di vita.

A proposito dell'impatto che ebbe sulla morale e sui costumi della società russa nella seconda metà del Seicento l'irruzione dell'alcol

nella vita quotidiana del popolo, lo storico Vil'jam Pochlëbkin (1923-2000) afferma:

Una delle peculiarità più significative della vodka, considerata come prodotto e come merce, è l'influsso distruttivo che essa esercitò sulla vecchia società medievale, chiusa e pervasa da tradizioni antichissime. D'un solo colpo la vodka spezzò i vecchi tabù sociali, culturali, morali, ideologici. Da questo punto di vista ebbe l'effetto di un'esplosione atomica nell'immobile quiete patriarcale. Per questo motivo le conseguenze della comparsa della vodka sono così facilmente individuabili nel campo sociale e in quello culturale, e si possono, tra l'altro, leggere nei documenti dell'epoca, dagli atti giuridici alle opere letterarie.⁸

Tra i due poli indicati da Pochlëbkin, ovvero gli atti giuridici e l'alta letteratura, trova naturalmente spazio una forma sincretica di espressione popolare quale il *lubok*.

L'ubriachezza compare come tema principale di una stampa popolare russa nella seconda metà del secolo XVIII, con la xilografia intitolata *O p'janice, propivšemsja na kružale* (Sull'ubriacone che si è bevuto tutto alla bettola) (Fig. 1).⁹ Tale quadretto è caratterizzato da un chiaro intento moralizzatore: l'abuso dell'alcol è condannato senza alcuna indulgenza in quanto vizio che annebbia la mente umana, induce a commettere peccati e porta, in ultima analisi, alla perdizione eterna. Questo soggetto conobbe un successo lungo e duraturo, tanto da essere ripreso in diverse varianti nel corso dei secoli XVIII e XIX.¹⁰

Analizziamo qui una variante prodotta da una matrice in rame, risalente al secondo quarto del secolo XIX. La narrazione del terribile destino dell'ubriacone si realizza in una struttura figurativa complessa, dove le scene che rappresentano i vari momenti della storia non sono proposte in un ordine corrispondente alla loro successione temporale. La raffigurazione ha come scenario principale l'interno di una bettola, ma presenta un'incursione addirittura nel mondo ultraterreno, che una linea obliqua separa dalla realtà sensibile.

I due protagonisti della vicenda narrata sono l'ubriacone e il diavolo. L'ubriacone compare in quattro scene: in basso a destra intento a bere della vodka, quindi in alto a sinistra seduto a un tavolo mentre

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

il diavolo (in sembianze umane, ma identificabile grazie alle corna) gli offre del denaro in cambio dell'anima, in basso al centro mentre il diavolo stesso (che ha smesso il suo travestimento antropomorfo) se lo è caricato sulle spalle e lo sta trasportando all'inferno, e infine nelle fauci del Leviatano, circondato dalle fiamme. Il diavolo appare inoltre nella scena posta al centro del quadretto in alto; in questo caso si rivolge a tre avventori della bettola che, come si evince dal racconto, vengono colti dal terrore.



Figura 1 - *O p'janice, propivšemsja na kružale*
(Sull'ubriacone che si è bevuto tutto alla bettola).
Stampa da una matrice in rame, secondo quarto del XIX secolo.

Il testo, situato nella parte inferiore del foglio, integra e sviluppa narrativamente la componente figurativa:

Un tale, un ubriacone, si bevve tutto, persino ciò che aveva indossato, in una bettola, e disse l'ubriacone: "Adesso non so più come fare a comprarmi da bere. Se ci fosse un mercante che la volesse, gli vendereai anche la mia anima." Gli si avvicinò il diavolo in sembianze umane e gli disse: "Cosa stai pensando, uomo?" – "Penso che non so più come fare a comprarmi da bere. Se ci fosse un mercante che la volesse, gli vendereai anche la mia anima." E disse il diavolo: "Te li darò io i soldi che vuoi." E dopo che il diavolo gli aveva dato dei soldi, l'ubriacone si sedette e si mise a bere. L'ubriacone dannato, senza pensare alla propria anima, continuò a bere. Si avvicinò la sera. Allora il diavolo disse, in presenza di altre persone: "Se uno compra un cavallo, dovrebbe prendersi anche le redini. E voi, che non siete parte in causa, siatemi testimoni: visto che ho comprato l'anima di quest'uomo, è giusto che mi porti via anche il suo corpo." Tutti i presenti furono subito colti dal terrore. Il diavolo prese l'ubriacone e, passando attraverso il pavimento, lo trascinò all'inferno, nelle pene eterne.

Secondo la studiosa Ol'ga Baldina,¹¹ deriverebbe da *O p'janice, propivšemsja na kružale* il fortunatissimo e longevo *lubok Apteka celitel'naja s pochmel'ja* (La farmacia che aiuta a smaltire la sbornia) (Fig. 2), che conobbe nel tempo un gran numero di varianti. Rispetto al suo supposto modello, quest'ultima stampa si segnala per la particolare intonazione ironica che traspare già dalla scritta in alto, in cui l'osteria viene definita "farmacia che aiuta a smaltire la sbornia" e per le tinte meno fosche e apocalittiche, mancando ogni riferimento al demonio e alla dannazione eterna del bevitore.

Il quadro mostra l'interno di un *kabak* (osteria), che tanta parte ha nello stile di vita e nella cultura russa, e non solo in quella popolare. Il locale è diviso in due piani. Al pianterreno, sulla sinistra del quadro, troviamo dietro il banco il *celoval'nik*¹² intento a servire un soldato. Sulla mensola che sovrasta il banco è disposta una fila di bottiglie, dietro alle quali, in alto, leggiamo: "Vodka di tutti i tipi". Sulla soglia dell'ingresso del locale tre uomini di basso rango socia-

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

le (come si desume dal loro abbigliamento) sono protagonisti di una scena piuttosto movimentata: uno è in ginocchio davanti a un altro, mentre il terzo alza in alto il pugno, come accingendosi a colpire. Una scritta che sormonta le loro teste ammonisce: “Prendetevi a botte dove vi pare, ma all’osteria fate pace”. Sulla scala che conduce al piano superiore Savos’ka (tradizionale personaggio comico del *lubok*) vomita, sporgendosi oltre il corrimano. Una scritta chiarisce eventuali dubbi riguardo le ragioni del suo malessere: “Savos’ka ha bevuto così tanto che si è sentito male”.



Figura 2 - *Apteka celitel'naja s pochmel'ja*
(La farmacia che aiuta a smaltire la sbornia).
Xilografia, XVIII secolo.

Il piano superiore ospita tre coppie di personaggi, ognuna seduta a un tavolo. A destra sono raffigurati un cavaliere e una dama, e la scritta sulla balaustra davanti ai due personaggi recita: “Si dichiarano l’un l’altra amore, bevono a volontà, aspettano la notte per finire il loro amore”. Al centro troviamo una coppia di estrazione sociale più bassa, come si evince sia dall’abbigliamento di entrambi sia dalla didascalia che accompagna la scenetta: “Il contadino Ermil piace alle donne del sobborgo. Nel *kabak* offre da bere in abbondanza e le invita galante a casa sua”. A sinistra ricompare Savos’ka, questa volta in compagnia di Paramoška, altro personaggio comico, spesso suo compagno di avventure. I due amici passano il tempo giocando a carte, come conferma la scritta: “Savos’ka e Paramoška giocano a carte, si dilettono”.¹³ In un angolo a sinistra “un giullare della Presnja¹⁴ suona canzoni”.

Il testo di tale *lubok* prende di mira gli eccessi nel consumo di alcol e le loro tristi conseguenze, invita a bere “con moderazione” (ovvero tre volte al giorno) e nel luogo deputato, vale a dire nel *kabak*, evitando così l’indecorosa figura di chi crolla ubriaco per strada:

In codesta farmacia si trovano le sostanze usate per curare i postumi della sbornia. Solo che qui vodka, vino, idromele e birra vanno consumati con buon senso, per non uscire completamente di senno, e per la precisione, tre volte al giorno, senza alcuna premura. La prima dose va presa al mattino, quando si fa chiaro, in compagnia di un amico. La seconda prima di pranzo, con un vicino di casa. La terza con i compagni nel pomeriggio, e non solo nelle feste, ma tutti i giorni. E se capitano giorni in cui si esagera, meglio dormire in codesta farmacia che andare a smaltire la sbornia altrove o giacere ubriaco per strada.

Il tema dell’uso e abuso di alcol, transnazionale e attuale in ogni epoca, è stato affrontato dagli artisti del *lubok* da angolazioni diverse. Così in *Razgovor p’juščego s nep’juščim* (Dialogo tra quello che beve e quello che non beve) (Fig. 3) diventa tema di una serrata schermaglia verbale che si conclude senza vincitori né vinti, in quanto ognuno dei due interlocutori rimane della propria opinione.

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

La morale che si può trarre dalla lunga disputa non è quella della condanna dell'alcol in sé. Nelle battute finali si scopre infatti che nessuno dei due contendenti è veramente astemio, in quanto chi ha aspramente criticato l'eccessivo consumo di alcol, enumerandone alcune conseguenze distruttive, non ha difficoltà ad ammettere di bere egli stesso, ma di usare i dovuti accorgimenti:

Quando bevi devi mangiare un boccone, ma a te questo non viene neanche in mente. Anch'io prima di pranzo ho mandato giù un buon bicchierino, e ci ho mangiato sopra del caviale non salato. Ora, al pasto, berrò a volontà e poi mi butterò sul letto a riposare.



Figura 3 - *Razgovor p'juščego s nep'juščim*
(Dialogo tra quello che beve e quello che non beve).
Stampa da una matrice in rame, inizio del XIX secolo.

Nei *lubki* della seconda metà del Settecento e dell'inizio del secolo successivo la condanna dell'abuso di alcol era saldamente fondata su principi morali e religiosi. Tuttavia già Dmitrij Rovinskij,¹⁵ nella seconda metà dell'Ottocento, notava lucidamente come, nonostante la profonda religiosità del popolo russo, neppure i moniti e gli insegnamenti della Chiesa avessero potuto arginare il diffondersi dell'alcolismo, visto che lo Stato, pur condannando formalmente tale piaga, traeva dalla vendita delle bevande alcoliche ingenti profitti, vitali per la propria sopravvivenza.¹⁶

Tale contraddittoria realtà trova un chiaro riflesso nel *lubok Farnos i Pigas'ja u celoval'nika* (Farnos e Pigas'ja dal *celoval'nik*) (Fig. 4). In questo caso è interessante notare come anche un personaggio di ascendenza straniera quale il buffone Farnos, probabilmente in ragione della sua grande popolarità nel *lubok* intorno alla metà del Settecento, sia chiamato, insieme con la moglie Pigas'ja, a rispecchiare uno dei fenomeni più diffusi e deteriori della realtà sociale russa, vale a dire l'alcolismo di massa e lo sfruttamento a fine di lucro di questa piaga da parte dello Stato, attraverso la vendita degli alcolici in regime di monopolio. Farnos e Pigas'ja sono presentati in abiti da buffoni ma, in contrasto con il canone tradizionale della loro raffigurazione, non hanno un aspetto ilare.

Farnos si rivolge al tenutario di una rivendita di alcolici, il “fratello *celoval'nik*” Ermak, chiedendogli di servire da bere a lui e alla consorte, in modo che possano smaltire la sbornia della sera precedente. Iniziata l'opera di convincimento con le buone maniere, Farnos, pur di ottenere il suo scopo, non esita a passare alle minacce. Seduto dentro al suo chiosco, il *celoval'nik* ascolta quel ritornello per lui più che consueto con un'espressione sardonica disegnata sul volto. In questo quadretto si nota la precisione con cui sono realisticamente rappresentati oggetti e suppellettili del chiosco, nonché i costumi dei due buffoni.

Fratello gabelliere, sei tu quell'Ermak che porta il cappello rosso di feltro? Ti avrei fatto volentieri l'inchino, ma anch'io porto il cappello, e con la piuma. Hai mai sentito parlare di Farnos, hai voglia di vedere il mio naso rosso? Hai mai visto mia moglie Pigas'ja? Hai mai sentito parlare di noi? Anche se ricchi non sia-

mo, baffi e naso gobbo abbiamo. E anche se attraenti non sembriamo, di stracci non ci vestiamo. Da ubriachi siamo due bei gioiellini. Ieri ci siamo fermati un bel po' qui da te, e ci siamo bevuti tutti i nostri soldi. Eravamo ubriachi e ai quattrini non facevamo caso. Ora, per smaltire la sbornia, dobbiamo per forza chiederti qualcosa da bere. E tu non puoi lasciarci qui a patire, ordina di portarci una brocca di vodka e della birra. E noi ti pagheremo o, se preferisci, come un tamburo ti suoneremo.



Figura 4 - *Farnos i Pigas'ja u celoval'nika*
(Farnos e Pigas'ja dal *celoval'nik*).
Xilografia, metà del XVIII secolo.

La questione dell'abuso di alcol trova una trattazione ampia e circostanziata in *Az esm' chmel' vysokaja golova* (Io sono l'ubriachezza, il grande capo) (Fig. 5). Si tratta di un *lubok* dalla struttura compositiva complessa, che consta di dieci scene a sé stanti. Nel quadro centrale, più ampio di tutti gli altri, è rappresentata la malapianta, cioè il luppolo, simbolo e sinonimo dell'ubriachezza, dato che in russo il sostantivo *chmel'* indica sia l'uno sia l'altra. Ai lati della pianta una dama e un cavaliere ne raccolgono i frutti e li depongono in una cesta. Tutto intorno una serie di nove quadretti di uguale dimensione illustra in dettaglio le conseguenze negative dell'abuso di alcol, in cui possono incorrere personaggi di estrazione sociale e sesso diversi: un riccone, un pope, un mercante, un artigiano, una moglie ecc.



Figura 5 - *Az esm' chmel' vysokaja golova*
(Io sono l'ubriachezza, il grande capo).
Stampa da una matrice in rame, fine del XVIII secolo.

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

Ognuna delle scene rappresentate è dotata del proprio testo esplicativo, la cui particolarità consiste nel fatto che il narratore è l'ubriachezza stessa, la quale racconta con orgoglio le varie manifestazioni della propria potenza. Con queste parole la malapianta presenta se stessa:

Io sono l'ubriachezza, il grande capo, il più potente di tutti i frutti della terra.

Siamo di fronte a una variazione sul motivo del *mir naiznanku* ("mondo alla rovescia"), in quanto l'elemento positivo e quello negativo si scambiano i ruoli, e il "cattivo" si vanta delle proprie malefatte come fossero opere di bene. Riportiamo alcuni esempi tratti da una versione della stampa risalente alla fine del secolo XVIII:

Domanda: che punizione tocca all'uomo che beve troppo? Risposta: i denti si anneriscono, la faccia si gonfia, gli occhi si offuscano, la mente è torpida, tremano le mani, si fanno sogni angoscianti, le notti sono agitate.

Se una donna farà la mia conoscenza e comincerà a ubriacarsi, la renderò pazza e insensata, e accenderò in lei desideri carnali e la spingerò sulla strada della perdizione. E sarà derisa dalla gente e allontanata da Dio. Sarebbe meglio che non fosse mai nata!

Se farà la mia conoscenza un principe o un nobile, lo renderò pazzo e crudele con la gente. E comincerà a bere tutta la notte e a dormire fino a mezzogiorno. E a poco a poco si priverà di tutti i suoi beni e perderà la sua dignità.

Malgrado il demonio non compaia in nessuna delle scene presentate né nelle didascalie che le accompagnano, la natura diabolica del vizio del bere e il fondamento religioso della sua condanna sono sottolineati in un testo contenuto in due medaglioni collocati nella parte inferiore del foglio, come a commento finale di tutto ciò che si è potuto leggere e osservare:

L'ubriacone muore ogni giorno, il diavolo lega con il peccato tutti i suoi sentimenti, le braccia, le gambe e le labbra, acceca i suoi occhi, e anche a mezzogiorno per lui è notte. Che il Signore ce ne scampi!

Il motivo del demonio che induce l'uomo in tentazione, lo rende dipendente dall'alcol fino al punto di venderci l'anima e lo conduce così all'inferno,¹⁷ presente nel già esaminato *lubok* settecentesco *O p'janice, propivšemsja na kružale*, viene riproposto immutato nella stampa della prima metà del secolo XIX *O masterovom, prodavšem-sja besu* (Sull'artigiano che si è venduto al diavolo). Tuttavia, accanto alla condanna dell'alcolismo, basata anche e soprattutto sulla morale religiosa, troviamo nel repertorio del *lubok* esempi di un atteggiamento indulgente che può addirittura sfociare nell'ammirazione per l'astuzia dell'ubriacone, come accade per esempio in *Skazka o tom, kak masterovoj čerta nadul* (Favola su come un artigiano ingannò il diavolo) (Fig. 6).

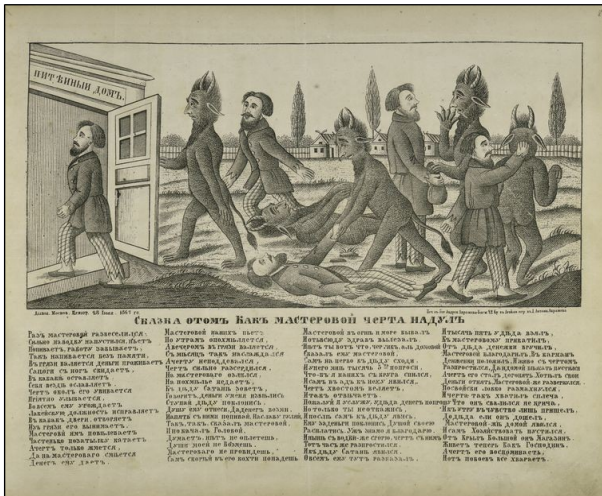


Figura 6 - *Skazka o tom, kak masterovoj čerta nadul* (Favola su come un artigiano ingannò il diavolo). Litografia, 1882.

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

Il foglio si presenta come una risposta umoristica e dissacrante al *lubok O masterovom, prodavšemsja besu*. In questo caso l'artigiano ubriacone non solo sfugge alla punizione eterna, ma si prende gioco del demonio, lo truffa e su questo inganno costruisce il proprio benessere terreno. Malgrado si tratti di una stampa dell'ultimo quarto dell'Ottocento, la parte figurativa è organizzata secondo un procedimento che si incontra con maggiore frequenza nel *lubok* settecentesco, cioè la presentazione in un unico spazio di una successione cronologica di avvenimenti. I due protagonisti, l'artigiano e il diavolo, compaiono nel quadro ben cinque volte, corrispondenti ad altrettanti passaggi del racconto, che si susseguono in ordine antiorario.

La parte inferiore del foglio ospita, disposto su quattro colonne, il corposo testo narrativo in versi rimati di lunghezza variabile. La favola, scritta appositamente per il *lubok* in questione,¹⁸ racconta di un demonio che per un mese intero finanzia e accudisce l'artigiano ubriacone (gli apre la porta della bettola, lo solleva dal fango ogni volta che cade per effetto della sbornia ecc.), nella speranza di ottenere la sua anima. Quando il demonio si stufa di servire l'artigiano e pretende di avere ciò che gli "spetta", l'uomo non si spaventa né tanto meno si pente. Al contrario, escogita un astuto stratagemma:

Vai tu per primo dal nonno
E chiedigli cinquemila per me.
Me li berrò tutti e toccherò il fondo,
Così finirò giù da lui all'inferno.

L'ingenuo diavolo scende all'inferno e ottiene dal nonno, Sata-na, i cinquemila rubli richiesti dall'artigiano e, risalito sulla terra, glieli consegna. Ma l'ubriacone reagisce in maniera inattesa, venendo meno alla parola data:

Salutò il diavolo in tutta fretta
E si mise a correre verso casa.
Il diavolo lo inseguì, voleva riprendersi
I suoi soldi. L'artigiano si voltò,
Alzò il braccio con destrezza

E sulla schiena lo colpì con tanta forza
Che quello cadde senza un grido.
Rinvenne solo sul far del mattino
E riuscì a stento ad arrivare dal nonno.
L'artigiano invece tornò a casa,
E si mise in affari.
Aprì un grande negozio
E adesso vive come un vero signore.
E il diavolo se lo ricorda sempre,
Perché le botte gli fanno ancora male.

Se dal racconto è lecito trarre una morale, questa consiste nella constatazione che l'abuso di alcol non è certo un fatto positivo, ma con esso si può comunque convivere: in fondo neppure il diavolo fa paura, se si può ingannarlo così facilmente. Non è probabilmente estraneo a questo mutato atteggiamento morale nei confronti del consumo eccessivo di alcol il fatto che, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, tale pratica deteriore fosse diventata sempre più diffusa, fino a entrare nell'uso comune. L'introduzione di un regime di produzione e vendita liberalizzato (con un sistema di accise) comportò infatti un aumento della quantità delle bevande alcoliche commercializzate, un notevole abbassamento di qualità e prezzo, nonché il fiorire della produzione clandestina. Fu in quel periodo che l'alcolismo assunse le proporzioni di una vera e propria piaga della società russa.¹⁹

Va comunque precisato che, anche in quest'epoca, nella stampa popolare russa prevaleva una visione inequivocabilmente negativa del consumo eccessivo dell'alcol. La metafora demoniaca sopravvive in una versione "modernizzata" in *Demon p'janstva, pit' do dna – ne vidat' dobra* (Il Demone dell'ubriachezza, chi beve troppo non si aspetti niente di buono) (Fig. 7), in cui la radice di tutti i mali è rappresentata da una distilleria.²⁰ Quest'ultima, sotto le sembianze di una moderna fabbrica, cela al suo interno il fuoco infernale e poggia le sue fondamenta sulla schiena di un mostruoso essere demoniaco. Tale orrida visione occupa un grande quadro al centro della composizione, mentre a destra e a sinistra trovano posto sei immagini che

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

raccontano ciascuna una tappa della progressiva degradazione dell'essere umano per effetto dell'abuso di alcol:

Il Demone dell'ubriachezza. Chi beve troppo non si aspetti niente di buono.

Baldorie notturne. Se da giovane oltremisura te la spasserai, ancor prima di invecchiare di fame morirai.

Malattie causate dall'alcol. Non bere birra e vino e sarai fresco come un cetriolino.

Galera per ubriachezza e furto. Se all'alcol e ai bagordi ti darai, presto o tardi in galera finirai.

Risse. L'ubriacone non ha timor di Dio né vergogna davanti alla gente.

Povertà per colpa del bere. A forza di bere e gozzovigliare d'un tratto ti troverai per strada a elemosinare.

Costretto dall'ubriachezza, l'ubriacone si berrà tutto e finirà male.

L'abuso di alcol è un grande peccato e un vizio grave. Porta rovina, provoca infelicità, delitti e conduce anzitempo alla tomba. Lo spirito delle tenebre gioisce dei suoi servi ubriaconi, e li ghermisce nella sua morsa. Per questo motivo nelle scritture si dice: gli ubriaconi non vedranno mai il regno di Dio.

Malgrado il titolo non vi faccia un riferimento diretto, la rappresentazione demoniaca della distilleria è palese nel *lubok Vīno – zlejšij vrag čelovečestva* (L'alcol è il peggior nemico dell'umanità) (Fig. 8). Pressoché contemporanea di *Demon p'janstva, pit' do dna – ne vidat' dobra*, la stampa *Vīno – zlejšij vrag čelovečestva* se ne differenzia innanzitutto per la struttura compositiva che consta di un solo quadro.

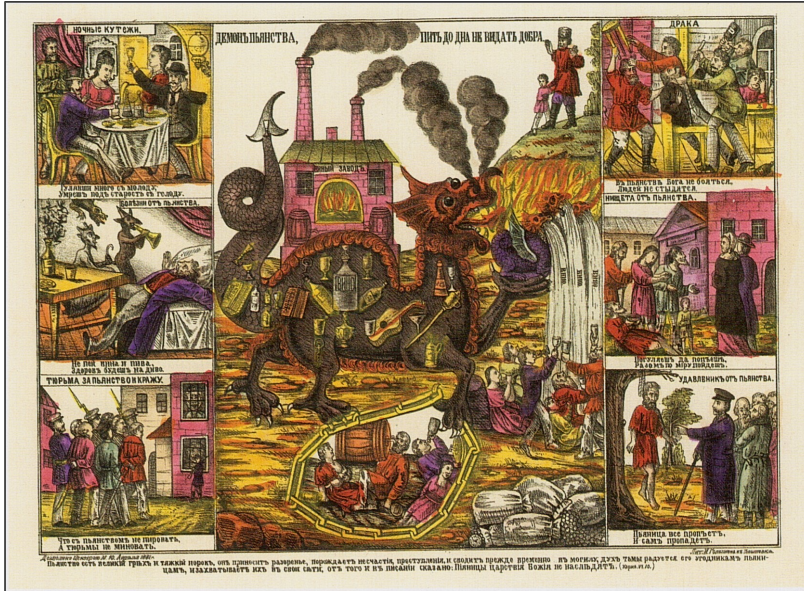


Figura 7 - *Demon p'janstva, pit' do dna – ne vidat' dobra* (Il Demone dell'ubriachezza, chi beve troppo non si aspetti niente di buono).
Litografia, 1881.

La distilleria, materializzazione del male, è sormontata da un mostro a due teste: la bocca destra inghiottisce le materie prime, la bocca sinistra erutta la bevanda alcolica. Fra le due teste da rettilo del mostro campeggia la faccia di un demonio dall'espressione visibilmente soddisfatta. Nel lato sinistro del foglio, una teoria di carri trainati da animali sale su un colle trasportando le materie prime (segale, acqua ecc.) che gli uomini danno in pasto al mostro insaziabile. La parte destra del foglio è occupata dalla rappresentazione di bevitori e ubriaconi, a cui fa da sfondo l'edificio di un carcere. Il quadro è completato, nella parte inferiore, dall'illustrazione delle tristi conseguenze del vizio del bere: a sinistra donne, vecchi e bambini abbandonati, caduti in miseria e costretti a chiedere l'elemosina, a destra uomini abbruttiti dall'alcol giacciono per terra tra i cespugli, si azzuffano, si feriscono e arrivano fino a uccidersi.

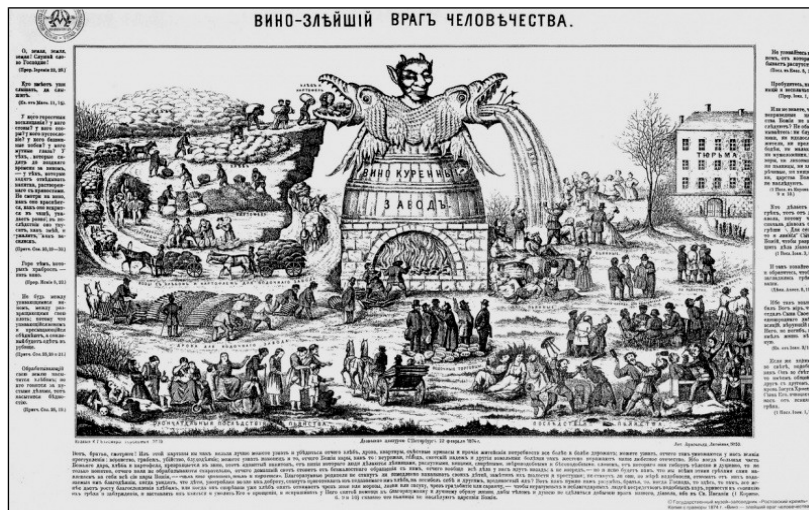


Fig. 8. *Vino – zlejšij vrug čelovečestva*
(L'alcol è il peggior nemico dell'umanità).
Litografia, 1876.

Non può sfuggire, anche a una prima visione, un fatto piuttosto anomalo per il *lubok*: a esclusione del mostro-distilleria, la composizione è improntata a un criterio figurativo pienamente realistico, e dal contrasto fra la diabolica anomalia del gigantesco edificio posto al centro del foglio e la “normalità” di tutto quanto lo circonda scaturisce un impatto visivo forte, tale da sottolineare ulteriormente la fatale pericolosità della bevanda eruttata dal mostro.

Non deve stupire il fatto che nel titolo del *lubok* compaia la parola *vino* mentre dalle materie prime usate e dal procedimento di preparazione risulta chiaro che il riferimento è alla vodka. Infatti, alla metà del secolo XIX e per qualche decennio successivo la parola *vodka* per designare la bevanda alcolica aveva ancora una scarsa diffusione, per lo più limitata alla città di Mosca, dove essa era stata prodotta per la prima volta nel periodo tra il 1448 e il 1478. *Vino* era un termine generico che stava a indicare tutte le bevande alcoliche; a fine di specificazione poteva essere accompagnato da un aggettivo,

per esempio la vodka veniva talvolta chiamata *varënoe vino* (vino bollito), *russskoe vino* (vino russo) ecc.²¹

Le tristi conseguenze sociali dell'abuso di alcol, illustrate in alcune delle scene "marginali" della grande composizione *Vino - zlejšij vrag čelovečestva*, rappresentano il soggetto di un altro *lubok* a esso contemporaneo, *Raskajanie i rassuždenie p'janicy* (Rimorso e ragionamento del bevitore) (Fig. 9), dove un ubriacone inveterato, male in arnese, è raffigurato mentre percorre con passo incerto la strada di casa. La moglie, in lacrime, lo attende sulla soglia e i bambini piccoli gli corrono incontro.



Figura 9 - *Raskajanie i rassuždenie p'janicy*
(Rimorso e ragionamento del bevitore).
Litografia, 1859.

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

Il titolo e i primi versi del suo lungo monologo, che occupa la parte inferiore del foglio, possono suggerire l'idea di un ravvedimento dell'ubriacone e di un ritorno sulla retta via:

Maledetto bere! Mi ha rovinato.
Ho buttato via i soldi, sono finito!
Devo smettere di bere, rimettermi in sesto,
Risparmiare un po' di soldi e comprarmi dei vestiti.

Il finale tuttavia non ha nulla di ottimistico e di consolatorio, ma è improntato a un disincantato realismo psicologico. Nella "confessione" dell'uomo dominano note di rassegnazione al proprio destino:

E intanto ho pensato: dove vado adesso?
Non posso tornare a casa ubriaco,
Mia moglie mi prenderà a male parole.
I bambini si metteranno a piangere, e lei griderà anche se ci sarà gente.
Ma sì, dai... meglio andare da quella parte, a sinistra, so io dove.
Piove... ma cosa vuoi che sia!
È un po' sporco, ma un posticino per dormire lo trovo.
E poi andrò, con passo più sicuro, a prendermi un altro bicchierino.

Rispetto alla tradizione dei *lubki* che hanno come soggetto il consumo di alcol e le sue conseguenze, la stampa in questione si caratterizza per un tratto di grande originalità in quanto presenta l'argomento da un'angolazione inedita, quella dell'alcolista stesso. Inoltre, è scomparso ogni riferimento diretto o indiretto alla natura diabolica dell'alcol e il problema dell'alcolismo viene affrontato nella sua dimensione psicologica e sociale, con un approccio che ricorda chiaramente quello della letteratura realistica russa ottocentesca, contemporanea del *lubok* esaminato.²²

Oltre alle stampe di cui l'abuso di alcol e le sue perniciose conseguenze costituiscono l'argomento principale, le bevande alcoliche compaiono con frequenza nei *lubki* in cui sono ritratte occasioni conviviali. La tipologia delle scene e degli ambienti rappresentati, così come i toni della narrazione, sono piuttosto vari. Si va da *Foma*

da *Erëma, dva bratenika* (Foma e Erëma, i due fratellini) (Fig. 10), personaggi comici della tradizione russa ritratti in piedi davanti a un tavolino, con i boccali in mano, mentre Erëma ai accinge a versare da bere da una bottiglia, a *Piruška* (Il banchetto) (Fig. 11), in cui l'alcol è associato alla decadenza dei costumi (anche sessuali) che caratterizzò il secolo XVIII a seguito della penetrazione dei modelli di vita occidentali, a *Svad'ba medvedja Miški Kosolapogo* (Le nozze dell'orso Miška Zampestorte) (Fig. 12), giocosa parodia dei costumi umani, dove sposi e invitati, tutti orsi, danzano con maestria e siedono a tavola sorseggiando vodka e conversando amabilmente, a *V Mar'inoj rošče* (A Mar'ina rošča) (Fig. 13), quadretto realistico che ritrae una scena abituale della vita di un parco prediletto dai moscoviti nella seconda metà dell'Ottocento per trascorrervi il tempo libero: una coppia di mezza età assiste all'esibizione dell'orso ammaestrato, sedendo a un tavolino apparecchiato con samovar, tazze da tè e una bottiglia.



Figura 10 (A sinistra) - *Foma da Erëma, dva bratenika* (Foma e Erëma, i due fratellini). Xilografia, metà del XVIII secolo.

Figura 11 (A destra) - *Piruška* (Il banchetto).

Xilografia, fine del XVIII secolo.



Figura 12 - *Svad'ba medvedja Miški Kosolapogo*
(Le nozze dell'orso Miška Zampestorte).
Litografia, 1868.



Figura 13 - *V Mar'inoj rošče* (*A Mar'ina rošča*). Litografia, 1865.
La produzione di *lubki* cessò in Russia nel 1918, quando tutta l'attività editoriale e tipografica fu nazionalizzata e sottoposta a un rigido

controllo ideologico. Tuttavia i procedimenti espressivi e il linguaggio della stampa popolare, data la loro efficacia nel rivolgersi al vasto pubblico veicolando messaggi chiari e comprensibili, furono ampiamente utilizzati dal *plakat* (manifesto), strumento utilizzato dal potere sovietico per massicce campagne di educazione e sensibilizzazione destinate soprattutto alle masse popolari.

Nello stile e nella composizione figurativa di *Kto umën, a kto durak!* (Chi è intelligente e chi è scemo!) (Fig. 14), manifesto che esalta l'istruzione e condanna la frequentazione delle bettole, si può rilevare un palese richiamo a un *lubok* del 1889, *Kabak* (Osteria) (Fig. 15), in cui è raffigurata una scena abituale della vita di una bettola. In questo caso ciò che distingue il *plakat* sovietico dal *lubok* ottocentesco è lo slogan rimato, di propaganda sociale, estremamente diretto e inequivocabile: "C'è chi è intelligente e chi è scemo! L'uno legge un libro, l'altro va all'osteria".



Figura 14 (A sinistra) - *Kto umën, a kto durak!*
(C'è chi è intelligente e chi è scemo!). 1926.

Figura 15 (A destra) - *Kabak* (Osteria).
Litografia, 1889.

Alla fine degli anni Venti, quando a milioni di cittadini sovietici, in larga parte poco alfabetizzati, si richiedeva uno sforzo colossale per l'avvio e la realizzazione del primo Piano Quinquennale (1928-

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

1932), divenne più che mai urgente per lo Stato, oltre che promuovere l'istruzione e la competenza tecnica, combattere duramente le piaghe storiche del popolo russo, tra le quali l'abuso di alcol occupava una posizione di primo piano. A questo scopo, negli anni 1929-1930, fu pubblicata con ampie tirature una serie di manifesti che condannavano l'alcolismo e le sue rovinose conseguenze, tanto nella vita privata quanto in quella lavorativa. Vennero utilizzate immagini incisive corredate da slogan di presa immediata, talvolta coniati da poeti sovietici tra i più noti e apprezzati, come Vladimir Majakovskij e Dem'jan Bednyj.

Accanto alla tecnica del fotomontaggio, utilizzata per creare *plakaty* celebri, tra i quali *Papa, ne pej* (Papà, non bere) (Fig. 16), gli artisti ricorsero al cosiddetto *lubočnyj stil'* (stile *lubočnyj*), che produsse risultati notevoli, per citare un esempio, nel manifesto *Dol-banëm!* (Colpiamo duro!) (Fig. 17) di Viktor Deni, con testo in versi di Dem'jan Bednyj che recita:

Con l'alcolismo c'è poco da scherzare.
Bisogna combatterlo,
Con intelligenza
E accanimento!

Con ardore e veemenza,
Colpirlo giorno dopo giorno,
Passo dopo passo,
Senza dare tregua al nemico!

A partire dagli anni Trenta, la *lakirovka dejstvitel'nosti* (laccatura della realtà),²³ che contraddistinse le arti e i mezzi di comunicazione di massa dell'epoca staliniana, precluse al *plakat* la trattazione del tema dell'abuso di alcol, considerato indegno dei costruttori del socialismo: divennero protagonisti indiscussi del poster sovietico i lavoratori d'avanguardia dal fisico statuario e dalla moralità adamantina.



Figura 16 (A sinistra) - D. Bulanov, *Papa, ne pej* (Papà, non bere). 1929.

Figura 17 (A destra) - V. Deni, *Dolbanëm!* (Colpiamo duro!). 1930.

La lotta all'alcolismo come imperativo di etica sociale e individuale si riaffacciò nella grafica sovietica solamente a partire dalla metà degli anni Cinquanta, epoca a cui risale uno dei più noti manifesti sul tema, *Net!* (No!) (Fig. 18) di Viktor Govorkov. Il *plakat* teso a combattere l'abuso di alcol conobbe un notevole incremento di produzione in occasione delle campagne contro questa piaga lanciate da Nikita Chruščëv nel 1958 e da Leonid Brežnev nel 1972, senza che tuttavia gli artisti si richiamassero in maniera significativa al *lubočnyj stil*'.

La vera e propria crociata contro l'alcolismo intrapresa da Michail Gorbačëv nel 1985, nel suo intento di mobilitare tutte le forze del paese, comprese quelle creative e artistiche, ebbe tra l'altro il merito di offrire visibilità e riconoscimento ufficiale al tentativo, in atto già a partire dall'inizio degli anni Ottanta, di riprendere la tradizione del *lubok*, adattandola alla realtà storica, politica, economica e culturale contemporanea. Nel 1982, infatti, per iniziativa del grafico,

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

pittore e collezionista di *lubki* Viktor Penzin (1938) era stata fondata a Mosca la “Masterskaja narodnoj grafiki” (Laboratorio di grafica popolare), che presto avrebbe raggruppato oltre 100 artisti impegnati nel genere del cosiddetto *sovremennyj lubok* (*lubok* contemporaneo). La felice intuizione di mettere la propria arte al servizio della nobile causa della lotta all'alcolismo, come racconta Penzin, diede agli artisti del *sovremennyj lubok* la possibilità di far conoscere le proprie opere a un vastissimo pubblico:

Per fortuna, all'epoca ebbi la felice idea di aggregarmi alla campagna contro l'alcolismo lanciata da Gorbačëv. Cominciai a disegnare *lubki* antialcolici e proposi agli altri artisti del laboratorio di fare la stessa cosa. La nostra prima mostra di stampe contro l'alcolismo riscosse un successo enorme, toccando 20 città dell'URSS. Dopo questa esperienza ottenemmo il sostegno delle autorità e lo status di maestri del “*lubok* sovietico”.²⁴



Figura 18 - V. Govorkov, *Net!* (No!). 1954.

L'offensiva gorbacëviana contro l'alcolismo fu condotta dai grafici anche e soprattutto a colpi di *plakat*, con una predominanza assoluta di toni cupi e inquietanti: mai come in quel periodo il manifesto sovietico sul tema dell'abuso di alcol aveva ammonito e ordinato ricorrendo a immagini terrifiche, spesso in bianco e nero, corredate da didascalie dal tono perentorio. Confrontando *plakaty* come *Alkogol'* (Alcol) (Fig. 19) e *Alkogol' – vrag razuma* (L'alcol è il nemico della ragione) (Fig. 20) al *sovremennyj lubok* loro contemporaneo, si può notare la diversità di linguaggio e di stile tra queste due forme di comunicazione visuale, entrambe basate su immagine e testo scritto.

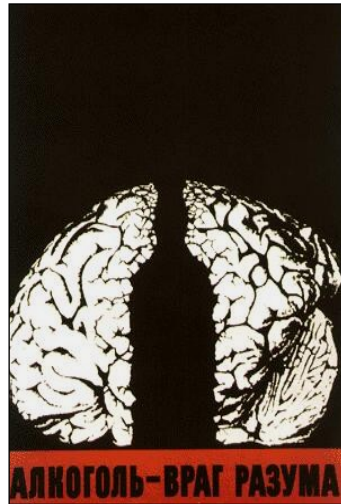


Figura 19 (A sinistra) - *Alkogol'* (Alcol). 1987.

Figura 20 (A destra) - *Alkogol' – vrag razuma*
(L'alcol è il nemico della ragione). 1987.

A differenza del *plakat*, il *lubok* non veicola un messaggio immediato e imperativo, ma cerca di persuadere attraverso una narrazione figurativa e verbale, mirando a indurre il lettore alla riflessione, anziché ammonirlo con immagini di forte impatto emotivo e slogan lapidari. In genere gli artisti del *sovremennyj lubok* si ispirano

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

largamente a modelli antichi, riprendendone la composizione, gli ambienti, l'abbigliamento dei personaggi e persino i caratteri delle didascalie. Accade spesso che una stampa di propaganda “antialcolica” dell'epoca gorbacëviana dialoghi direttamente con un celebre *lubok* di analogo contenuto risalente al XVIII o al XIX secolo. Si possono confrontare, a mo' di esempio, *Vred vina i tabaka* (Il danno del vino e del tabacco) di Inessa Puchovskaja (Fig. 21) e l'ottocentesco *Pochoždenija o nose i o sil'nom moroze* (Le avventure del Naso e del forte Gelo) (Fig. 22).



Figura 21 (A sinistra) - I. Puchovskaja, *Vred vina i tabaka*
(Il danno del vino e del tabacco). 1986.

Figura 22 (A destra) - *Pochoždenija o nose i o sil'nom moroze*
(Le avventure del Naso e del forte Gelo).

Stampa da una matrice in rame, prima metà del XIX secolo.

Nel *lubok* *Pili u Fili – Filju i pobili* (Hanno bevuto da Filja e poi lo hanno picchiato) (Fig. 23) Penzin rappresenta una rissa tra ubriachi attraverso una ripresa dei moduli stilistici della stampa popolare settecentesca, che risulta palese sia nel disegno dei volti e delle figure umane nel loro complesso sia nell'abbigliamento dei personaggi sia nella caratterizzazione negli interni. La stessa dinamica scena costruita da Penzin, con la sua carica di violenza farsesca, può essere letta come una risposta a quella rappresentata nel celebre *Foma, Paramoška i Erëma* (Foma, Paramoška e Erëma) (Fig. 24).

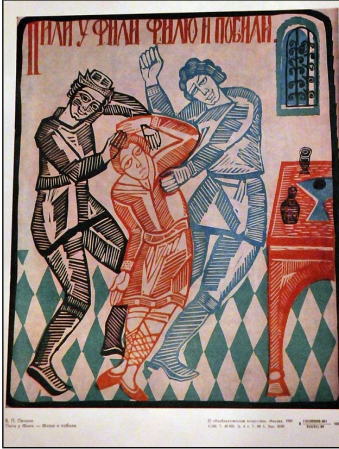


Figura 23 (A sinistra) - V. Penzin, *Pili u Fili – Filju i pobili* (Hanno bevuto da Filja e poi lo hanno picchiato). 1989.

Figura 24 (A destra) - *Foma, Paramoška i Erëma* (Foma, Paramoška e Erëma).

Xilografia, metà del XVIII secolo.

Nel secolo XXI alcuni grafici usano i moduli espressivi del *lubok* per dare vita a opere di contenuto prevalentemente umoristico e satirico su temi di attualità e di costume che spesso travalicano i confini nazionali e raccontano di una Russia diventata terra di conquista per la cultura di massa globalizzata. È il caso dell'artista Andrej Kuznecov, cui si deve una serie di originali *lubki* che hanno come protagonisti icone dello show business e del cinema d'azione internazionale, molto popolari in Russia, da Arnold Schwarzenegger a Jean-Claude Van Damme. Il tema dell'abuso di alcol viene toccato da Kuznecov in chiave ironica, come elemento “dinamizzante” nella stampa *Dvojnoj Vandam* (Il doppio Van Damme) (Fig. 25), il cui testo recita tra l'altro:

Eccovi il doppio Van Damme. Era talmente innamorato di sé che si è diviso in due. Così quando beve troppa vodka combatte con se stesso.

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

La struttura compositiva di questo *lubok* si rifà manifestamente al quadretto settecentesco *Dobry molodcy kulačnye bojcy Paramoška i Ermoška* (Bravi ragazzi, Paramoška e Ermoška pugilatori) (Fig. 26), il quale, a sua volta, era concepito come parodia dei *lubki* a esso contemporanei, che presentavano scene di combattimento (vari tipi di lotta e pugilato): i due contendenti, Paramoška i Ermoška, sono infatti personaggi comici, e le loro pose evidenziano una certa goffaggine caricaturale, ravvisabile anche nei movimenti e nelle espressioni dei volti dei due Van Damme.



Figura 25 (A sinistra) - A. Kuznecov, *Dvojnoj Vandam* (Il doppio Van Damme). 2003.



Figura 26 (A destra) - *Dobry molodcy kulačnye bojcy Paramoška i Ermoška* (Bravi ragazzi, Paramoška e Ermoška pugilatori). Xilografia, XVIII secolo.

Quando ci si riferisce al *lubok* rinato a partire dagli anni Ottanta del Novecento, occorre tener ben presente il fatto che si tratta di una stilizzazione colta della stampa popolare dei secoli precedenti, realizzata da artisti di solida formazione, spesso accademica, e appunto come stilizzazione recepita dal suo fruitore, un pubblico “smaliziato”, abituato a confrontarsi con ben altri mezzi di comunicazione di massa. Alla funzione e al significato completamente differenti rispetto a quelli del *lubok* “originale” sono indissolubilmente legati volumi di produzione abissalmente inferiori e canali di diffusione

molto più elitari, sostanzialmente gli stessi dell'arte contemporanea. Se il *lubok* dei secoli XVIII e XIX era un prodotto di larghissimo consumo, quello contemporaneo può essere definito senza dubbio un prodotto "di nicchia".

Appurato che il *lubok* rappresenta una delle espressioni della saggezza popolare e che il consumo di alcol ha storicamente occupato e continua a occupare un posto rilevante nello stile di vita dei russi, la visione dell'alcol emersa dall'analisi di alcune stampe popolari può essere giudicata indicativa dell'atteggiamento del popolo stesso nei confronti di questo elemento della sua esistenza quotidiana. L'uso dell'alcol non viene percepito come una pratica in sé pericolosa o dannosa alla salute. Al contrario, alle bevande alcoliche si attribuiscono talvolta proprietà benefiche, perlomeno per la loro capacità di sollevare lo stato d'animo: non a caso i boccali di vodka compaiono in numerosi quadretti che rappresentano una situazione lieta (banchetti, festeggiamenti ecc.).

Ben diverso è il modo con cui gli artisti del *lubok* si pongono di fronte all'eccesso nell'assunzione di alcol, questa sì considerata una pratica deleteria, non tanto per i danni provocati alla salute, quanto per le conseguenze rovinose sul piano sociale. Nelle stampe popolari l'ubriacone, per colpa del bere smodato, dissipa il proprio patrimonio, distrugge la propria felicità familiare e la propria rispettabilità sociale e arriva persino ad autoinfliggersi la dannazione eterna, stringendo un patto con il diavolo.

Acclarata, senza ombra di dubbio e in via definitiva, la fatale pericolosità dell'abuso di alcol, la stampa popolare pare riflettere, nel tempo, un'evoluzione dell'atteggiamento della società nei confronti dell'uomo che ne cade vittima: nel *lubok* settecentesco egli viene dipinto innanzitutto come un peccatore destinato agli abissi dell'inferno. Forse a questa visione apocalittica è sottesa la speranza di produrre sul pubblico un effetto deterrente. Speranza comunque vana, visto che l'alcolismo si diffuse a tal punto da arrivare, nel secolo XIX, a rappresentare una grave piaga sociale. Proprio in quest'epoca alla condanna del "peccato" fa da contrappunto l'affiorare di una certa indulgenza nei confronti del "peccatore".

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

Nel suo monumentale lavoro sul *lubok*, Rovinskij, a commento delle stampe dedicate all'argomento in questione, si sofferma sulle ragioni storiche, sociologiche e psicologiche per le quali i russi sono indotti ad abusare dell'alcol, e introduce le sue riflessioni con una domanda retorica, che sostanzialmente assolve il popolo russo ubriacone e sottintende una vera e propria esecrazione per il contesto in cui esso è costretto a vivere:

Per quale motivo l'uomo russo non dovrebbe bere? Secondo quanto è scritto nella Cosmografia, nel paese in cui egli vive "accadono disgrazie enormi e insopportabili", e anche nella sua vita capitano "momenti" brutti: in passato, per esempio, succedeva di dover sacrificare all'odioso servizio militare venticinque anni della propria esistenza, sino alla vecchiaia invalidante. O scoppia un incendio che spazza via l'intero villaggio, non c'è niente da mangiare, in più ti strozzano con le tasse [...] Ci vuole tanta forza d'animo per resistere alla terribile attrazione dell'alcol: "Bevi, così dimentichi il dolore", dice la canzone.²⁵

La comprensione per chi cerca illusorio conforto nell'alcol espressa da Rovinskij, come dalla grande letteratura realistica russa dell'Ottocento, è condivisa dagli artisti del *lubok* i quali, forse in ragione della loro estrazione sociale e culturale, la stessa del pubblico a cui si rivolgono, si fanno talvolta portatori anche di una sorta di saggezza popolare autoconsolatoria. Quest'ultima, ben conscia del fatto che l'alcol è una fuga da una realtà di per sé insopportabile, vuole immaginarlo come un demonio ottuso, di cui l'uomo in gamba si può persino prendere gioco: a ben vedere il citato *lubok Skazka o tom, kak masterovoj čerta nadul* può essere letto come lo svolgimento del proverbio "P'jan, da umën – dva ugod'ja v nëm" ("Chi da ubriaco è furbo, è due volte furbo").

Il *sovremennij lubok*, usando generalmente l'arma dell'umorismo e della comicità, torna a condannare senza alcun tipo di indulgenza l'abuso di alcol e chi ne è vittima, com'era accaduto nel *lubok* settecentesco. Se due secoli prima il fondamento di questa posizione era la morale cristiana, nell'epoca della perestrojka è la morale comunista. Il messaggio veicolato dal *lubok* in favore del *suchoj zakon*

(legge astemia) non si dimostrò particolarmente efficace, come del resto, anche nei secoli precedenti, il *lubok* antialcolico non valse a emendare i costumi dei russi, se è vero che tra il 1775 e il 1885, a fronte del triplicarsi della popolazione moscovita, il numero di *kabaki* nella città di Mosca aumentò di oltre 8 volte.²⁶ Rimangono tuttavia fuori di ogni dubbio tanto l'efficacia straordinaria con cui il *lubok* descrive il fenomeno nel suo evolversi, esplorandone tutti i risvolti, da quelli sociali ed economici a quelli psicologici, quanto la sua capacità di indurre alla riflessione attraverso un linguaggio sincretico di impatto immediato e agevole comprensione.



Figura 27 - L. Solomatkin, *U traktira "Zolotoj berežok"*
(Davanti alla osteria "La riva d'oro"). 1881.

NOTE

- ¹ “Ах, эта вечная русская потребность праздника! Как чувственны мы, как жаждем упоения жизнью, – не просто наслаждения, а именно упоения, – как тянет нас к постоянному хмелю, к запою, как скучны нам будни и планомерный труд!” Ivan Bunin, p. 118. Per i dati bibliografici completi si rimanda alle Opere citate.
- ² L'etimologia della parola “lubok” (al plurale “lubki”) resta tutt'ora incerta. In Russia veniva chiamato *lub* lo strato del tronco dell'albero che si trova immediatamente sotto la corteccia. In alcune zone della Russia centrale *lub* indicava il taglio. Poiché le matrici delle prime stampe popolari erano incise nel legno di quest'albero, alcuni studiosi vi riconducono l'origine del vocabolo “lubok”. Altri invece hanno avanzato l'ipotesi che “lubok” derivi dalla denominazione delle casse di legno in cui venditori ambulanti (*ofeni*) trasportavano le loro merci, comprese le stampe popolari. Altri ancora mettono in relazione il termine “lubok” con la toponomastica moscovita, in particolare con via Lubjanka, strada del centro storico di Mosca dove già nel Seicento venivano prodotti e venduti tali fogli. La questione delle varie denominazioni che si applicano in riferimento alla stampa popolare russa, alla loro etimologia e al loro uso è stata trattata in diversi studi. Cfr. Ekaterina Mišina, pp. 15-28; Oleg Chromov, pp. 5-55; Boris Sokolov, pp. 9-30.
- ³ Cfr. Ivan Snegirëv, p. 191.
- ⁴ Cfr. Grigorij Ostrovskij, pp. 159-160.
- ⁵ Cfr. Jurij Lotman, pp. 247-267.
- ⁶ La studiosa russa Ol'ga Savel'eva considera il *nazidatel'nyj lubok* la prima e più duratura (sopravvisse fino all'inizio del secolo XX) forma di pubblicità sociale, ovvero pubblicità che ha come fine la sensibilizzazione dell'opinione pubblica su problematiche di carattere morale e civile e su questioni riguardanti il bene comune. Cfr. Ol'ga Savel'eva, p. 56.
- ⁷ Cfr. Alberto Milano, pp. 15-25.
- ⁸ “Одной из заметных особенностей водки как продукта и товара было то, что она разлагающе воздействовала на старое, пронизанное древними традициями, замкнутое общество средних веков. Она разрушала одним ударом как социальные, так и старые культурные, нравственные, идеологические табу. В этом отношении водка действовала как атомный взрыв в патриархальной устойчивой тишине. Вот почему последствия появления водки особенно легко различимы в социальной и культурной областях, причём все они отражают-

ся в документах эпохи – от юридических актов до художественной литературы.” Vil’jam Pochlëbkin, p. 91.

⁹ La smodatezza nel bere rientra nel novero delle cattive abitudini deprecate già dai *duchovnye listy* (fogli spirituali) del secolo XVII, tra i quali citiamo, a mo’ di esempio, *Trapeza blagočestivych i nečestivych* (La mensa dei pii e degli empi). Cfr. Ol’ga Baldina, p. 148.

¹⁰ Il soggetto della stampa è tratto da *Velikoe Zercalo* (Grande Specchio), traduzione russa della composizione in lingua latina *Magnum speculum exemplorum...*, silloge di leggende religiose, narrazioni di visioni e miracoli, edita all’inizio del secolo XVII dal gesuita Johann Major (il cui nome compare spesso italianizzato in Giovanni Maggiore) sulla base di una raccolta preesistente di esempi edificanti a uso prevalentemente dei predicatori.

¹¹ Cfr. Ol’ga Baldina, p. 148.

¹² *Celoval’nik*; nei secoli XVI-XVIII, funzionario addetto alla riscossione delle tasse o appaltatore delle tasse stesse, nonché venditore di prodotti su cui era imposto il monopolio statale (sale, vodka ecc.). In questo particolare caso si tratta del gestore di un *kabak* dove si vendono alcolici in regime di monopolio. Cfr. Ivan Pryžov, pp. 54-69.

¹³ Il fatto che Savos’ka compaia due volte nella stampa in questione rientra nei procedimenti espressivi del *lubok*, dove non è raro che in un unico spazio sia rappresentata una successione temporale di avvenimenti.

¹⁴ Presnja; quartiere storico di Mosca che prende il nome dal fiume omonimo.

¹⁵ Dmitrij Rovinskij (1824-1895); nobile moscovita, giurista di formazione, fu alto magistrato e senatore. Cominciò a raccogliere stampe popolari e d’autore, russe e straniere, dal 1844. La sua collezione arrivò a comprendere oltre 30.000 stampe russe, circa un migliaio di acqueforti di Rembrandt e della sua scuola, più di 40.000 ritratti di produzione straniera ecc. *Russkie narodnye kartinki* (1881) fu il culmine di un’attività saggiistica dedicata all’arte figurativa che aveva prodotto altri importanti lavori, come il volume *Obozrenie ikonopisanija v Rossii do konca XVII veka* (1856). Cfr. Antonina Sakovič, pp. 36-50. Donò la sua ricchissima collezione di stampe popolari russe al Museo Rumjancev di Mosca.

¹⁶ Cfr. Dmitrij Rovinskij, vol. V, p. 240.

¹⁷ La figura demoniaca compare in veste di commensale alla tavola degli empi (mentre alla tavola dei pii siedono gli angeli) nel citato *lubok Trapeza blagočestivych i nečestivych* (La mensa dei pii e degli empi) della fine del secolo XVII.

¹⁸ Cfr. Alla Sytova, p. 176.

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

- ¹⁹ Cfr. Vil'jam Pochlëbkin, pp. 211-219.
- ²⁰ Nelle stampe popolari tedesche della seconda metà del secolo XIX compare un motivo analogo: qui la distilleria perde ogni connotato realistico ed è rappresentata come un grande mostro dalle sembianze demoniache. Cfr. AA.VV., pp. 62-63.
- ²¹ Cfr. Vil'jam Pochlëbkin, pp. 47, 145-146, 148-152.
- ²² Viene spontaneo il confronto tra il protagonista del lubok *Raskajanie i rassuždenie p'janicy* e il dostoevskiano Semën Marmeladov, personaggio di *Prestuplenie i nakazanie (Delitto e castigo)*, 1866).
- ²³ L'espressione *lakirovka dejstvitel'nosti* fece la sua prima comparsa nella prosa giornalistica degli anni immediatamente seguenti la morte di Stalin, anteriormente al XX Congresso del PCUS (1956), in riferimento soprattutto alla letteratura e al cinema dell'epoca staliniana.
- ²⁴ “К счастью, мне в то время пришла в голову удачная мысль – подключиться к начатой Горбачевым борьбе с алкоголизмом. Я сам стал рисовать антиалкогольные лубки и предложил это другим художникам мастерской. Наша первая антиалкогольная выставка имела огромный успех и объехала 20 городов СССР. После этого мы получили поддержку властей и статус мастеров 'советского лубка'.” Maša Dic, Georgij Portnov, “Artističeskij lubok”, *Volžskaja kommuna*, <http://www.vkonline.ru/article/83730.html> (11/03/2011).
- ²⁵ “Почему ж бы это и русскому человеку и не выпить? По словам Космографии, в стране, где он живет, “мразы бывают великие и нестерпимые”; ну и “моменты” бывают в его жизни тоже некрасивые: в прежнее время, например, в бесшабашную солдатчину отдадут на двадцать пять лет, до калечной старости; или пожар село выметет, самому есть нечего, а подати круговой порукой выколачивают [...] Много духовной силы надо, чтобы устоять тут перед могущественным хмелем: “Пей, забудешь горе”, – поет песня.” Dmitrij Rovinskij, p. 233.
- ²⁶ Cfr. Jurij Ovsjannikov, p. 29.

OPERE CITATE

- AA.VV. *Lubok–Bilderbogen. Narodnaja kartinka Rossii i Germanii XIX – načala XX veka. Katalog vystavki*. Moskva, Chudožnik i kniga, 2001.
- BALDINA, Ol'ga. *Russkie narodnye kartinki*. Moskva, Molodaja gvardija, 1972.
- BUNIN, Ivan. *Žizn' Arsen'eva. Istoki dnej*. Pariž, Sovremennye zapiski, 1930.

- CHROMOV, Oleg. *Russkaja lubočnaja kniga XVII-XIX vekov*. Moskva, Pamjatniki istoričeskoj mysli, 1998, 5-55.
- CLAUDON-ADHÉMAR, Catherine. *Immagerie populaire russe*. Milano, Electa, 1977.
- DIC, Maša e Georgij PORTNOV. "Artističeskij lubok", *Volžskaja kommuna*, <http://www.vkonline.ru/article/83730.html> (11/03/2011).
- LOTMAN, Jurij. "Chudožestvennaja priroda russkich narodnych kartinok". *Narodnaja gravjura i fol'klor v Rossii XVII-XIX vv.* A cura di Irina Danilova. Moskva, Sovetskij chudožnik, 1976, 247-267.
- MILANO, Alberto. "Il lubok a confronto con le stampe delle altre culture europee". *Il lubok. Stampe russe tra Ottocento e Novecento*. A cura di Maria Chiara Pesenti e Alberto Milano. Milano, Mazzotta, 2011, 15-25.
- MIŠINA, Ekaterina. "Terminy 'lubok' i 'narodnaja kartinka' (K voprosu o proischoždenii i upotreblenii)". *Narodnaja kartinka XVII-XIX vekov. Materialy i issledovanija*. A cura di Marija Alekseeva e Ekaterina Mišina. Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 1996, 15-28.
- OSTROVSKIJ, Grigorij, "Lubok v sisteme russkoj chudožestvennoj kul'tury XVII-XX vekov". *Sovetskoe iskusstvoznanie '80. Vtoroj vypusk*. A cura di Vadim Polevoj et al. Moskva, Sovetskij chudožnik, 1981, 154-168.
- OVSIANNIKOV, Jurij, *Lubok. Russkie narodnye kartinki XVII-XVIII vv.* Moskva, Sovetskij chudožnik, 1968.
- POCHLĚBKIN, Vil'jam. *Vodka i čaj v istorii Rossii*. Krasnojarsk, Krasnojarskoe knižnoe izdatel'stvo, Novosibirskoe knižnoe izdatel'stvo, 1995.
- PRYŽOV, Ivan. *Istorija kabakov v Rossii*. Sankt-Peterburg, I.D. Avalon, I.D. Azbuka-klassika, 2009.
- ROVINSKIJ, Dmitrij. *Russkie narodnye kartinki*. Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1881.
- SAKOVIČ, Antonina. "D. A. Rovinskij i ego kollekcija narodnoj kartinki". *Mir narodnoj kartinki. Materialy naučnoj konferencii "Vipperovskie čtenija – 1997"*. Vyp. XXX. A cura di Irina Danilova. Moskva, Progress-Tradicija, 1999, 36-50.
- SAVEL'EVA, Ol'ga. *Živaja istorija rossijskoj reklamy*. Moskva, Gella-print, 2004.
- SNEGIRĚV, Ivan. "O lubočnych kartinkach russkogo naroda". *Sbornik istoričeskich i statističeskich svedenij o Rossii i narodach ej edinovernnych i edinoplemennych*. A cura di AA. VV. Moskva, Tipografija Avgusta Semen, 1845.

Il fascino e la maledizione dell'alcol nella stampa popolare russa

SOKOLOV, Boris, "Lubok kak chudožestvennaja sistema". *Mir narodnoj kartinki. Materialy naučnoj konferencii "Vipperovskie čtenija – 1997"*. Vyp. XXX. A cura di Irina Danilova. Moskva, Progress-Tradicija, 1999, 9-30.

SYTOVA, Alla. *The lubok. Russian folk pictures. 17th to 19th Century*. Leningrad, Avrorra, 1984.

STAMPE CITATE

Fig. 1 - *O p'janice, propivšemsja na kružale* (Sull'ubriacone che si è bevuto tutto alla bettola). Stampa da una matrice in rame, secondo quarto del XIX secolo. Rovinskij, vol. I, n° 116; Sytova n° 109.

Trapeza blagočestivych i nečestivych (La mensa dei pii e degli empi). Stampa da una matrice in rame, fine del XVII secolo. Rovinskij, vol. III, n° 757; Ovsjannikov n° 33; Sytova n° 8.

Fig. 2 - *Apteka celitel'naja s pochmel'ja* (La farmacia che aiuta a smaltire la sbornia). Xilografia, XVIII secolo. Rovinskij, vol. I, n° 110; Claudon-Adhémar n° 129.

Fig. 3 - *Razgovor p'juščego s nep'juščim* (Dialogo tra quello che beve e quello che non beve). Stampa da una matrice in rame, inizio del XIX secolo. Rovinskij, vol. I, n° 111; Sytova n° 84.

Fig. 4 - *Farnos i Pigas'ja u celoval'nika* (Farnos e Pigas'ja dal *celoval'nik*). Xilografia, metà del XVIII secolo. Rovinskij, vol. I, n° 112; Claudon-Adhémar n° 62; Ovsjannikov n° 39.

Fig. 5 - *Az esm' chmel' vysokaja golova* (Io sono l'ubriachezza, il grande capo). Stampa da una matrice in rame, fine del XVIII secolo. Rovinskij, vol. I, n° 104; Claudon-Adhémar n° 130.

O masterovom, prodavšemsja besu (Sull'artigiano che si è venduto al diavolo). Stampa da una matrice in rame, prima metà del XIX secolo. Rovinskij, vol. I, n° 114.

Fig. 6 - *Skazka o tom, kak masterovoj čerta nadul* (Favola su come un artigiano ingannò il diavolo). Litografia, 1882. Sytova n° 176.

Fig. 7 - *Demon p'janstva, pit' do dna – ne vidat' dobra* (Il Demone dell'ubriachezza, chi beve troppo non si aspetti niente di buono). Litografia, 1881. Fondi del Museo Storico di Stato.

Fig. 8 - *Vino – zlejšij vrag človečestva* (L'alcol è il peggior nemico dell'umanità). Litografia, 1876. Fondi del Museo Storico di Stato.

Fig. 9 - *Raskajanie i rassuždenie p'janicy* (Rimorso e ragionamento del bevitore). Litografia, 1859. Claudon-Adhémar n° 132.

Fig. 10 - *Foma da Erëma, dva bratenika* (Foma e Erëma, i due fratellini).

- Xilografia, metà del XVIII secolo. Rovinskij, vol. I, n° 189; Claudon-Adhémar n° 55.
- Fig. 11 - *Piruška* (Il banchetto). Xilografia, fine del XVIII secolo. Rovinskij, vol. I, n° 96; Ovsjannikov n° 65.
- Fig. 12 - *Svad'ba medvedja Miški Kosolapogo* (Le nozze dell'orso Miška Zampestorte). Litografia, 1868. Sytova n° 148.
- Fig. 13 - *V Mar'inoj rošče* (A Mar'ina rošča). Litografia, 1865. Claudon-Adhémar n° 103; Sytova n° 149.
- Fig. 14 - *Kto uměn, a kto durak!* (Chi è intelligente e chi è scemo!). 1926.
- Fig. 15 - *Kabak* (Osteria). Litografia, 1889.
- Fig. 16 - D. Bulanov, *Papa, ne pej* (Papà, non bere). 1929.
- Fig. 17 - V. Deni, *Dolbanëm!* (Colpiamo duro!). 1930.
- Fig. 18 - V. Govorkov, *Net!* (No!). 1954.
- Fig. 19 - *Alkogol'* (Alcol). 1987.
- Fig. 20 - *Alkogol' – vrag razuma* (L'alcol è il nemico della ragione). 1987.
- Fig. 21 - I. Puchovskaja, *Vred vina i tabaka* (Il danno del vino e del tabacco). 1986.
- Fig. 22 - *Pochoždenija o nose i o sil'nom moroze* (Le avventure del Naso e del forte Gelo). Stampa da una matrice in rame, prima metà del XIX secolo. Rovinskij, vol. I, n° 183; Sytova n° 111.
- Fig. 23 - V. Penzin, *Pili u Fili – Filju i pobili* (Hanno bevuto da Filja e poi lo hanno picchiato). 1989.
- Fig. 24 - *Foma, Paramoška i Erëma* (Foma, Paramoška e Erëma). Xilografia, metà del XVIII secolo. Rovinskij, vol. I, n° 188; Claudon-Adhémar n° 56; Sytova n° 34.
- Fig. 25 - A. Kuznecov, *Dvojnoj Vandam* (Il doppio Van Damme). 2003.
- Fig. 26 - *Dobry molodcy kulačnye bojcy Paramoška i Ermoška* (Bravi ragazzi, Paramoška e Ermoška pugilatori). Xilografia, XVIII secolo. Rovinskij, vol. I, n° 198; Claudon-Adhémar n° 168.
- Fig. 27 - L. Solomatkin, *U traktira "Zolotoj berežok"* (Davanti alla osteria "La riva d'oro"). 1881.

**VARIAZIONI SUL TEMA DELLA MEMORIA IN
GHOST TRIO, ...BUT THE CLOUDS... E NACHT UND TRÄUME
DI SAMUEL BECKETT**

Maria Rita Cifarelli

Acts of remembering, forgetting and misremembering are central in Beckett's work and are closely related to the creative workings of imagination. This paper deals with the role of memory, dream and imagination in three plays - Ghost Trio, ... but the clouds... and Nacht und Träume - written for television and performed between 1976 and 1982. It shows how the three works can be read as part of a triptych in which the exhaustion of verbal language gives space to a visual and highly stylized representation of the interplay between the art of memory and the memory of art, between the fragilities and failures of individual memory and the fragmentation of cultural memory.

Before me floats an image, man or shade,
Shade more than man, more image than shade...
W. B. Yeats, *Byzantium*

Ghost Trio, ...but the clouds... e Nacht und Träume sono tre drammi scritti da Samuel Beckett per la televisione tra il 1976 e il 1982. Preceduti da *Eh Joe* (1965) e seguiti da *Quadrat 1+2* del 1982 e *Was Wo*, originariamente scritto per il teatro nel 1983 ma riadattato per la televisione nel 1985, rappresentano nel loro complesso un trittico di grande intensità drammatica e una tappa importante nel passaggio all'ultima fase della sua produzione drammaturgica.

Temi centrali di queste opere notturne e intimiste sono ancora una volta l'attesa, il tempo e la memoria, esplorati attraverso la tonalità diffusa dell'elegia e una costruzione dell'immagine che si appoggia a una fitta trama di riferimenti intertestuali e visivi. E' questa una fase in cui la drammaturgia di Beckett si fa più statica che dinamica, più lirica che drammatica giungendo ad un livello di formalismo e di astrazione visiva superiore a quello delle opere precedenti. La scelta di controllare in ogni suo passaggio la regia della messa in scena e la progressiva familiarità con le potenzialità tecniche della ripresa televisiva consentono l'approfondimento di quel processo di

“sottrazione” e condensazione che aveva segnato tutta la sua produzione, sia narrativa che teatrale, e il risultato è la straordinaria enfasi attribuita in queste opere all’immagine, alla stilizzazione dei movimenti, alla ripetizione e all’ossessiva precisione del pattern formale.

Nel suo studio sui teleplays Deleuze sostiene che “*De Dis Joe au Trio se produit une sorte d’épurement vocal et spatial qui fait que la première pièce a plutôt une valeur préparatoire et introduit à l’œuvre de télévision plus qu’elle n’en fait pleinement partie*” (90). Nonostante le affinità con gli altri teleplays, *Eh Joe* appare a Deleuze ancora formalmente e stilisticamente legato alla sperimentazione cinematografica di *Film*, non pienamente riuscito nel processo che egli definisce “faire l’image”, toccare cioè il limite estremo della completa non intenzionalità raggiunto nelle successive opere.

Tuttavia, analogie tematiche e formali tra *Eh Joe* e gli ultimi tre teleplays restano evidenti: in tutte le opere il protagonista è un uomo anziano collocato in un spazio astratto e minimale, sempre più geometrico e chiuso, alle prese con una voce fuori campo che nel caso di *Eh Joe* e *Ghost Trio* è la voce di una donna, e in ... *but the clouds...* la voce del protagonista. Si tratta in ogni caso di voci e presenze spettrali che riattivano immagini del passato producendo una tensione spirituale che non arriva a risolversi ma è costretta a riprodursi incessantemente.

Come lo spazio, anche il tempo sembra collassare in una dimensione puramente interiore, congelato in un eterno presente in cui si consuma soprattutto il *fallimento* della memoria e il dolore provocato dalla consapevolezza di questo fallimento, che l’abitudine costringe a riprodurre in un incessante ciclo di ripetizioni. I dolorosi ricordi di Joe sono richiamati da una voce della coscienza “accusatoria, un’anima junghiana o un sé interiore” (Knowlson 630) che assume la forma di una ex-amante vendicativa che lo perseguita costringendolo alla dannazione del ricordo. La voce, che Joe vorrebbe annientare¹ e ridurre al silenzio, ripercorre senza sosta i suoi fallimenti, le promesse non mantenute, la miseria esistenziale in cui si è consumata la sua vita. La tonalità costante è qui il rimorso per il dolore che ha inflitto agli altri e il rammarico per le occasioni perdute, per l’amore che ha sprecato.

Più ambivalente è il processo di riemersione della memoria in *Ghost Trio* e ... *but the clouds...* dove la tensione si concentra, nel primo dramma, sull'evocazione del fantasma di una donna amata, e nel secondo sulla ricerca di poter porre fine, in assenza dell'amata, alla condanna del ricordo. Per arrivare poi a *Nacht und Träume* in cui la memoria sembra uscire dal tempo e riassorbirsi nel sogno in un processo di astrazione sempre più profondo e formalmente complesso.

La riflessione sui nessi tra memoria, sogno e immaginazione creativa, centrale in *Nacht und Träume*, è presente in forme e stadi diversi di elaborazione anche in *Ghost Trio* e ... *but the clouds...*, si intreccia dunque a livello formale con un progressivo depotenziamento della parola e dello spazio che permette quel "movimento nel mondo dello spirito" che, secondo Deleuze, caratterizza i teleplays.

Pur costante in tutta l'opera di Beckett sin dai tempi del saggio su Proust, in cui la memoria viene descritta come "a clinical laboratory stocked with poison and remedy, stimulant and sedative" (Beckett, *Proust* 35), la riflessione sui processi creativi attraverso cui memoria e oblio danno forma all'immagine artistica, assume nei teleplays una fondamentale centralità. Se da un lato l'approccio drammaturgico rimanda alle strategie sceniche già perfezionate nelle opere realizzate per altri media - radio e cinema - dall'altro sono soprattutto le potenzialità offerte dal linguaggio e dalle tecniche della ripresa televisiva a consentire nuove possibilità di elaborazione formale di questi contenuti. A meta strada fra immagine elettronica e pittura, i teleplays si presentano come una *visual inquiry* su due aspetti principali: da un lato le irreparabili fratture tra passato e presente che la memoria individuale non ha il potere di colmare, e dall'altro le dislocazioni temporali introdotte dalla riproduzione tecnologica dei suoni e delle immagini, in grado di riattivare virtualmente tracce del passato decostruendole e ricomponendole in nuove catene associative.

A differenza dell'immagine pittorica, l'immagine televisiva non si presenta infatti come esclusiva, unica e immobile, bensì come un processo di formazione e metamorfosi in atto che si realizza nel continuo farsi e disfarsi della trama elettronica sullo schermo. Nell'arte

video il tempo si traduce nella fugacità e nella perdita, in una specie di attualizzazione di quella poetica dell'assenza e della privazione che Beckett ammirava nella pittura di Bram Van Velde: espressione di un'estetica della frammentarietà nella quale la dimensione spazio-temporale si dissolve nel vortice delle immagini che si inseguono sullo schermo catodico. Le "absurdes et mystérieuses poussées vers l'image" si traducono nelle opere per la televisione in una serie di "images pulsations" (Venier 131) che acquistano consistenza solo nel momento in cui si fissano sulla retina dell'osservatore in un processo percettivo che Beckett aveva già affrontato visivamente soprattutto in *Film*.

L'image est ainsi le fruit d'une destruction et d'une régénération continuelles, et elle ne doit son unité qu'à la persistance rétinienne. C'est une image mémoire par excellence. Elle n'existe nulle part. (Duguet 149)

Nei teleplays Beckett accentua questo carattere fantasmatico della rappresentazione, tipica dell'immagine televisiva, inserendo lo spettatore in una dimensione spazio-temporale in cui soggetto e oggetto della visione fluttuano in un continuo rispecchiamento e in cui echi e immagini del passato, percezioni e memorie si intrecciano in una "mise en scène spectrale de la réalité" (Jeudy 31):

All we see are shades of absent figures and echoes of extinguished voices, and according to Beckett's ideal condition for spectatorship, we witness it all from the privacy of an inner sanctum. (...) Beckett exploits the television medium as a private interface between the living and the dead, the present and the absent, perception and memory. (Herren 4)

Prima ancora di essere utilizzata come spazio scenico, la televisione viene dunque utilizzata nei teleplays come dispositivo della memoria in grado di rappresentare le dinamiche tra presente e passato, reale e virtuale, immagine e rappresentazione.

In una lettera del gennaio 1976 Beckett scriveva da Tangeri a Con Leventhal: "Buttato giù un primo cadavere di una pièce per la

TV. Tutti i vecchi spiriti. *Godot* e *Di'Joe* all'infinito. Resta solo di portarlo alla vita" (Knowlson 732). Si riferiva a *Ghost Trio*, un dramma televisivo scritto nel 1976 e trasmesso dalla BBC nel 1977 come parte di un programma che Beckett stesso volle intitolare *Shades* e che comprendeva anche *...but the clouds ...* e un adattamento televisivo di *Not I*.

Recensito da Michael Billington come "a mesmeric piece for TV" (*Guardian*, 19 aprile 1977), *Ghost Trio* è costruito sullo scheletro di una serie di frasi tratte dal Largo del Trio per pianoforte Opera 70 numero 1 di Beethoven detto *Der Geist*, da cui prende anche il titolo. La suddivisione in tre parti (Pre-action, Action e Re-action), ricorda quella di una partitura musicale e comunque allude alle tre parti di un movimento circolare e ripetitivo.

Come già in *Eh Joe*, anche in *Ghost Trio* un personaggio maschile (F) e la voce fuori campo di una donna (V) si contendono il potere della visione e il controllo della memoria. Ma in questo caso "master of ceremonies" (Brater 87) è decisamente Voce che entra in scena nella prima parte dopo una breve dissolvenza di dieci secondi, per presentarsi e descrivere la stanza grigia e spoglia in cui F, un uomo dai lunghi capelli grigi, si aggira trascinandosi a fatica verso le consuete aperture 'chiuse' della porta e della finestra, che avevano già definito lo spazio claustrofobico in *Eh Joe*. Con una voce fievole, piatta, priva di tonalità emotive, quasi sintetica, molto diversa dalla voce-ricordo del precedente teleplay che si rivolge solo a Joe, V stabilisce un coinvolgimento diretto con lo spettatore fornendo precise istruzioni per l'ascolto e indirizzando la sua attenzione verso il medium tecnologico – la televisione – che sta utilizzando:

Good evening. Mine is a faint voice. Kindly tune accordingly.
(Pause) Good evening. Mine is a faint voice. Kindly tune accordingly.
(Pause) It will not be raised, nor lowered, whatever happens. (Beckett, *Plays* 248)

Neutra e distaccata Voce, che non sembra una diretta emanazione di F, è comunque fin dall'inizio "faint", segno di un'autorità fragile, al servizio di una convenzione e destinata a svanire. Nel porsi

come tramite tra F e lo spettatore e come guida alla visione, V cerca di esercitare il suo controllo indicando i movimenti della telecamera che apparentemente si muove seguendo le sue indicazioni. In realtà il suo potere è molto più ambiguo e limitato rispetto a quello della telecamera che si pone come sguardo impietoso capace di una sua autonomia.: “She appears able to instruct the camera as to what it should reveal. Yet it seems to move independently of her too, as if free of change the closeness or the remoteness of its ‘stare’ (Knowlson 733).

Il dramma si apre con un’incalzante serie di ripetizioni che dimostrano da un lato l’esigenza di V di controllare il processo di creazione dell’immagine e dall’altro alludono all’inutilità di questo rituale, destinato a non scalfire l’inaccessibilità del passato. Suo è il compito di stabilizzare la visione e la memoria dello spettatore “stating the obvious”, descrivendo cioè per due volte ciò che appare sullo schermo, la “familiar chamber” in tutti i suoi dettagli. Alla visione complessiva, ma totalmente indistinta, dello spazio segue l’invito (“Look closer”) ad osservare più da vicino un frammento di ogni singola parte: il pavimento, le pareti, la porta e il pagliericcio. Qui si produce il primo slittamento di senso dal momento che ogni elemento viene decontestualizzato e defunzionalizzato, e ciò che appare sono solo forme geometriche e astratte. Il lento movimento della telecamera, che segue le indicazioni di V, fa riemergere i dettagli dallo sfondo indistinto di una superficie bidimensionale fino ad inquadrarli in uno spazio tridimensionale in cui, alla fine, compare la Figura dell’uomo, “sole sign of life a seated figure”; come se l’immagine, richiamata dalla parola, riaffiori momentaneamente dall’oscurità che l’avvolge e in cui è destinata a immergersi di nuovo.

La musica, appena udibile comincia nel momento in cui la camera si avvicina all’uomo che, seduto su uno sgabello, è proteso in avanti, con il viso nascosto e un oggetto non identificabile tra le mani. Diretta dalla Voce, la telecamera si avvicina e la cassetta è a quel punto identificabile, anche se non risulta chiara la provenienza della musica. La prima parte si chiude qui con la definizione scenica dello spazio e della Figura da parte di Voce che scandisce e governa i tempi della visione, di *cosa* va visto e di *come* va visto.

Nella seconda sezione, V descrive e dirige le azioni di F che appare in posizione di ascolto e in attesa dello spirito di una donna amata, concentrato, ma non ossessionato come Joe, sul suo passato. Ogni volta che crede di udire qualcosa, cerca invano nella stanza un segno della presenza dello spirito che attende: si avvicina alla porta e alla finestra, di cui non sono visibili maniglie, e che si affacciano su una pesante oscurità. Si avvicina ad uno specchio che a V era sfuggito e che le fa esclamare un “ah” di stupore e, dopo questa esplorazione di routine torna nella sua posizione iniziale e la musica riprende. Nella terza parte V scompare e la musica segna i tempi di avvicinamento al climax narrativo quando Figura apre in successione la porta da cui si intravede un lungo e stretto corridoio, e la finestra da cui arriva il rumore della pioggia. Solo a questo punto, per la prima volta, F si guarda allo specchio e allo spettatore appare il volto spettrale di un vecchio malandato. Torna al suo posto e la musica riprende seguita dal rumore di passi nel corridoio e da un colpo alla porta che introducono l'apparizione spettrale del ragazzo con cerata e cappuccio nero, grondante di pioggia, che scuote la testa due volte annunciando l'inutilità dell'attesa e svanendo egli stesso nell'oscurità. V da tempo è in silenzio, l'uomo torna a rannicchiarsi al suo posto, inquadrato per l'ultima volta da un primo piano della telecamera mentre il Largo dal Trio degli Spiriti riprende e giunge alla sua conclusione. La cassetta torna ad essere invisibile, come all'inizio, e il dramma si chiude con l'inquietante immagine di F che alza la testa mostrando un enigmatico sorriso e uno sguardo spettrale. Che cosa sia accaduto, quale misterioso messaggio sia giunto, non è dato sapere.

Il successivo teleplay *...but the clouds...*, scritto nel 1976 e trasmesso dalla BBC nel 1977, comincia là dove *Ghost Trio* finisce. Numerose le analogie tematiche e formali: anche qui la struttura narrativa si basa su tre elementi ma, diversamente da *Ghost Trio*, non è la musica ma un intertesto letterario, un frammento poetico tratto da *The Tower* di Yeats, a interagire con voce e immagine e a dare il titolo al dramma che inizialmente si sarebbe dovuto intitolare “Poetry only Love”. Nella versione della BBC vengono recitati solo i 4 versi finali mentre nella versione tedesca, prodotta dalla SDR nel 1977

con regia dello stesso Beckett, sono interamente recitati gli ultimi quindici versi.

In quest'ultima strofa della sua poesia Yeats, già in età avanzata, si confronta con il trascorrere del tempo e si propone di seguire una severa disciplina intellettuale per far sì che l'inevitabile declino fisico e le perdite degli affetti che la vecchiaia porterà con sé "non sembreranno che nuvole nel cielo":

Now shall I make my soul,
Compelling it to study
In a learned school
Till the wreck of body,
Slow decay of blood,
Testy delirium
Or dull decrepitude,
Or what worse evil come --
The death of friends, or death
Of every brilliant eye
That made a catch in the breath --
Seem but the clouds of the sky
When the horizon fades;
Or a bird's sleepy cry
Among the deepening shades.

La musicalità e la malinconia dei versi di Yeats si condensano nel teleplay in un'immagine di grande economia stilistica ed espressiva in cui la meditazione sulla vecchiaia, sul ricordo, sull'approssimarsi della fine, assume una tonalità emotiva inconsueta in Beckett.

Ancora una volta al centro della scena, in un cerchio di luce circondato da un'impenetrabile oscurità, è un'anima inquieta, un vecchio uomo (M) seduto su uno sgabello invisibile e appoggiato a un tavolo invisibile. Una voce fuori campo V, presumibilmente la sua, ripete, come per fissarne la memoria, le situazioni in cui lo spirito della donna amata (W) si è manifestata. Le apparizioni avvengono solo nel momento in cui l'uomo riesce ad isolarsi e concentrarsi al buio nel suo sanctum, il suo rifugio. Ma l'immagine che appare è evanescente e incompleta, muove le labbra ma la sua voce non si sente e sarà l'uomo, che conosce quei versi, a sovrapporre la sua

voce al movimento delle labbra di lei. In un gioco continuo di dissolvenze, il volto appare e scompare e lo stesso protagonista si sdoppia in un sé del presente e un fantasmatico sé del passato riportato in scena e oggettivizzato dalla sua mente. Lo spazio che in *Ghost Trio* aveva una sua presenza e una dimensione geometrica, un dentro e un fuori, si contrae in *...but the clouds...* fino a diventare puro spazio mentale all'interno del quale il protagonista crea l'immagine della donna amata come manifestazione 'spirituale'. Né ci sono le scale di grigi che uniformavano cromaticamente la visione in *Ghost Trio*: qui vi è solo un cerchio di luce circondato da "deepening shades". Anche se lo spirito appare non c'è consolazione e l'abisso che separa dalle ombre del passato resta incolmabile.

In una lettera del 13 dicembre 1976 a Reinhart Müller-Freienfels, direttore della Suddeutscher Rundfunk, Beckett chiarì che il protagonista di *...but the clouds...* è lo stesso di *Ghost Trio* in un'altra situazione. Forse non è del tutto azzardato pensare che lo sia anche il sognatore di *Nacht und Träume*, collocabile come terza raffigurazione emblematica all'interno di una sorta di trittico, elaborato alla maniera dei grandi maestri del passato, sul tema della vecchiaia, della memoria e dell'immaginazione.

In questo caso il sognatore, la consueta figura dai capelli grigi, è seduto a un tavolo in una stanza buia, illuminata dalla luce del crepuscolo: di lui sono visibili chiaramente solo la testa e le mani e la parte del tavolo su cui poggiano. L'uomo canticchia sommessamente, fino ad addormentarsi, le ultime sette battute di un Lied di Schubert (op. 43, n. 2):

Holy night, you do descend
And dreams descend as well,
Like the darkness throughout Space,
Into men's silent, silent breast.
They listen to them with pleasure
And cry out, when day awakens:
Come again you Holy night
Lovely dreams, oh come again".
(versi di Matthäus von Collin nella traduzione di M. Esslin,
in Ackerley 154)

A questo punto l'immagine si sdoppia e in alto a destra sullo schermo compare il suo sogno: l'immagine di sé mentre sogna, nella stessa posizione ma visto di profilo, confortato da due mani che emergono dall'oscurità, singolarmente e poi insieme, porgendogli un calice e asciugandogli il viso con un panno. Il sogno culmina quando le mani del sognatore sognato e le mani sognate si toccano. La sequenza viene ripetuta ancora una volta prima che la dissolvenza finale oscuri la figura del sogno e di seguito anche quella del sognatore.

I tre drammi tornano insistentemente sugli stessi temi, pochi nuclei essenziali, sviluppati in tre situazioni diverse, ma sempre tematicamente e visualmente collegati da una stratificazione di echi intertestuali che richiamano sia altri testi beckettiani sia visioni e sonorità sedimentate nella memoria e riattivate, anche se in frammenti isolati, dall'immaginazione. Drammaturgicamente costruiti secondo rigide architetture formali, hanno al loro centro un'assenza, un vuoto che si esprime in un desiderio inappagabile: desiderio di ricongiungimento con una donna amata e persa o forse desiderio della fine o forse ancora desiderio che lo spirito torni per guidare e accompagnare verso la fine. Ma il tempo dell'attesa si consuma in rituali ripetitivi e inconcludenti, in continue ricapitolazioni ed enumerazioni successive destinate a scontrarsi con le fragilità della memoria che, nonostante i suoi trucchi, non ha alcun potere: né di richiamare e far apparire l'immagine in *Ghost Trio*, né la capacità di far riascoltare per un attimo la sua voce in *...but the clouds...*, né quella di consolare il protagonista con il tocco delle sue mani in *Nacht und Träume*. In tutti e tre i casi, i vecchi seduti con la testa tra le mani, vittime del tempo e del fallimento, sono costretti a riemergere dal grigio indistinto in cui sono immersi, richiamati in scena da voci impersonali, sguardi impietosi o indiscreti fasci di luce solo per confrontarsi con le ombre di un passato ormai inaccessibile.

Se da un lato i nuclei tematici si assottigliano e condensano intorno ai fallimenti della memoria individuale, dall'altro il sistema di stratificazioni testuali e visive che percorre queste opere si accresce, attingendo agli archivi di una memoria culturale sottoposta però

anch'essa a un processo di frammentazione ed esaurimento. Opere marcatamente allusive, i teleplays richiamano e nello stesso tempo depotenziano ogni riferimento all'arte del passato, evocando la tradizione ma solo per poi rifiutarne ogni pretesa salvifica o anche solo consolatoria. Sono dunque una sfida alla memoria, non solo quella dei personaggi intrappolati nel presente dell'abitudine e della ripetizione, ma anche quella dello spettatore che ha a disposizione solo tracce imprecise, frammenti decontestualizzati, echi e dettagli non ben identificabili.

Ogni opera richiama, fin dal titolo, gli intertesti musicali e poetici che contribuiscono alla definizione drammatica dell'immagine. In linea con i temi ricorrenti del lutto, dell'assenza, del sogno, Beckett inserisce frammenti musicali privilegiando il repertorio romantico che più amava, Beethoven e Schubert. Ma nonostante rivestano grande importanza in almeno due dei tre teleplays, più che di vere esecuzioni si tratta di echi e sonorità recuperate dalla memoria che intervengo a definire la struttura narrativa in *Ghost Trio* o a determinare il ritmo melodico-visivo in *Nacht und Träume*.

Nel *Trio*, a cui fanno riferimento il titolo e la struttura tripartita che governa a più livelli tutta l'opera, l'accurata scelta dei passaggi musicali viene associata in maniera rigorosa ai movimenti di macchina, alle inquadrature e ai tempi scenici quasi in un unicum grammaticale (cfr. Forlani e Puliani 119). Tuttavia, sebbene ogni inquadratura sia direttamente collegata a una particolare battuta musicale, l'inserimento dei frammenti non segue una progressione sequenziale, dettata dal ritmo della tensione drammatica, ma - come mostra Catherine Laws - viene ricomposta in una sequenza che potrebbe quasi apparire casuale. In realtà i tagli e le sospensioni, e in generale quello che resta fuori da questa selezione, sono forse ancora più significativi e importanti di ciò che appare: sono infatti le assenze, gli intervalli e i silenzi nei quali la musica sembra rifluire, a determinare il nucleo ritmico del dramma (cfr. Gardner 135).

Laws ricorda come nei dattiloscritti originali siano presenti alcune annotazioni in cui Beckett distingue la musica in "Heard" e "Unheard", quasi a sottolineare la sua funzione di "presenza assente", parte integrante del testo, anche se non chiaramente percepibile.

Queste considerazioni riconducono alla celebre lettera del 1937 ad Axel Kaun in cui Beckett esprimeva la sua ammirazione per le “huge black pauses” beethoveniane del *Trio* aggiungendo che “for pages on end we cannot perceive it as other than a dizzying path of sounds connecting unfathomable chasm of silence” (Fehsenfeld e Overbek 519).

In *Ghost Trio* Beckett spezza l'integrità formale del trio beethoveniano e rende udibili solo alcuni passaggi che producono un'eco imperfetta dell'originale: frammenti che la memoria dell'ascoltatore può ricomporre ma che nel testo vengono in un certo senso desacralizzati e restituiti alla loro funzione drammaturgica e formale. Ciò che resta del *Trio* evoca il fantasma di un'arte che non ha più alcun potere di redimere o consolare:

Beckett uses the expressivity and the formal symmetries of the Beethoven in the same way as he does other elements of the play, positing them provisionally only in order to undermine their stability as their constructedness is revealed. Thus Beckett specifically draws upon the spirit of German Romanticism which infuses the music, but does so precisely in order to deconstruct these ideas and put into question the possibility of simple solace or absolute redemption. (Laws 202).

In *...but the clouds...* le pause e i silenzi beethoveniani lasciano spazio ai ritmi della poesia. Anche qui siamo di fronte a una memoria imperfetta: della poesia *The Tower* di Yeats, che funziona da intertesto narrativo, vengono recitati solo gli ultimi quattro versi, collegati all'immagine visiva delle nuvole nel cielo e all'immagine sonora del grido degli uccelli nella notte. Tutto il resto è vuoto e silenzio. Le suggestioni romantiche della lirica, centrata sulla vecchiaia e sulla morte ma anche sul potere taumaturgico della poesia, si dissolvono in quei pochi versi, isolati dal contesto originario, da cui viene eliminato ogni riferimento a un soggetto grammaticale: “... clouds ... but the clouds ...of the sky ...” e ancora “... but the clouds of the sky ... when the horizon fades ... or a bird's sleepy cry ... among the deepening shades ...” (Beckett. *Plays* 261-262). Quasi riemergessero a fatica dalla memoria, i versi, trascritti nelle indica-

zioni sceniche, non sono separati da cesure ma da ellissi che accennano, anche tipograficamente, gli spazi vuoti, le pause e i silenzi. Il frammento poetico viene ristrutturato visivamente, e i versi riproposti in una nuova sequenza ritmica. Il messaggio del testo originale, sul potere dell'arte e della poesia di vincere la morte, si dilegua nell'immagine dello spirito della donna incapace di parlare e di rispondere all'implorazione, "Speak to me", che l'uomo le rivolge: lei non ha più una sua voce, né parole sue, ma solo quelle di un poeta e di una poesia, che l'uomo riconosce e mormora per lei e con lei.

Ma quei versi non possono più illudere. Come sottolinea Marjorie Perloff (2007), il titolo *...but the clouds...*, una volta isolato dal contesto della poesia di Yeats, acquista un'ambigua risonanza:

For one thing, the "but" in Yeats's line means "only": death, that is to say, is no more substantial and permanent than the clouds in the sky. Beckett's "but", on the other hand, sounds like a disclaimer. Yes, his words seem to say, it's all very well to accept the reality of death. But the clouds

La dinamica tra immagine e parola finisce per affermare il fallimento di ogni possibile superiorità e fiducia nel potere della parola poetica, e lascia alla musica di quei versi spezzati il senso finale, sempre che un senso ci sia.

In *Nacht und Träume* Beckett va ancora oltre, rendendo quasi irriconoscibile il lied di Schubert - da cui il dramma trae il titolo e l'atmosfera spirituale di distacco, evanescenza e perdita che la pervade. Le ultime sette battute canticchiate a bocca chiusa all'inizio, prima dell'apparizione dell'immagine, e poi mormorate dopo la sua dissolvenza, giungono come eco di una musica che non c'è, evocazione mentale dello smarrimento e del conforto a cui accennano i versi di Matthäus von Collin. Le citazioni musicali aprono e chiudono lo spazio onirico dell'immagine connettendo i due universi della veglia e del sogno: "L'image sonore, musique, relaie l'image visuelle, et ouvre le vide ou le silence de la fin dernière" (Deleuze 102). Il lied di Schubert, scritto per voce e piano, viene ridotto alla sua essenza, alla voce che canta e attorno alla quale si organizza la melodia.

La complessa articolazione dell'immagine onirica, in cui sembrano confluire memorie e dettagli di opere di diversi maestri del passato insieme a gesti e oggetti che richiamano possibili simbolismi cristiani (il calice, il panno), accresce il mistero e l'ambiguità di quest'opera che si spinge nelle ombre del sogno e nelle immagini dell'inconscio. Le suggestioni visuali, che vanno da *Dürer* a Dante fino ai maestri fiamminghi, si intrecciano con la melodia sommessa del lied, che sembra riecheggiare, nelle atmosfere che evoca, anche il ciclo del *Winterreise* (1827) particolarmente amato da Beckett. L'effetto è quello di una composizione densa di lirismo che per la sua iconicità è più vicina a un dipinto - "a modernist version of a medieval religious painting" (Brater 49) - che al teatro.

Al centro dell'immagine non è più un volto, come in *...but the clouds...*, ma sono le mani diafane dello spirito, scolpite dalla luce con una sensibilità cromatica e compositiva che ricorda dettagli di grandi opere del passato (Bellini, Mantegna, *Dürer*, El Greco, Gossaert). Sono mani che entrano ed escono dall'oscurità e che solo nel sogno si uniscono in un breve contatto, alludendo forse a una possibile consolazione attraverso la contemplazione estetica. Ma la rapida dissolvenza dell'immagine e la malinconia del lied suggeriscono piuttosto che il sogno, come la memoria, non offre alcun tipo di conforto: e come il sogno, anche l'arte non riuscirà a liberarsi "from the darkness of time" (Beckett, *Proust* 75-76) e non potrà far altro che illudere con una promessa di trascendenza.

Quello dei teleplays si presenta dunque come un immaginario melanconico che attinge a suggestioni romantiche sia per la scelta dei temi che per la selezione di intertesti, mai così esplicitamente dichiarati da Beckett. E' bene sottolineare che si tratta di sensibilità e non di sentimentalismo o soggettivismo di cui anzi, come si è visto, Beckett espunge ogni possibile traccia.

Una volta esplorato fino in fondo il paradigma interpretativo meccanico-razionalista che non può che condurre al materialismo o al dualismo (entrambi rigettati), la sua indagine sembra muoversi (a partire dai teleplays e arrivando a *Ill Seen Ill Said* e *Worstward Ho*) verso spazi intermedi e indeterminati in cui sperimentare le oscilla-

zioni tra soggetto e oggetto, occhio e mente, realtà empirica e immaginazione creativa, sogno e memoria.

La televisione è in questa fase della sua ricerca il mezzo che meglio si adatta a costruire la visione di questa realtà extratemporale. Sfruttando al massimo le possibilità di lavorare con la luce, con le inquadrature e le scale di grigi, Beckett riesce a dare forma al chiaro-scuro di quella condizione purgatoriale di vana attesa che attraversa le sue opere da sempre e costruisce visivamente gli spazi liminali in cui le ombre possono incontrarsi con i vivi (e non importa se non è chiaro chi sono i vivi e chi sono i morti).

La stanza in *Ghost Trio*, il sanctum in *...but the clouds...*, il sogno in *Nacht und Träume*, sono tre momenti di un incontro mancato o incompleto, ma allo stesso tempo sono spazi di evocazione dell'immaginazione artistica che continua a creare il mondo, anche se non è in grado di redimerlo.

Quanto alla memoria, alla fine è solo un arsenale disordinato da saccheggiare, ma a volte il miracolo avviene e pochi versi, qualche accordo, il dettaglio di chissà quale dipinto tornano ad essere vivi e forti nella mente prima ancora che ai sensi e da lì l'immaginazione può ripartire.

NOTE

- ¹ “La sua passione è uccidere quelle voci che non può uccidere”: così Beckett citato da Knowlson (630).

OPERE CITATE

- ACKERLEY, Chris. “ ‘Ever Know What Happened?’: Shades and Echoes in Samuel Beckett’s Television Plays”. *Journal of Beckett Studies* 18 (2009), 136-164.
- BECKETT, Samuel. *Collected Shorter Plays*. London, Faber, 1984.
- BECKETT, Samuel. “La peinture dès Van Velde ou le monde et le pantalon”. *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. A cura di Ruby Cohn. London, Calder, 1983, 118-132.
- BECKETT, Samuel. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London, Calder, 1976.

- BIGNELL, Jonathan. *Beckett on Screen. The Television Plays*. Manchester, Manchester University Press, 2009.
- BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism*. Oxford, Oxford University Press, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *L'épuisé*. Beckett, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris, Les éditions de Minuit, 1992.
- DUGUET, Anne Marie. "Voir avec tout le corp". *Revue d'Esthétique* 10 (1986), 147-154.
- FEHSENFELD, Martha e Lois More OVERBEK (a cura di). *The Letters of Samuel Beckett, Volume 1: 1929-1940*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- FORLANI, Alessandro e Massimo PULIANI. *Play Beckett*. Halley, Matelica, 2006.
- GARDNER, Colin. *Beckett, Deleuze and the Televisual Event: Peephole Art*. New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- HERREN, Graley. *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*. New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- KNOWLSON, James. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. New York, Grove Press, 1996. Tr. it. *Samuel Beckett. Una vita*. Einaudi, Torino, 2001.
- LAWS, Catherine. "Beethoven's Haunting of Beckett's *Ghost Trio*". *Drawing on Beckett: Portraits, Performances, and Cultural Contexts*. A cura di Linda Ben-Zvi. Tel Aviv, Assaph Book, Tel Aviv University, 2003, 197-213.
- PERLOFF, Marjorie. "'An Image from a Past Life': Beckett's Yeatsian Turn". *Fulcrum*, 6 (2007). Disponibile all'indirizzo: <http://marjorieperloff.com/stein-duchamp-picasso/beckett-yeats/> (15/11/2014).
- POSTLEWAIT, Thomas. "Self-Performing Voices: Mind, Memory, and Time in Beckett's Drama". *Twentieth Century Literature*, 24, 4 (1978), 473-491.
- VERNIER, Jean Marc. "L'image-pulsation". *Revue d'Esthétique* 10 (1986). 129-134.
- WORTH, Katharine. "Il rituale dell'ascolto". *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*. A cura di Sergio Colomba. Roma, Bulzoni, 1997. 266-291.

NANDA E I SUOI AMICI CANTAUTORI¹

Lorenzo Coveri

On April 22, 2010, the former American Studies Library of the Department of Foreign Languages and Literature, was named after the scholar and translator Fernanda Pivano. On this occasion, Lorenzo Coveri spoke of Pivano's long-standing rapport with musicians, especially her fellow-Genoese Fabrizio De André, who composed an album based on Edgar Lee Masters's Spoon River Anthology—always a favourite work for Italian readers. In her many books and her monumental Diaries Pivano left important contributions on the interface of music and literature (a friend of Hemingway and Ginsberg, she was a great and canny champion of the Beats, their antecedents and their descendents).

La complicità di Fernanda Pivano con la musica data da quando, bambina, nella sua casa umbertina di Genova, in Corso Solferino, ascoltava con il padre Riccardo le arie di Verdi al grammofono. Poi la mamma, mandolinista dilettante, le regalò un pianoforte Pleyel di mogano di cui non volle separarsi sino alla fine. Una passione esercitata negli studi, decennali, sino al diploma di Conservatorio a Torino, e nell'ascolto di classici e contemporanei, da Bach e Chopin a Bruno Maderna e John Cage. Nei suoi readings in Italia e in Europa, Allen Ginsberg era accompagnato da Fernanda con un armonium indiano: "Io suonavo l'armonium e lui cantava e mi guardava" ha detto in un'intervista- "Certe volte aveva paura che gli rompessi lo strumento. 'No, no, non così forte'. Ma faceva parte del suo fascino, e io potevo andare avanti per delle ore, si cominciava alle otto fino a mezzanotte". La stessa Nanda, come l'hanno sempre chiamata gli amici, ossia tutti, che ospitava a casa sua Chet Baker, che nei suoi viaggi a New York non mancava un concerto del molto amato Lou Reed, di Patti Smith, di Bob Dylan.

La folgorazione avvenne nel 1964, quando Fernanda ascoltò, in un juke-box, a Nervi, mentre andava all'Hotel Savoy per incontrare Hemingway, *La guerra di Piero* di Fabrizio De André (che allora era solo Fabrizio), e gliela chiese per l'*Antologia della pace* che stava curando per Feltrinelli. L'incontro vero però arrivò solo molto tempo

dopo, quando Faber si presentò a casa di Nanda per dirle che voleva fare un disco su *Spoon River*, che Pivano aveva tradotto, su impulso di Cesare Pavese, nel 1943. Lasciamo la parola a lei stessa:

Non si era neanche sorpreso quando ho stentato a capire quello che mi diceva, forse c'era abituato, e mi ha parlato, parlato, parlato, e *Spoon River* è diventata improvvisamente reale, i personaggi di *Spoon River* erano lì nella stanza con noi, e uno per uno si dicevano la loro disperazione, la loro delusione, la loro drammatica scoperta della realtà della vita. Erano nove i personaggi evocati quel giorno dai miei ricordi di adolescente, dalla mia passione di pacifista. E poi, più incredibile dell'immaginabile, Fabrizio ha "accennato", per usare la sua parola, l'aria che aveva dato a uno di loro. Ah, Fabrizio. Chissà se si è reso conto di quello che ha fatto nella mia anima, con quella storia diventata reale nella sua voce. Ma forse ha capito tutto, perché è andato via sorridendo e l'ho accompagnato all'ascensore mentre mi sorrideva e lì, davanti all'ascensore, c'era la sua chitarra. "Ah, Fabrizio, ma perché hai lasciato qui la tua chitarra?" gli ho chiesto sbalordita che nessuno l'avesse rubata. "Avevo paura di disturbare" mi ha risposto senza più sorridere.

Il disco, *Non al denaro non all'amore né al cielo* (arrangiamento musicale e direzione orchestrale di un giovane Nicola Piovani) uscì poi nel 1971, con un'intervista (un po' rubata) di Fernanda a Fabrizio De André in copertina, e un'autodomanda di Faber in chiusura: "Chi è Fernanda Pivano? Fernanda Pivano per tutti è una scrittrice. Per me è una ragazza di venti anni che inizia la sua professione traducendo il libro di un libertario mentre la società italiana ha tutt'altra tendenza. E' successo tra il '37 e il '41: quando questo ha significato coraggio.". Una "lunga storia d'amore", quella con Fabrizio, culminata con il Premio Tenco al cantautore genovese nel 1997, quando la Nanda se ne uscì con la sua celebre dichiarazione, più volte ribadita anche dopo la scomparsa di Faber: "Dicono che Fabrizio è il Bob Dylan italiano. Oh, nel dargli questo premio, d'amore più che di potere, vorrei che fosse Bob Dylan a venire chiamato il Fabrizio americano", e gli occhi di Faber che da ironici si facevano umidi.

Non c'è solo Fabrizio. Nel volume mondadoriano a cura di Sergio Sacchi e Stefano Senardi *I miei amici cantautori* (2005) e in quello di Rizzoli *Complice la musica* (2008) con prefazione di Michele Concina e una dedica di Vasco Rossi, senza contare le straordinarie testimonianze contenute nelle circa 3200 pagine dei due ricchissimi volumi di *Diari* (1917-1973; 1974-2009) editi da Bompiani (2008; 2010) per la cura di Enrico Rotelli con Mariarosa Bricchi, sono raccolti scritti giornalistici, interventi e interviste di Fernanda Pivano con una trentina di artisti italiani e stranieri. Non solo star internazionali come il sitarista dei Beatles Ravi Shankar e Bob Dylan (indimenticabile l'aneddoto della Nanda invitata ad ascoltare sul palco di un concerto il menestrello di Duluth), John Cage e Ed Sanders con The Fugs, Jim Morrison e David Bowie, Kurt Cobain e Bruce Springsteen, Laurie Anderson, Patti Smith e Lou Reed: una compagnia molto alcolica e trasgressiva per una signora astemia e "vittoriana", come si definiva, che qui coniuga i suoi interessi americanistici con il linguaggio del testo per musica. Ma anche cantautori di casa nostra, dalla scuola genovese (Paoli, Fossati, e una commossa "intervista immaginaria", perché postuma, a Fabrizio) alla stagione dei Guccini, Vecchioni, Conte, Bennato; dalla generazione di mezzo (De Sio, Finardi, Ruggeri) ai molto amati Ligabue (titolare del premio Pivano), Capossela (spesso ospite nella sua casa di Milano, in cui si autoinvitava lanciando dei sassolini in piena notte alla finestra della Nanda), Jovanotti, Pelù; fino ai più giovani Bersani, Carmen Consoli, Cremonini già dei Lùnapop, Zampaglione dei Tiromancino, Neffa, Fabi. Un panorama straordinario per vastità e varietà di stili e di generazioni che può stupire solo chi sia ignaro della freschezza, del candore, della curiosità inesausta (ma anche della competenza) della Nanda *forever young*, per dirla con Dylan. Un tratto che ricorda un'altra "eterna ragazza" delle nostre lettere, Maria Corti, intrepida esploratrice notturna dei locali sui Navigli e non a caso attenta lettrice dei due romanzi di Fernanda editi da Marsilio, *Dov'è più la virtù* (1997) e *La mia kasbah* (1998).

Sono conversazioni su musica, poesia, vita, dalle quali spesso, più che un approfondimento critico (che peraltro Pivano, per la sua

formazione anche musicologica, era ben in grado di fare), viene fuori la passione umana e civile dell'intervistatrice non meno che del personaggio da lei ritratto. Così, scopriamo i versanti meno pubblici di un *parterre* di cantautorato italiano che si confessa senza reticenze a una Nanda incantatrice, maieutica e complice (solo a Coccianti e, almeno inizialmente, a Gino Paoli dà del lei): Celentano – della cui voce era ammiratrice – che rivela la sua mania di aggiustare tutto (e la Pivano che gli chiede un aiuto per il suo scaldabagno); Concato ammiratore di John Fante che le domanda se Bukowski è stato il suo fidanzato (“Lui ha fatto di tutto per diventarlo, ma non avevo bisogno di lui per avere un fidanzato”, risponde lei, molto attraente in gioventù, civettando un po’); Dalla che gioca a flipper con Andy Warhol; Guccini professore di italiano agli studenti americani ma soprattutto “maestro di nottate”, come confessa; il Liga anarchico e Pelù pacifista, e poi le donne, Teresa De Sio, Gianna Nannini, Carmen Consoli, che parla della Sicilia e del siciliano e le regala un verso alla sua maniera: “che Atlantide possa sorriderti prodigiosamente da una bolla d’aria”. E Fernanda che risponde: “La bellezza delle cose ama nascondersi. Quindi Atlantide è il luogo ideale del bello, ed auguro a tutti di andarci”. Felicità di scrittura che è prima di tutto “felicità mentale”, direbbe Corti.

Ma le note ricorrenti di questa sorta di *suite* musicale (la Pivano ha avuto il Premio Tenco nel 2005, un premio “speciale” per una persona “speciale”: non si era trovata motivazione più stringente; e poi è stata, sino alla fine, Presidente onorario della Fondazione Fabrizio De André diretta da Dori Ghezzi) sono Fabrizio e Genova. Fabrizio con la sua dizione limpida ma anche con la sua scelta dialettale, e Genova di cui la Nanda parla con orgoglio e nostalgia, con il Paolo Conte di *Genova per noi*, con Paoli (“Genova è la nostra città. Per cominciare è una città intestinale, che non ha apparenze. Il genovese è una brutta bestia: è diffidente, non si apre, è sicuro soltanto di se stesso, sente il pericolo dal mare”, dice lui), con Ivano Fossati (“Siamo fortunatamente condizionati dalla nostra radice linguistica. Cercare di tradirla è un errore madornale”), e Fernanda, la grande traduttrice, che paradossalmente afferma: “Le

Nanda e i suoi amici cantautori

traduzioni non si possono fare, sono il più grande sopruso che esiste”.

Ora la Nanda ci è tornata per sempre, a Genova, riposa non lontano dal suo “amico fragile” Faber. Il “personaggio” Nanda è ritornato ad essere Fernanda Pivano, da ricordare, da amare, da studiare, da leggere. E c'è da sperare che il suo spirito, libero ed antiaccademico, continui ad aleggiare a lungo in questa città, e magari anche un po' in quest'aula universitaria che oggi abbiamo voluto, per dovere e per amore, dedicarle.

NOTE

- ¹ Testo letto in occasione dell'intitolazione a Fernanda Pivano dell'Aula Americanistica della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Genova (Genova, Piazza Santa Sabina 2, III piano, 22 aprile 2010).

DALLA FRONTIERA A CAMELOT: IL GIORNALISMO SECONDO MARK TWAIN

Gabriele Ferracci

Lying and meddlesome journalists, ignorant and cynical newspaper editors, but also gullible and submissive common readers are a recurring presence in Mark Twain's fiction. Focusing particularly on the satirical humor employed by Twain, the present paper aims at casting light on his stance on the role of journalism and its relation to literature in the nineteenth-century United States. In this regard, Twain's exposure of the press's flaws and his idea of humor are deeply rooted in his personal ethos. Twain knew journalism from the inside and was deeply concerned about the factual inaccuracies and unprincipled distortions he found in the press of his time. His tales and sketches suggest that when journalism fails to fulfill the task of looking for the truth and unmasking frauds and charlatans, then it is time for the humorist to turn this weakness into fiction.

It is by the goodness of God that in our country we have those three unspeakably precious things: freedom of speech, freedom of conscience, and the prudence never to practice either of them.¹

Mark Twain

Nel corso di una conferenza tenuta a Chicago nel 1871, Mark Twain riconobbe l'importanza che il giornalismo aveva avuto nel suo apprendistato letterario: "Reporting is the best school in the world to get a knowledge of human beings, human nature, and human ways".² All'affermazione solenne e compunta, seguì – come nella migliore tradizione dei *literary comedians* e come successivamente teorizzato dallo stesso Twain in "How to Tell a Story" (1895) – un resoconto che umoristicamente evidenziava luci e ombre della vita del reporter.³ Se infatti Twain dichiarò che nessun'altra professione permette di entrare in contatto con un insieme di persone così eterogeneo, ammise anche che il giornalismo lo aveva portato a stringere amicizia con individui dalla dubbia morale, ma soprattutto lo aveva paradossalmente spinto a tradire il suo amore per la verità.

Il contrappunto con cui Twain tratteggiò il profilo della sua esperienza di giornalista ben testimonia il complesso rapporto che lo legava al panorama della stampa americana, mostrando al contempo come la narrazione umoristica si presti a descrivere la natura composita di una professione e di un mondo, quello della stampa, che Twain conosceva per esperienza diretta.⁴ Dopo aver abbandonato gli studi a tredici anni, infatti, e fino alla sua definitiva affermazione come scrittore all'inizio degli anni 1870, Twain lavorò come “devil's printer” (apprendista tipografo), tipografo, cronista, corrispondente e direttore presso numerosi periodici per i quali era spesso anche autore di sketch umoristici.⁵ I suoi primi scritti risalgono al periodo tra il 1851 e il 1853 quando, non ancora ventenne, collaborò con articoli e brevi bozzetti umoristici allo *Hannibal Western Union* (ribattezzato *Hannibal Journal* nel 1852) di proprietà del fratello Orion, anche assumendo la direzione del settimanale quando il fratello era lontano (Benson 7-8). In uno sketch del settembre 1871, emblematicamente intitolato “My First Literary Venture”, Twain racconta l'esperienza di direttore pro tempore di un ragazzo appena tredicenne che riceve dallo zio l'incarico di gestire il settimanale durante la sua assenza. Assecondando il proprio spirito irriverente e beffardo, il ragazzo adotta, seppure inconsapevolmente, lo stile aggressivo e la strategia diffamatoria della stampa scandalistica: diffonde infatti pettegolezzi sulle disavventure sentimentali del direttore del periodico rivale, si beffa dei versi del *beau* del momento e irride due notabili del luogo perché crede sia suo dovere rendere vivaci le pagine del settimanale. Grazie alla sua giovane età, il ragazzo è al sicuro dai propositi di vendetta dei personaggi calunniati; deve però affrontare l'ira dello zio che, al suo ritorno, considera la reputazione del giornale irrimediabilmente compromessa, ma finisce per ravvedersi quando scopre che in una sola settimana sono stati sottoscritti trentatré nuovi abbonamenti.

Il racconto, sebbene nasconda l'oggetto della sua satira dietro l'innocenza del ragazzo e la patina del ricordo, riflette l'avversione di Twain per quei giornalisti dimentichi dell'etica professionale e pronti ad alimentare un interesse morboso per la vita privata altrui. Come in *Modern Chivalry* (1792-1815) di Hugh Henry Brackenrid-

ge,⁶ la satira nei confronti della *blackguard press* (stampa scandalistica e diffamatoria) coinvolge tuttavia anche i lettori che, nel racconto di Twain, preferiscono le menzogne di un tredicenne al giornalismo dello zio, forse noioso ma rispettabile.

Un imprevisto successo di pubblico arride anche ad un altro direttore pro tempore degli sketch twainiani. In “How I Edited an Agricultural Paper Once” (1870), però, non è solo l’etica, ma anche la preparazione necessaria per svolgere la professione, a far difetto all’anonimo narratore. Egli accetta infatti di dirigere un settimanale di agricoltura per far fronte alle ristrettezze economiche del momento, benché non abbia alcuna conoscenza della materia. Il suo primo editoriale crea quindi scalpore nella piccola comunità rurale e molti acquistano il periodico solo per ridere delle sue grossolane inesattezze. Tuttavia, un lettore abituale, non ritenendo possibile che il settimanale possa pubblicare tali fandonie, è colto dal terrore di essere impazzito e spara ai passanti che incontra sulla strada che lo porta alla redazione. Solo quando il direttore pro tempore lo convince che le affermazioni contenute nell’articolo non sono frutto della sua immaginazione, l’uomo torna a più miti consigli, lasciando però al lettore la consapevolezza che, come afferma lo sconsolato direttore al suo ritorno, gli editoriali del sostituto siano realmente “a disgrace to journalism” (*Collected Tales* 415).

La violenza fisica minacciata in “My First Literary Venture”, presente ma comunque riportata da un narratore di secondo grado in “How I Edited an Agricultural Paper Once”, esplode invece con parossistica esagerazione in “Journalism in Tennessee” (1869). Se nel primo sketch l’umorismo nasce dal contrasto tra l’innocente volontà di divertirsi del ragazzo e l’aggressività con cui questi si serve del settimanale per diffondere quelle che crede siano solo divertenti sciocchezze, qui è invece l’opposizione tra l’ostentata indifferenza dell’anonimo narratore e la violenza che lo circonda e di cui è vittima a creare un’umoristica incongruenza. In un breve antefatto il narratore racconta di essersi trasferito in Tennessee per ragioni di salute e di aver trovato posto come condirettore presso un giornale locale dall’improbabile nome di *Morning Glory and Johnson County War-Whoop* (Gloria del Mattino e Urlo di Guerra della Contea di John-

son). Per mettere alla prova il nuovo arrivato, il direttore lo incarica di scrivere un commento sui recenti avvenimenti locali e sulle posizioni degli altri periodici al riguardo. Il testo dell'articolo, riportato da Twain per intero, mostra come il narratore utilizzi nel suo pezzo una prosa sobria e compassata, anche quando si tratta di criticare gli altri giornali. Dopo aver sottoposto l'articolo al direttore, egli scopre però che lo stile del pezzo non si addice a quello "peppery and to the point" (*Collected Tales* 311) del *War-Whoop*.

Nel seguito del racconto, giornalisti di periodici rivali e cittadini calunniati dal *War-Whoop* fanno visita al giornale per cercare di uccidere il direttore, colpendo puntualmente al suo posto il malcapitato narratore. Tuttavia, il nuovo arrivato non si mostra per nulla sofferente né preoccupato delle successive ferite e mutilazioni, e descrive con distacco imperturbabile la violenza che non solo lo circonda, ma che lo coinvolge direttamente. Il narratore, infatti, racconta le proprie disavventure come se osservasse la situazione a distanza di sicurezza, accorgendosi di essere al centro dell'azione solo dopo essere stato ferito (Holcomb 240). Il repentino, e quindi ancora più umoristico, cambio di prospettiva si assomma spesso alla spersonalizzazione della voce narrante che parla di sé in terza persona, adottando lo stile di un articolo di cronaca: "The shot spoiled Smith's aim, who was just taking a second chance and he crippled a stranger. It was me. Merely a finger shot off".⁷

L'umorismo del racconto non nasce però solo dal contrasto tra l'atteggiamento che il lettore si attenderebbe da un essere umano e il distacco ostentato dal narratore, ma anche dal conflitto tra le aspettative del lettore nei confronti della professione del giornalista e la situazione presentata nel racconto. L'aggressività della stampa del Sud, non diversamente da quella della Frontiera di *Roughing It* (1872), è resa nello sketch con le iperboliche esagerazioni del *tall tale*. E di alcuni racconti della Frontiera lo sketch adotta, anche se con sostanziali modifiche, il contrasto tra due visioni del mondo profondamente diverse. Se, tuttavia, il racconto della Frontiera oppone – almeno nella sua versione più diffusa, ben esemplificata da "The Big Bear of Arkansas" (1841) di Thomas Bangs Thorpe – la prospettiva *genteel* del narratore di primo grado a quella del *back-*

woodsman narratore di secondo grado, qui Twain elimina il doppio filtro narrativo, conservando comunque il contrasto tra i diversi punti di vista.⁸

L'opposizione emerge chiaramente dal confronto delle due versioni dell'articolo, dapprima scritto dal narratore e poi modificato dal direttore per renderlo consono allo "spirito della stampa del Tennessee", che è del resto l'emblematico titolo del pezzo. Mentre il narratore esordisce con un tono di velata polemica: "The editors of the *Semi-Weekly Earthquake* evidently labor under a misapprehension with regard to the Ballyhack railroad";⁹ il direttore trasforma il testo in un'aggressiva ed enfatica invettiva ai danni del giornale rivale: "The inveterate liars of the *Semi-Weekly Earthquake* are evidently endeavoring to palm off upon a noble and chivalrous people another of their vile and brutal falsehoods with regard to that most glorious conception of the nineteenth century, the Ballyhack railroad".¹⁰ Inoltre, nella sua veemente rielaborazione, il direttore non manca di inserire una personale descrizione dell'etica giornalistica che, tuttavia, è ironicamente confutata dal paragrafo che la contiene:

We observe that the besotted blackguard of the *Mud Springs Morning Howl* is giving out, with his usual propensity for lying, that Van Werter is not elected. The heaven-born mission of journalism is to disseminate truth – to eradicate error – to educate, refine, and elevate the tone of public morals and manners, and make all men more gentle, more virtuous, more charitable, and in all ways better, and holier, and happier – and yet this black-hearted scoundrel prostitutes his great office persistently to the dissemination of falsehood, calumny, vituperation, and vulgarity.¹¹

Anche nella divertita e inverosimile rappresentazione della stampa di "Journalism in Tennessee" emergono dunque le preoccupazioni etiche di Twain nei confronti di un giornalismo che non solo non è in grado di informare i lettori e di denunciare ipocrisia e menzogne, ma che è esso stesso "a lying vehicle [...] licensed to say any infamous thing it chooses about a private or a public man, or advocate any outrageous doctrine it pleases".¹²

Twain affermò di conoscere la tendenza a mentire dei giornalisti perché, come ammise in più occasioni, egli stesso era stato un giornalista e aveva mentito ai suoi lettori (*Mark Twain Speaking* 60). Nel capitolo XLII di *Roughing It*, ad esempio, il narratore Twain racconta la propria esperienza di cronista alle prime armi presso il *Territorial Express* di Virginia City e confessa di aver compensato con l'immaginazione la scarsità di notizie nella piccola città del Nevada. Attuando una pragmatica mediazione tra i precetti del direttore, che avrebbe voluto per il giornale solo fatti inoppugnabili, e l'istinto dello *storyteller*, Twain scrive i suoi primi articoli raccogliendo le informazioni sul posto, ma utilizza la tecnica esagerativa del *tall tale* per rendere l'articolo più interessante: "I canvassed the city again and found one wretched old hay truck dragging in from the country. But I made affluent use of it. I multiplied it by sixteen, brought it into town from sixteen different directions, made sixteen separate items out of it".¹³ Dopo qualche tempo, grazie allo scambio di informazioni con i colleghi, il reporter afferma soddisfatto di riuscire a scrivere le sue due colonne "without diverging noticeably from the domain of facts",¹⁴ dove però l'avverbio denota umoristicamente le difficoltà del narratore di perdere le cattive abitudini.

In *Roughing It*, del resto, la menzogna non è solo confessata, e quindi svuotata del suo potere mistificatore, ma anche iscritta in un contesto narrativo che si serve apertamente dell'esagerazione e dell'inganno, e che quindi li denuncia e con essi gioca (Carboni 160-66). Per Twain è la falsa coscienza, la menzogna che pretende di essere creduta, a dover essere smascherata, anche se questo implica l'allontanamento dal mondo dei *facts* e il ricorso alla finzione (Bacigalupo 36-41). Profondamente radicata in Twain era infatti la consapevolezza che il migliore umorismo, quello cioè che non perde la sua forza con il passare del tempo, debba coniugare alla dimensione ludica anche quella etica. L'umorismo, egli affermò, "must not professedly teach, and it must not professedly preach, but it must do both if it would live forever",¹⁵ aggiungendo però subito dopo, e temperando così una dichiarazione che forse lui stesso avrebbe taciato di essere retorica: "By forever, I mean thirty years. [...] I have always preached. That is the reason that I have lasted thirty years".¹⁶

La tensione morale con cui Twain rappresentò il mondo della stampa testimonia l'importanza che egli attribuiva all'informazione negli Stati Uniti della seconda metà del secolo XIX, dunque in una democrazia in pieno sviluppo economico. In "The American Press", una lettera del 1888 scritta per rispondere alle accuse che Matthew Arnold aveva rivolto ai giornali americani, Twain affermò che, malgrado i difetti della stampa americana fossero numerosi, l'insolenza deplorata da Arnold era in realtà intrinsecamente legata al ruolo della stampa in una società democratica, alla sua "mission [...] to stand guard over a nation's liberties, not its humbugs and shams".¹⁷ L'umorismo satirico di Twain mette quindi in risalto lo stridente contrasto tra il dovere etico del giornalismo di informare i lettori con i "facts on which they c[an] base their participation in the polity"¹⁸ e il decadimento di tale principio, a volte iperbolicamente amplificato dalla finzione narrativa. Il lettore di questi racconti e romanzi non prova infatti empatia per giornalisti bugiardi e indiscreti, per direttori di periodici cinici e ignoranti, né per quei "fellow readers" rappresentati dall'autore come creduloni e conformisti. Sebbene l'implausibilità delle vicende narrate e i tratti caricaturali dei personaggi rendano la deviazione dalle norme morali meno biasimevole perché confinata in un mondo farsesco, il lettore conserva sempre una distanza critica dall'oggetto di derisione. L'umorismo di questi testi resta dunque nella sostanza fedele alla tradizione didascalica della letteratura umoristica puritana, benché trasponga la sua etica in un contesto storico-sociale profondamente diverso.

Anche gli *hoax* scritti da Twain per il *Territorial Enterprise* hanno l'intento di spingere il lettore a sospettare dell'autorità della stampa, burlandosi dell'assunto che una notizia riportata da un giornale sia necessariamente vera.¹⁹ Così, in "Petrified Man" (1862) Twain si beffa dei numerosi resoconti apparsi sulla stampa del tempo che descrivevano straordinari rinvenimenti di fossili, mentre in "A Bloody Massacre Near Carson" (1863) irride la morbosa attenzione di giornali e lettori per la cronaca nera. Proprio perché in questi *hoax* la burla non è fine a se stessa, in entrambi i casi Twain inserì nel testo incongruenze o elementi al limite del verosimile per guidare l'interpretazione fino al riconoscimento della menzogna.²⁰ Tut-

tavia, lo stile cronachistico e il solo fatto di aver ricevuto l'*imprimatur* dei periodici trassero in inganno molti lettori e, nel caso di "Pet-rified Man", anche la rivista londinese *Lancet*, che pubblicò sulle sue pagine la notizia dello straordinario ritrovamento (Fishkin 61).

La satira di Twain non risparmiò del resto neppure l'intervista, introdotta proprio in quegli anni come nuovo genere giornalistico. Nello sketch "An Encounter with an Interviewer" (1874), Twain mette in scena un alter ego narrativo che si beffa di un intervistatore rispondendo alle domande di quest'ultimo in modo stravagante e paradossale.²¹ Il giornalista nota timidamente le incongruenze ed esprime qualche dubbio sull'intelligenza dell'autore, scusandosi però della sua osservazione, e quindi non accorgendosi di essere stato preso in giro. Il narratore conclude lo sketch affermando ironicamente: "He was very pleasant company, and I was sorry to see him go".²²

Il primo esempio di "intervista moderna, nella forma di una sequenza di domande e risposte riportate direttamente in 'virgolettato'" (Bergamini 103) è rappresentato dalla trascrizione del colloquio avvenuto tra Horace Greely, direttore del *Tribune* di New York, e il leader mormone Brigham Young nel 1859. L'affermazione dell'intervista nel panorama della stampa americana degli anni 1860 testimonia il maggiore valore attribuito all'obiettività e all'attendibilità dell'informazione: principio che porta il giornalista ad eclissarsi temporaneamente per lasciare spazio alle risposte dell'intervistato. Tuttavia, l'interesse di Greely per la poligamia dei mormoni e per le ventisette mogli di Young denota anche la crescente attenzione con cui la stampa popolare guardava alla vita privata di personaggi più o meno noti per assecondare la curiosità dei lettori (Gozzini 117).

La figura del giovane e ambizioso giornalista-intervistatore, pronto a invadere la privacy altrui per dare in pasto ai lettori le confessioni dell'intervistato, non fu tratteggiata solo da Twain.²³ *The Rise of Silas Lapham* (1885) di William Dean Howells si apre con l'intervista del giornalista Bartley Hubbard – già protagonista di *A Modern Instance* (1882) – all'attempato imprenditore Lapham. Il colloquio tra i due si svolge secondo il copione ormai formalizzato dell'intervista, cui i due personaggi alludono ironicamente a più riprese. Lapham accoglie infatti il giornalista chiedendogli: "So you

want my life, death, and Christian sufferings, do you, young man?"²⁴ Dal canto suo Hubbard, proprio quando proclama l'importanza della verità dei fatti, confessa a Lapham il suo interesse per gli eventi sensazionali, poco importa se realmente accaduti: "What we want is the whole truth, and more".²⁵ Diversamente dal timido giornalista dello sketch di Twain, Hubbard è ironico e irriverente, e spesso ridimensiona con battute pungenti la retorica pragmatica e utilitaristica dell'imprenditore.

Il personaggio dell'intervistatore compare inoltre nello sketch di Twain "Interviewing the Interviewer" (scritto nel 1870, ma pubblicato postumo), in cui è Twain stesso a indossare i panni del timido giornalista che pone domande a Charles A. Dana, direttore del *Sun* di New York, per ottenere "a few little drops of that wisdom which has enabled [him] to confer splendor upon a profession which groped in darkness".²⁶ Se la satira del sensazionalismo è comunque presente anche in Howells, in questo bozzetto l'umorismo di Twain assume toni decisamente più cupi. Nell'incipit il narratore presenta con la beffarda ironia di un'enumerazione la formula che ha reso celebre il *Sun*:

Interesting murders, with all the toothsome particulars; libels upon such men and women as have deserved the attention by being prominently blameless; aggravated cases of incest, with improving and elevating details; prize fights, elucidated with felicitously descriptive technicalities; elaborate histories of executions, assassinations and seductions; zealous defences of Reddy the Blacksmith and other persecuted patrons of the *Sun* who chance to stumble into misfortune.²⁷

Nel corso dell'intervista, la figura di Dana assume contorni quasi demoniaci. Consapevole della sua grettezza, e anzi consigliando all'intervistatore di comportarsi allo stesso modo per avere successo, egli dimostra di essere un giornalista senza scrupoli che distorce costantemente la realtà dei fatti per tornaconto personale. La menzogna non è più dunque un espediente per compensare la prosaicità degli eventi (come avviene in *Roughing It*), né tantomeno rappresenta il mezzo per esortare i lettori ad un pensiero critico (come negli

hoax di Benjamin Franklin e dello stesso Twain), ma diventa l'asse portante di un sistema dell'informazione svuotato di qualsiasi etica che non sia quella del profitto:

Vilify everything that is unpopular – harry it, hunt it, abuse it, without rhyme or reason, so that you get a sensation out of it. Laud that which is popular – unless you feel sure that you can make it unpopular by attacking it. Hit every man that is down – never fail in this, for it is safe. Libel every man that can be ruined by it. Libel every prominent man who dare not soil his hands with touching you in return. But glorify all moneyed scum and give columns of worship unto the monuments they erect in honor of themselves, for moneyed men will not put up with abuse from small newspapers. [...] It takes a very small nature to get down to this, but I managed it, and you can – and it makes a princely sensation.²⁸

Nello sketch la forma dialogica dell'intervista si trasforma in un monologo farneticante di cui Twain è spettatore silenzioso e amareggiato. Neppure quando un giornalista della redazione annuncia la notizia della morte di Twain, il diritto di replica di quest'ultimo ottiene la considerazione di Dana. "The obituary *must* be published",²⁹ afferma perentorio il direttore che, tuttavia, non perde l'occasione di intervistare in esclusiva il "defunto", ribaltando così i ruoli dell'intervista dopo aver sovvertito i principi che, secondo Twain, sono alla base del giornalismo.

Anche Charles Dickens denunciò il sensazionalismo e il linguaggio aggressivo e volgare della stampa americana in un passo di *American Notes for General Circulation* (1842). Se nello sketch di Twain il biasimo è nascosto dietro un'amara ironia, Dickens si lancia invece, dopo la litote iniziale, in un'appassionata invettiva scevra di umorismo:

Not vapid, waterish amusements, but good strong stuff; dealing in round abuse and blackguard names; pulling off the roofs of private houses, as the Halting Devil did in Spain; pimping and pandering for all degrees of vicious taste, and gorging with coined lies the most voracious maw; imputing to every man in

Dalla Frontiera a Camelot

public life the coarsest and the vilest motives; scaring away from the stabbed and prostrate body-politic, every Samaritan of clear conscience and good deeds; and setting on, with yell and whistle and the clapping of foul hands, the vilest vermin and worst birds of prey – No amusements!³⁰

In “Running for Governor” (1870), la stampa è invece messa alla berlina per il suo asservimento alla politica. Raccontando di una sua fittizia candidatura alla carica di governatore dello Stato di New York per una lista indipendente, Twain mostra come i giornali si coalizzino contro di lui per costringerlo a ritirarsi dalla competizione elettorale. L’amaro umorismo dello sketch poggia sulla rassegnazione del narratore di fronte alle pretestuose calunnie pubblicate dalla stampa: con il passare dei giorni, e quindi con l’avvicinarsi del voto, le accuse diventano sempre più gravi, seppure palesemente inverosimili. Tacciato inizialmente di aver prestato falso giuramento per entrare in possesso di un bananeto in Cocincina, Twain viene in seguito accusato di aver avvelenato lo zio, di aver dato fuoco a un manicomio e di avere, nella sola New York, nove figli illegittimi “of all shades of color and degrees of raggedness”.³¹ Il consenso popolare che la campagna contro la sua candidatura riscuote tra i cittadini lo porta a rinunciare e a concludere, ironicamente, di non avere i requisiti necessari per un incarico così importante.

Il disincanto di Twain nei confronti del giornalismo affiora anche in *A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court* (1889). Nel romanzo, lo yankee del Connecticut Hank Morgan si trova improvvisamente catapultato nell’Inghilterra del secolo VI, in un contesto culturale e tecnologico che, ai suoi occhi di pragmatico americano dell’Ottocento, appare primitivo. Il suo utopico progetto di modernizzare la società servendosi delle conquiste della scienza e della tecnica non può così prescindere dalla fondazione di un giornale:

The first thing you want in a new country, is a patent office; then work up your school system; and after that, out with your paper. A newspaper has its faults, and plenty of them, but no matter, it’s hark from the tomb for a dead nation, and don’t you forget it. You can’t resurrect a dead nation without it; there isn’t any way.³²

Lungi dal contribuire all'innalzamento del livello culturale di Camelot, il *Weekly Hosannah and Literary Volcano* (L'Osanna Settimanale e Il Vulcano Letterario) finisce per assomigliare, e non solo per il nome bizzarro, ai periodici di Frontiera dei bozzetti di Twain. Inizialmente Morgan incarica un sacerdote di scrivere il resoconto di un torneo che si sarebbe svolto a corte ma, trovando la sua prosa priva di "whoop and crash and lurid description",³³ affida all'amico Clarence la redazione del settimanale. Nell'ambizione di modernizzare la società medievale, Morgan finisce in realtà per trasformarla in un doppio del mondo da cui proviene, e il *Weekly Hosannah* non fa eccezione: dopo le prime prove da giornalista di Clarence, Morgan afferma infatti compiaciuto di essere riuscito nel suo intento, perché l'amico ha imparato a scrivere come un agguerrito reporter dell'Ottocento. Il protagonista dimostra inoltre di non essere interessato a farsi promotore di una stampa obiettiva ed equilibrata. Anche quando nel capitolo XXVI critica lo stile aggressivo e sensazionalista del periodico, le sue remore non sono di ordine morale, ma di natura utilitaristica: teme infatti che attacchi troppo veementi possano scoraggiare gli inserzionisti.

Fedele alla sua concezione etica di umorismo, Twain non risparmia la stampa nei suoi sermoni laici. A chi lo accusava di considerare solo gli aspetti negativi del giornalismo, Twain replicò in "License of the Press": "There *are* some excellent virtues in newspapers, some powers that wield vast influences for good; and I could have told you all about these things, and glorified them exhaustively – but that would have left you gentlemen nothing to say".³⁴

NOTE

¹ *Following the Equator* 198. "È per grazia di Dio che nel nostro paese abbiamo tre cose indicibilmente preziose: la libertà di parola, la libertà di coscienza, e la prudenza di non mettere in pratica nessuna delle due". Tutte le traduzioni riportate in nota sono di chi scrive.

² *Mark Twain Speaking* 60. "La professione del reporter è la migliore scuola al mondo per imparare a conoscere gli esseri umani, la loro natura e i loro comportamenti".

- ³ Scrittori umoristici americani della seconda metà del secolo XIX, i *literary comedians* erano noti anche per la loro attività di conferenzieri. Molti di questi autori adottarono come pseudonimo il nome delle loro *personae*: George Horatio Derby (alias John Phoenix o Squibob), Charles Farrar Browne (Artemus Ward), David Ross Locke (Petroleum Vesuvius Nasby) (Blair 102-24).
- ⁴ Seguendo una pratica molto diffusa negli Humor Studies, il presente saggio utilizza il termine umorismo come iperonimo di termini considerati ad esso correlati quali satira, parodia e comicità. Per una definizione operativa di umorismo, si rimanda a quella introdotta da Victor Raskin che considera umoristico ogni atto linguistico divertente (“For the sake of simplicity, we will call an individual occurrence of a funny stimulus the humor act” 3). L’approccio di Raskin ha senza dubbio il merito di ridurre l’arbitrio terminologico che sembra tuttora imperare nel campo degli studi sull’umorismo, seppure rischi di semplificare oltremodo la complessità del fenomeno che si propone di indagare. Per questa ragione nelle pagine che seguono si è cercato di mettere in evidenza il carattere prevalentemente satirico dell’umorismo di Twain, considerando sia la struttura formale del testo, sia le risposte che questa innesca nel lettore. Come ha infatti osservato Laura Salmon, per superare formalizzazioni parziali dell’umorismo (come è anche quella di Raskin) è necessario “distinguere modalità espressive diverse in base agli inneschi o stimoli (materiali testuali), alle motivazioni (psicoantropologiche) e alle risposte (psicocognitive e fisiologiche)” (16).
- ⁵ Shelley Fisher Fishkin (57-58) suddivide l’esperienza giornalistica di Twain in quattro fasi principali. La prima (1847-59) comprende gli anni in cui Twain fu apprendista tipografo, tipografo, giornalista e assistente di direzione a Hannibal, tipografo ed articolista a St. Louis, New Orleans e Keokuk (Iowa), e collaboratore saltuario di alcuni periodici di New Orleans. Appartengono alla seconda fase (1862-66) i contributi come cronista ed articolista per i periodici del Nevada e della California; alla terza (1866-67) la corrispondenza di viaggio per i periodici della California e di New York. La quarta fase (dal 1866 fino alla morte) comprende invece contributi saltuari per riviste. Twain fu inoltre direttore dell’*Express* di Buffalo (New York) dal 1869 al 1871.
- ⁶ Nei primi capitoli del secondo volume del romanzo picaresco *Modern Chivalry*, Brackenridge racconta il ritorno dei due personaggi principali del romanzo, il capitano John Farrago e il suo scudiero irlandese Teague O’Reagan, nel villaggio da cui sono partiti per le loro peregrinazioni. Proprio in quei giorni, la popolazione è in preda ad un violento fermento

perché un tipografo di passaggio ha deciso di stabilirsi nel paese e ha iniziato a pubblicare un giornale i cui articoli contengono pettegolezzi sulla vita privata degli abitanti. Senza fornire troppi particolari, il narratore si limita a descriverli come: “a kind of unshackled dialect; fettered by no rule of delicacy, or feeling of humanity” (233). La fuga del tipografo, inseguito dai creditori e citato in giudizio per calunnia da molti abitanti, riporta la pace nel villaggio ma non nella coscienza del narratore che si interroga sul valore e sui limiti della libertà di stampa.

⁷ *Collected Tales* 309. “Lo sparo fece sbagliare mira a Smith, che stava facendo un secondo tentativo e che finì per colpire un estraneo. Me. Solo un dito tranciato”.

⁸ L'umorismo di molti racconti della frontiera nasce infatti dalla contrapposizione tra la cultura raffinata ma libresca dei personaggi provenienti dalle città dell'Est e il comportamento spartano ma pragmatico dei personaggi della frontiera (Rubin). “The Big Bear of Arkansas” e altri racconti umoristici della frontiera sono stati tradotti in italiano nell'antologia *Gli umoristi della frontiera*, a cura di Claudio Gorlier.

⁹ *Collected Tales* 308. “I direttori del *Terremoto Bisettimanale* sono evidentemente vittime di un malinteso per quanto riguarda la ferrovia di Ballyhack”.

¹⁰ *Collected Tales* 310. “Quei bugiardi impenitenti del *Terremoto Bisettimanale* stanno evidentemente cercando di rifilare ad una popolazione nobile e leale un'altra delle loro spregevoli e ignobili menzogne a proposito di quell'eccelso progetto del secolo diciannovesimo che è la ferrovia di Ballyhack”.

¹¹ *Collected Tales* 310. “Notiamo che quel furfante rimbambito dell'*Urlo del Mattino di Mud Springs* sta spargendo la notizia, con la sua abituale propensione a mentire, che Van Werter non verrà eletto. La missione divina del giornalismo è quella di diffondere la verità, sradicare l'errore, educare, perfezionare ed elevare il tono della morale e dei costumi pubblici, e rendere tutti gli uomini più gentili, più virtuosi, più caritatevoli e, sotto ogni aspetto, migliori, più santi, più felici; e tuttavia questo farabutto dal cuore nero svislisce il suo straordinario compito continuando a disseminare falsità, calunnie, insulti e volgarità”.

¹² “License of the Press”, *Collected Tales* 551-552. “Un veicolo di menzogne, autorizzato ad affermare qualsiasi infamia desideri su un privato cittadino o una figura pubblica, o a difendere qualsiasi scellerata politica decida di sostenere”.

¹³ *Roughing It* 304. “Perlustrai di nuovo la città e trovai un carro di fieno che arrivava dalla campagna e che era in pessime condizioni. Ma me ne

- seppi servire a meraviglia. Lo moltiplicai per sedici, lo feci arrivare da sedici direzioni differenti e ne trassi sedici notizie diverse”.
- ¹⁴ *Roughing It* 306. “Senza divergere visibilmente dal regno dei fatti”. Il corsivo è di chi scrive.
- ¹⁵ *Complete Humorous Sketches* 21. “Non deve apertamente insegnare, e non deve apertamente predicare, ma deve fare entrambe le cose se vuole vivere per sempre”.
- ¹⁶ *Complete Humorous Sketches* 21. “Quando dico per sempre, intendo trent’anni. [...] Io ho sempre predicato. Questa è la ragione per cui sono durato trent’anni”.
- ¹⁷ *Who Is Mark Twain?* 203. “Missione [...] di salvaguardare le libertà della nazione, e non i suoi imbrogli e le loro truffe”.
- ¹⁸ Fishkin 8. “Fatti su cui possono basare la loro partecipazione alla politica”.
- ¹⁹ Gli *hoax*, o burle giornalistiche, sono falsi reportage che presentano la finzione narrativa come avvenimento realmente accaduto. Per un’analisi degli *hoax* di Twain, si vedano Fishkin (60-61) e Rasmussen (729).
- ²⁰ La descrizione del fossile umano fornita da Twain è decisamente poco plausibile. Secondo l’articolo, infatti, l’uomo era stato ritrovato quasi perfettamente integro e in una posizione bizzarra (*Early Tales* 155). Lo stesso Twain analizzò le incongruenze di “A Bloody Massacre Near Carson” in una nota beffardamente intitolata “My Bloody Massacre” dove scrisse di aver mancato l’effetto satirico perché l’interesse morboso dei lettori aveva impedito loro di riconoscere lo *hoax* (*Complete Humorous Sketches* 143).
- ²¹ Lo sketch ribalta il modello di interazione che caratterizza molta della narrativa twainiana (in particolare *Roughing It*), in cui un ingenuo e sprovveduto narratore è contrapposto a scaltri ed esperti antagonisti (Wonham 12). Se “Journalism in Tennessee” rispetta in buona parte questo schema, in “An Encounter with an Interviewer”, invece, il narratore si finge stupido per beffare il suo interlocutore.
- ²² *Collected Tales* 587. “Fu davvero una compagnia piacevole e mi dipiacque vederlo andar via.” L’atteggiamento di Twain nei confronti delle domande dei giornalisti era spesso, anche nella realtà, di ironico distacco o di profonda irriverenza (Webb e Bush 272).
- ²³ Un altro esempio di rappresentazione umoristica del giornalista-intervistatore si trova nello sketch di Artemus Ward “Interview with President Lincoln” (1862). Nel divertente bozzetto scritto in *phonetic spelling*, Ward visita il presidente per rendergli omaggio, ma lo trova assediato da molesti postulanti che vorrebbero ottenere una carica pubblica come ricompensa

per il sostegno offerto in campagna elettorale. Ward riesce con spassose minacce ad allontanare i seccatori e, con ironica inversione, finisce per essere intervistato da Lincoln che vuole conoscere meglio il suo salvatore (Blair 401-04). Una traduzione italiana dello sketch è presente nell'antologia curata da Gorlier (425-31).

²⁴ Howells 3. "E così vuole vita, morte e miracoli del sottoscritto, vero, ragazzo?".

²⁵ Howells 11. "Quello che vogliamo è tutta la verità, e anche di più".

²⁶ *Who Is Mark Twain?* 158. "Qualche perla di quella saggezza che gli ha permesso di dare splendore ad una professione che brancolava nel buio".

²⁷ *Who Is Mark Twain?* 157-158. "Omicidi interessanti, correati di tutti i particolari più orrendi; calunnie a uomini e donne che hanno attratto l'attenzione per essere chiaramente irreprensibili; terribili casi di incesto, arricchiti di dettagli educativi ed edificanti; incontri di pugilato, spiegati con felici tecnicismi descrittivi; minuziose storie di esecuzioni, assassini e seduzioni; accanite difese di Reddy the Blacksmith e di altri perseguitati patrocinatori del *Sun* che sono caduti in disgrazia". Reddy the Blacksmith era lo pseudonimo di William Varley, noto criminale americano del tempo.

²⁸ *Who Is Mark Twain?* 159-160. "Denigri tutto ciò che è impopolare; lo tormenti, gli dia la caccia, lo insulti, senza alcuna ragione, pur di fare scalpore. Lodi ciò che è popolare, a meno che non sia sicuro di renderlo impopolare attaccandolo. Colpisca chiunque sia in difficoltà; non se ne scordi, perché è un metodo sicuro. Calunni chiunque possa essere rovinato dalle sue parole. Calunni ogni uomo importante che non oserebbe sporcarsi le mani colpendola a sua volta. Ma glorifichi la feccia danarosa e conceda colonne di adorazione ai monumenti che costoro erigono in onore di se stessi, questo perché i ricchi non sopportano gli insulti dei giornaletti. [...] È necessaria un'indole meschina per abbassarsi fino a questo punto, ma io ce l'ho fatta, e anche lei può. E dà una sensazione magnifica".

²⁹ *Who Is Mark Twain?* 164. "Il necrologio *deve* essere pubblicato".

³⁰ Dickens 98-99. "Non un divertimento edulcorato, ma roba bella forte che si serve di insulti feroci e calunnie volgari, invade l'intimità domestica come fa in Spagna il Diavolo Zoppo di Lesage, compiace sordidamente i gusti viziosi, riempie di menzogne le bocche più fameliche, attribuisce le motivazioni più volgari e più vili ad ogni uomo che entri nella vita pubblica, allontana dal dolente e prostrato mondo della politica ogni Buon Samaritano che abbia una coscienza pulita e abbia compiuto azioni meritorie, e incita con urla e fischi, e con l'applauso di lorde mani, i vermi più vili e i peggiori uccelli da preda. Nessun divertimento!".

Dalla Frontiera a Camelot

- ³¹ *Collected Tales* 404. “Di tutte le sfumature di colore e di ogni grado di povertà”.
- ³² *A Connecticut Yankee* 46. “La prima cosa da fare in un nuovo paese è istituire un ufficio brevetti, poi organizzare il sistema scolastico; e dopo di ciò, pubblicare un giornale. Un giornale ha i suoi difetti, anzi ne ha molti, ma non importa, è un appello dalla tomba per una nazione morta, non dimenticatevelo. Non potete far risorgere una nazione morta senza un giornale; non c’è altro modo”.
- ³³ *A Connecticut Yankee* 47. “Urla e schianti e descrizioni a tinte fosche”.
- ³⁴ *Collected Tales* 555. “Ci sono alcune virtù eccellenti nei giornali, alcune forze che esercitano una grande influenza benefica; e avrei potuto raccontarvi tutto di queste cose, e le avrei potute glorificare in modo esauriente, ma in questo modo avrei lasciato voi, signori, senza nulla da dire”.

OPERE CITATE

- BACIGALUPO, Massimo. “Da Huck a Lolita: i terribili bambini americani.” *Paragone* 40 (1989), 33-51.
- BENSON, Ivan. *Mark Twain’s Western Years*. New York, Russell, 1966.
- BERGAMINI, Oliviero. *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*. Roma-Bari, Laterza, 2006.
- BLAIR, Walter (a cura di). *Native American Humor*. 2a ed. San Francisco, Chandler, 1960.
- BRACKENRIDGE, Hugh Henry. *Modern Chivalry*. A cura di Ed White. Indianapolis, Hackett, 2006.
- CARBONI, Guido. *Invito alla lettura di Mark Twain*. Milano, Mursia, 1992.
- DICKENS, Charles. *American Notes for General Circulation*. London, Penguin, 2000.
- FISHKIN, Shelley Fisher. *From Fact to Fiction: Journalism & Imaginative Writing in America*. New York, Oxford University Press, 1985.
- GORLIER, Claudio, a cura di. *Gli umoristi della frontiera*. Vicenza, Neri Pozza, 1967.
- GOZZINI, Giovanni. *Storia del giornalismo*. Milano, Mondadori, 2000.
- HOLCOMB, Christopher. “Nodal Humor in Comic Narrative: A Semantic Analysis of Two Stories by Twain and Wodehouse.” *Humor: International Journal of Humor Research* 5 (1992), 233-50.
- HOWELLS, William Dean. *The Rise of Silas Lapham*. A cura di Edwin H. Cady. New York, Library of America, 1991.
- RASKIN, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht, Reidel, 1985.

- RASMUSSEN, R. Kent. *Mark Twain: A Literary Reference to His Life and Work*. New York, Infobase, 2007.
- RUBIN, Louis D., Jr., "'The Barber Kept on Shaving': The Two Perspectives of American Humor." *The Sewanee Review* 81 (1973), 691-713.
- SALMON, Laura. "L'antiparodia, ovvero dal 'mondo alla rovescia' all'ever-sione umoristica. Un approccio interdisciplinare." *Moderna* 6 (2004), 13-29.
- TWAIN, Mark. *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. A cura di Allison R. Ensor. New York, Norton, 1982.
- TWAIN, Mark. *Collected Tales, Sketches, Speeches, & Essays, 1852-1890*. A cura di Louis J. Budd. New York, Library of America, 1992.
- TWAIN, Mark. *Early Tales and Sketches, 1851-1864*. A cura di Edgar Marquess Branch e Robert H. Hirst. Berkeley, University of California Press, 1979.
- TWAIN, Mark. *Following the Equator: A Journey around the World*. New York, AMS, 1971.
- TWAIN, Mark. *Mark Twain Speaking*. A cura di Paul Fautout. Iowa City, University of Iowa Press, 2006.
- TWAIN, Mark. *Roughing It*. A cura di Hamlin Hill. Harmondsworth, Penguin, 1981.
- TWAIN, Mark. *The Complete Humorous Sketches and Tales of Mark Twain*. A cura di Charles Neider. Garden City, Doubleday, 1985.
- TWAIN, Mark. *Who Is Mark Twain?* A cura di Robert H. Hirst. New York, Harper, 2009.
- WARD, Artemus [Charles Farrar Browne]. "Interview with President Lincoln." *Native American Humor*. A cura di Walter Blair. 2a ed. San Francisco, Chandler, 1960. 401-04.
- WEBB, Joe, e Harold K. BUSH, Jr. "Mark Twain's Interviews: Supplement Two." *American Literary Realism* 40 (2008), 272-80.
- WONHAM, HENRY B. *Mark Twain and the Art of the Tall Tale*. New York, Oxford University Press, 1993.

**LENNART HELLSING E GIANNI RODARI:
LETTERATURA PER L'INFANZIA TRA SVEZIA E ITALIA
NEL SECONDO NOVECENTO**

Davide Finco

Children's literature has experienced a decisive development in the twentieth century, when it has often given the impression (in some cases the proof) of having overcome the traditional inferiority complex towards adult literature. This result was certainly due both to new pedagogical attitudes (which have more and more acknowledged children's real needs as persons) and to the persuasive and courageous work of writers who have reflected on the conditions of this literature and on the possible (and legitimate) aims that it should achieve. In this field, two writers emerged in Sweden and Italy in the late twentieth century: Lennart Hellsing (b. 1919) and Gianni Rodari (1920-1980). This paper highlights the similarities in thought, in literary practice and even in some details of the research of these two important authors, who are popular in their countries and whose work presents numerous parallels. From the concept of words as toys to the idea of imagination as a tool to investigate the world and assert one's identity, from the mistake as an alternative way of experience to the creation of surreal worlds to reflect on the difference between things, from the trust in literature as a means to educate children to peace to the conviction that writers must cultivate in children the joy of living in accordance with the present moment, there are many elements and attitudes that unify the vision and the work of Hellsing and Rodari.

Nella seconda metà del ventesimo secolo l'evoluzione della letteratura per bambini e ragazzi in Europa è stata caratterizzata da elementi fortemente innovativi grazie al contributo di scrittori, studiosi ed editori particolarmente disponibili alla sperimentazione. In alcuni casi è stata decisiva l'opera sia letteraria sia critica degli stessi autori, mossi dall'intento di difendere la dignità di questa letteratura e di mostrarne le potenzialità, cercando soprattutto di adottare lo sguardo dei giovani lettori ai quali essi si rivolgevano. Sotto questi aspetti hanno svolto un ruolo determinante, in Svezia e in Italia rispettivamente, Lennart Hellsing e Gianni Rodari: obiettivo di questo scritto è individuare le profonde affinità (assieme a qualche differenza) nel

pensiero e nell'opera di questi autori tra loro contemporanei ma attivi in realtà culturali e tradizioni letterarie differenti.

Nonostante non goda della stessa fama internazionale di Astrid Lindgren, in Svezia Lennart Hellsing (n. 1919) viene considerato tanto dalla critica quanto dai lettori l'altro 'gigante' della letteratura svedese per l'infanzia. La sua importanza è dovuta sia al contributo innovativo delle sue opere (nei contenuti e soprattutto nello stile) sia al suo impegno come teorico e come sostenitore della necessità che la letteratura per l'infanzia sia oggetto di studi specifici. Hellsing appartiene alla generazione dei *fyrtilister*, ossia di coloro che – come la stessa Astrid Lindgren (1907-2002) e Tove Jansson (1914-2001), per rimanere nell'ambito degli autori per l'infanzia di lingua svedese più noti – hanno debuttato negli anni Quaranta (*fyrtilaet*) del Novecento, un decennio d'oro per la Svezia sotto questo aspetto:¹ la sua prima opera, una raccolta di filastrocche per bambini, risale infatti al 1945 e si intitola *Katten blåser i silverhorn* ("Il gatto soffia nel corno d'argento"). La scelta del genere non è casuale: fin dall'inizio lo scrittore ha deciso di rivolgersi al pubblico dei più piccoli, una decisione ribadita con orgoglio e consapevolezza in numerose interviste. Questa scelta assume i tratti di una presa di posizione quando egli dichiara di volersi rivolgere ai piccoli perché sono gli unici che veramente potranno cambiare le cose: in Hellsing la spensieratezza di una letteratura pensata per il divertimento dei bambini convive pertanto con l'intento 'politico' di contribuire a formare gli adulti di domani coltivando nei piccoli un atteggiamento fiducioso e intraprendente. In questa sua scelta possiamo riscontrare un primo elemento di affinità (che potremmo definire il nostro punto di partenza) con la produzione di Gianni Rodari (1920-1980), le cui celebri filastrocche sono destinate – nonostante la serietà di alcuni argomenti trattati – principalmente ai bambini più piccoli: non a caso la sua lettura è stata a lungo adottata nelle nostre scuole elementari. Egli del resto era dell'opinione che solo ai bambini andasse destinata una letteratura specifica, mentre gli adolescenti erano pronti a muoversi nel territorio della letteratura adulta.²

Alla fine del decennio del suo debutto Hellsing divenne popolare con le raccolte *Nyfiken i en strut* ("Curioso per un cono",

1947)³ e *Summa Summarum*⁴ (1950), mentre nel 1952 il suo *Krakel Spektakel och Kusin Vitamin* (“Krakel Spektakel e Cugino Vitamina”)⁵ inaugurò la collaborazione con l’illustratore Poul Ströyer. Quest’ultima opera diede inizio a una serie che nel 1959 culminò in *Krakel Spektakel-boken* (“Il libro di Krakel Spektakel”), nel quale accanto ai versi troviamo storie fantastiche e racconti. In generale l’attività di Hellsing è stata caratterizzata dalla collaborazione con diversi artisti, tradottasi spesso in lunghi sodalizi e determinata non solo dall’esigenza che i libri per bambini siano illustrati, ma anche e soprattutto dalla visione della letteratura per l’infanzia come fenomeno inserito nel contesto più ampio dell’arte: Hellsing in effetti pone al centro della propria indagine la capacità delle differenti espressioni artistiche (musica, disegno, letteratura) di stimolare i sensi dei lettori.⁶ Egli ha sintetizzato la sua posizione definendo il libro per l’infanzia un *leksakslåda* (“baule dei giocattoli”), a indicare la ricchezza degli strumenti che vi sono raccolti. Questa qualità, a suo giudizio caratterizzante, è strettamente legata al modo in cui i bambini fanno esperienza del mondo.

Barnbokens uppgift när det gäller de lägre åldrarna är bland annat också att ge barnen ett material av ord, begrepp, klanger och rytmer att arbeta vidare med. Det finns bara ett sätt att lära sig något och utvecklas – och det är genom lek och arbete pröva saker och ting – plocka isär saker och begrepp och sätta ihop dem igen till nya konstruktioner. Det gäller bilmotorer såväl som mer abstrakta ting, tankegångar och språkliga konstruktioner, och det kallas visst “skapande verksamhet” – ett modeord från trettioalet.⁷

Il gusto per il gioco di parole, che non risulta fine a se stesso ma è funzionale all’esperienza del bambino, e la considerazione della parola come giocattolo ci portano a individuare una seconda affinità del lavoro di Hellsing con quello di Rodari.⁸ Lo scrittore italiano ha espresso sistematicamente le sue posizioni in *Grammatica della fantasia* (1973), un testo sul quale torneremo; ma l’esempio letterario forse più chiaro del suo lavoro sulla parola è il *Libro degli errori* (1964), nel quale l’autore crea situazioni surreali e divertenti genera-

te da errori d'ortografia, rendendo in tal modo le parole davvero 'concrete' come giocattoli. A titolo di esempio possiamo considerare la filastrocca *Il museo degli errori*:

Signori e signore, / venite a visitare / il museo degli errori, / delle
perle più rare. // Osservate da questa parte / lo strano animale
gato: / ha tre zampe, un solo baffo / e dai topi viene cacciato. //
Nel secondo reparto / c'è l'*ago* Maggiore: / provate a fare un tuf-
fo, / sentirete che bruciore. // Ora tenete il fiato: / l'eterna
"roma" vedremo / tornata piccola piccola / come ai tempi di Ro-
molo e Remo. // Per colpa di una minuscola / la storia gira
all'indietro: / Questa "roma" ci sta tutta / sotto la cupola di San
Pietro. (Rodari, *Errori* 50)

Componenti di questo tipo testimoniano un lavoro di ricerca: oltre a segnalare ai bambini in maniera insolita l'importanza della grafia corretta di una parola, Rodari illustra molto efficacemente il potenziale creativo dell'errore, mostrando ai piccoli (ma anche ai grandi) che la deviazione dalla norma non va semplicemente condannata, ma apprezzata come modalità dell'esperienza, in particolare da bambini. Così scrive infatti Rodari nella prefazione al libro:

Gli errori sono necessari, utili come il pane e spesso anche belli: per esempio, la torre di Pisa. Questo libro è pieno di errori, e non solo di ortografia [...]. Non tutti sono errori infantili, e questo risponde assolutamente al vero: il mondo sarebbe bellissimo, se ci fossero solo i bambini a sbagliare. Tra noi padri possiamo dircelo. Ma non è male che anche i ragazzi lo sappiano.⁹

Come aveva sostenuto lo stesso Hellsing, è in questo modo – agendo sulle parole così come sugli oggetti – che si esprime l'intelligenza creativa tipica dell'essere umano, troppo spesso soffocata nel corso del processo educativo. Ispirato dal gusto per il gioco di parole, per il termine che rimanga impresso nella mente dei bambini e per i vocaboli che come giocattoli li accompagnino nell'esplorazione del mondo, Hellsing ha rinnovato il panorama della letteratura per l'infanzia svedese, introducendo versi giocosi e fortemente ritmici d'ispirazione popolare o con riferimento alle cantilene *nonsense* in-

glesì, da lui peraltro anche tradotte. Il suo obiettivo, anzi, la sua pratica costante è quella di usare la lingua al limite delle potenzialità espressive, cercando di valorizzarne il ritmo, il suono e il potere evocativo. Uno dei migliori esempi in tal senso è il volume *Sjörövarbok* (“Il libro dei pirati”, 1965), ma tutte le opere fin qui citate testimoniano questa ricerca di associazioni curiose, bizzarre e irriverenti, nate spesso dalla commistione di elementi realistici e fantastici, come osserviamo negli esempi seguenti, tratti da *Här dansar Herr Gurka* (“Qui balla il Signor Cetriolo”, 1977):

1. Här dansar Herr Gurka / både vals och mazurka / grön är Herr Gurka / grön är hans bror / båda har strumpor / ingen har skor.

2. Den siste mohikanen / är ännu inte död / han rider på fasanen / och äter wienerbröd. / Hela hanses månadslön / den går åt till wienerbrön – äkta danska wienerbrön / bakade på Lidingön.

3. Där uppe i gardenerna / där hänger apelsinerna. / Gorillorna med brillorna / de plockar säcken full. // Piraterna, soldaterna / de äter upp tomaterna / och duvorna tar druvorna / och lägger i en korg. / Men grevarna, baronerna / de plockar ner citronerna. / Och handlarna / tar mandlarna / och sen är inget kvar.¹⁰

Anche in questo caso è possibile accostare la ricerca di Hellsing a quella di Rodari e per evidenziarne gli elementi comuni ci riferiamo questa volta al pensiero critico dello scrittore italiano, espresso nella citata raccolta di brevi saggi *Grammatica della fantasia* (ispirati dall’esperienza dello scrittore presso una scuola di Reggio Emilia, dove egli poté collaborare con allievi e insegnanti). Nel primo contributo Rodari illustra con un efficace paragone la sua considerazione della parola e il modo in cui essa verrà usata in questo ‘manuale’ per inventare storie:

Io spero che il libretto possa essere ugualmente utile a chi crede nella necessità che l’immaginazione abbia il suo posto nell’educazione; a chi ha fiducia nella creatività infantile; a chi sa quale valore di liberazione possa avere la parola [...]. Non diversamente [da un sasso nello stagno] una parola, gettata nella mente

a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie di infinite reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio [...]. (Rodari, *Grammatica* 6-7)

Tra i numerosi procedimenti spiegati nel libro, l'autore rileva le potenzialità del "binomio fantastico", da lui teorizzato in uno dei saggi; si tratta della possibilità di far nascere una storia dall'accostamento di due parole, le quali possono mettere in moto l'immaginazione:¹¹ "Occorre una certa distanza tra le due parole, occorre che l'una sia sufficientemente estranea all'altra, e il loro accostamento discretamente insolito, perché l'immaginazione sia costretta a mettersi in moto per istituire tra loro una parentela, per costruire un insieme (fantastico) in cui i due elementi estranei possano convivere" (*ibid.* 18). Alla luce degli esempi proposti, riteniamo che un metodo simile – sebbene non così compiutamente teorizzato – abbia ispirato la tecnica compositiva di Hellsing, nel tentativo di valorizzare le risorse fantastiche dei bambini: potremmo infatti considerare in questa prospettiva l'accostamento di elementi quali "cetriolo e mazurca", "mohicano e pane dolce" o "pirati e pomodori", solo per fare alcuni esempi.

Oltre al gioco di parole Hellsing si diverte a far riflettere i piccoli lettori costruendo mondi surreali, nei quali gli oggetti quotidiani sono umanizzati: nel 1975 egli dedica a esempio un volume alle banane (*Bananbok*), che le illustrazioni rappresentano impegnate in azioni quotidiane, come leggere il giornale, fare colazione o giocare, ma che i versi descrivono come esseri del tutto diversi da noi proprio per la loro assenza di mani, braccia, gambe e via dicendo. La società delle banane viene così presentata, bonariamente, nelle sue peculiarità, in un gioco che porta il bambino (ma in realtà anche l'adulto) a riflettere sulle differenze tra le cose: un'attività d'importanza fondamentale per la convivenza. Il gusto per l'umanizzazione degli esseri vegetali appartiene anche a Gianni Rodari, che a esempio nel suo primo successo, *Il romanzo di Cipollino* (1951)¹², mette in scena una società di ortaggi che vive una vita umana, con i suoi scontri e le sue tensioni. Dobbiamo

tuttavia rilevare in questo caso un paio di differenze: in primo luogo la rappresentazione di Hellsing è molto meno conflittuale, perché il suo scopo principale è quello di far divertire il lettore; in secondo luogo nel libro di Rodari l'uso degli elementi vegetali è un espediente per parlare della realtà e delle sue contraddizioni (in particolare delle ingiustizie), dunque un mascheramento della società umana, mentre Hellsing sottolinea la diversità delle figure da lui create rispetto agli esseri umani e, anzi, qui come altrove, coglie nella peculiarità dei personaggi e nelle loro diversità un elemento di interesse. Più in generale – come del resto abbiamo visto nei versi dedicati al signor Cetriolo – la rappresentazione di Hellsing si mantiene spesso in bilico tra l'umano e il vegetale e da questa posizione intermedia scaturisce l'aspetto surreale delle sue opere.

Un elemento comune ai due autori è in ogni caso la capacità di trattare questioni importanti, anche esistenziali, nelle forme di un linguaggio giocoso, apparentemente leggero.¹³ Nella produzione letteraria dello scrittore svedese osserviamo in generale il passaggio da una letteratura più semplice e diretta ai bambini piccoli a una più sofisticata, allusiva, filosofica: oltre a essere un naturale sviluppo della sua arte, questo cambiamento rispecchia l'evoluzione della letteratura per l'infanzia, in cui i confini tra le categorie dei lettori in base all'età si sono resi più labili (Nilsson 41). Tra i diversi aspetti che potrebbero essere richiamati, fin dagli esordi Hellsing ha tenuto in grande considerazione il ruolo dell'educazione in generale e della letteratura per l'infanzia in particolare come strumento di pace e questo atteggiamento ci permette di stabilire un ulteriore parallelo con l'opera e le posizioni di Gianni Rodari. Il pensiero di Hellsing si colloca nella tradizione inaugurata da Ellen Key (1849-1926) all'inizio del secolo e ripresa nelle opinioni di Alexander Sutherland Neill (1893-1973) negli anni Trenta. Da questo punto di vista fu fondamentale per Hellsing l'incontro con i pedagogisti danesi:

En ny syn på barn och uppfostran, det nya seklet skulle bli
"barnets århundrade", lanserades av Ellen Key vid sekelskiftet
1900. Auktoritär uppfostran börjar luckras upp. Genom
Summerhillpedagogen A. S. Neill får vi ett modeord,
"problembarn" och en ny syn på barns självhävelsebehov.

Aktivitetspedagogiska idéer, som länge diskuteras i USA, ingår också i svensk debatt under 1930-talet och efter andra världskriget. Med rätt uppfostran, t ex genom goda barnböcker, skall man utveckla barnen så att de kan lägga grunden för en fredligare värld. Tanken är: "den som läser, skjuter inte". Hellsing säger: "Vi trodde det var en uppfostringssak att det inte blev ett nytt krig". Hans ambition är alltså att förändra världen. Det skall ske på många fronter: konst, musik, drama, barnlitteratur, grammofoonkivor, barnboksveckor och festivaler [...]. En grupp samtida danska pedagoger, författare och tecknare, Jens Sigsgaard, Grete Janus Nielsen, Egon Mathiesen och Arne Ungermann, övade ett starkt inflytande på Hellsings pedagogiska idéer och tidiga författarskap. Med hjälp av ramsor, rytm och rörelser ville de aktivera barns skapande krafter, utveckla deras språk och iakttagelseförmåga. Tidigt tillägnar sig Hellsing mycken barnkunskap genom arbete ute på fältet [...] leker, läser ramsor och studerar barnens reaktioner [...].¹⁴

Anche il pacifismo di Rodari, il quale – a volerlo inquadrare a sua volta in una tradizione pedagogica – riprende in ciò il pensiero e la pratica della pedagogista Maria Montessori, è espresso chiaramente fin dagli esordi, come testimonia questa filastrocca del 1956, ulteriore buon esempio di un tema importante svolto in un tono leggero:

Filastrocca un po' burlona / per divertire qualunque persona: / se la salita fosse in discesa, / se la montagna stesse distesa, / se tutte le scale andassero in giù, / se i fiumi corressero all'insù, / se tutti i giorni fosse festa, / se fosse zucchero la tempesta, / se sulle piante crescesse il pane, / come le pesche e le banane, / se mi facessero il monumento... / io non sarei ancora contento. / Voglio prima veder sprofondare / tutte le armi in fondo al mare.¹⁵

In entrambi gli scrittori la base per il pacifismo è costituita dalla partecipazione del bambino al mondo che lo circonda e dallo sviluppo di un senso di fiducia e di gioia di vivere. Questi aspetti per i due autori sono intimamente connessi tra loro e verranno ora esaminati. Hellsing individua un carattere pedagogico insito in ogni forma d'arte e legato alla capacità di ogni autentica espressione artistica di

mostrarci non solo nuove possibilità per realizzarci come individui e come esseri sociali, ma anche nuovi modi di sperimentare la gioia di vivere. Questo è un compito che più volte l'autore riconosce e, anzi, auspica, per la letteratura per l'infanzia, poiché i bambini hanno bisogno di avere fiducia nella vita e l'arte rappresenta in questo senso uno strumento formidabile:

Konsten är alltid handling och därför alltid optimistisk [...] den fullständiga pessimismen är oförmögen till handling och kan därför inte skapa någon konst. Där ingenting finns att sträva efter och ingenting att tillägga – där härskar död och tystnad.¹⁶

Trasmettere questo “sentimento per la vita” (*livskänslan*) era stato e sarà l'obiettivo principale dell'attività letteraria di Hellsing, per il quale l'esperienza della lettura (e dell'ascolto) deve stimolare la vitalità dei bambini e far loro intuire la grandezza e la varietà dell'esistenza oltre i doveri e le limitazioni che vengono loro quotidianamente imposti dagli adulti. Non si tratta dunque di un'educazione alla responsabilità in senso tradizionale, ossia di una preparazione al mondo, ai compiti e ai valori degli adulti, ma piuttosto di una educazione alla consapevolezza di essere partecipi del mondo fin da piccoli e di poterne apprezzare i suoni, i colori, le circostanze. Se l'arte è attiva, se esprime azione e tensione verso un obiettivo, ciò risulta ancor più vero per l'arte rivolta ai bambini, che hanno ancora una vaga idea della bellezza e della varietà del mondo reale, da loro ancora poco conosciute, ma nello stesso tempo dispongono di una potente immaginazione per colmare le lacune della loro esperienza e per giocare con la realtà, imparando così a vivere.¹⁷

Egli è consapevole del fatto che qualsiasi libro – anche e soprattutto quello per l'infanzia – nasce dall'intenzione dell'autore di voler incidere sul lettore, ma questa dinamica non dovrebbe far dimenticare l'obiettivo principale: “Vårt mål är inte att skapa goda böcker och få barnen att läsa dem. Vårt mål är att, med böckerna som hjälpmedel, aktivera barnens skapande krafter och att lära dem utvinna glädje ur sin tillvaro.”¹⁸ Il libro viene dunque messo al servizio della creatività e del bisogno di gioia dei piccoli lettori,

perché questo e non altro dovrebbe attirarli: sono i libri a dover cercare i bambini ancora prima che avvenga il contrario.¹⁹

Questa posizione ci riporta a Gianni Rodari, il quale sostiene la necessità che il bambino attraverso la letteratura acquisisca una visione ottimistica della vita, ossia cominci a coltivare la fiducia nel futuro, come esprime nella seguente riflessione:

Il gioco [letterario] rende immensamente di più se ce ne serviamo per mettere il bambino in situazioni piacevoli, per fargli compiere imprese memorabili, per presentargli un futuro di soddisfazioni e compensi [...]. So bene che il futuro non sarà quasi mai bello come una fiaba. Ma non è questo che conta. Intanto, bisogna che il bambino faccia provvista di ottimismo e di fiducia, per sfidare la vita. E poi, non trascuriamo il valore educativo dell'utopia. (Rodari, *Grammatica* 17)

Egli deve purtroppo constatare come nella nostra società questa impostazione sia trascurata, in modo particolare nel processo di apprendimento, quello che maggiormente impegna proprio i bambini. Per questo Rodari avverte ancor più il ruolo compensativo della propria letteratura rispetto all'esperienza quotidiana dei suoi piccoli lettori:

Il pensiero e l'opera di Rodari si fondano perciò sulla ricerca di quanto più diverta l'infanzia, riconoscendone nel contempo la maggiore utilità in campo educativo. "Vale la pena che un bambino impari piangendo quello che può imparare ridendo?" si domanda. E ancora asserisce: "Nelle nostre scuole, generalmente parlando, si ride troppo poco. L'idea che l'educazione della mente debba essere una cosa tetra è tra le più difficili da combattere". A Rodari non sfugge dunque la disposizione al riso propria dell'infanzia, si può dire addirittura che tale fattore giochi un ruolo centrale nella sua produzione. (Califano 35)

In entrambi gli scrittori questa attenzione per il bambino si fonda sulla sua centralità, toccando un problema fondamentale, un dibattito all'interno del quale si è determinata l'evoluzione della pedagogia novecentesca prima ancora che della letteratura: la visione del

bambino come persona o, al contrario, come futura persona. Evidentemente i due punti di vista non si escludono a vicenda, essendo il bambino anche un futuro adulto. Ma riconoscergli esigenze proprie, che esulano dalla necessità di educarlo a determinati valori o doveri e al senso di responsabilità che per lui saranno fondamentali da grande, significa dare importanza alla fase della vita che sta attraversando.

[Barnets] värde har det fått [i äldre tider] av det faktum att det en gång skulle bli vuxet och då, hoppades man, kunna komma att bli en nyttig medborgare, en god kristen och en trofast fosterlandsförsvarare [...]. Allt detta är inte oviktigt, men man får för den skull aldrig glömma att barnet redan är en människa med ett legitimt behov att leva också i nuet och inte bara för framtiden.²⁰

Queste considerazioni portano Hellsing a una definizione degli scopi della letteratura per l'infanzia molto precisa e, data l'epoca (i primi anni Sessanta), controcorrente: "Barnbokens mål är därför inte bara att ge uppfostran på lång sikt utan även upplevelser i nuet och glädje för stunden".²¹ A maggior ragione uno scrittore per l'infanzia dovrebbe avere conoscenza dello sviluppo del bambino per comunicare con lui in un linguaggio adeguato. Questo significa non solo considerare il livello di difficoltà delle parole usate, ma anche tenere presente, nella scelta degli argomenti, le competenze spaziali e temporali limitate del lettore. Hellsing osserva in particolare che sia il senso dello spazio sia il senso del tempo si sviluppino come in cerchi concentrici: nel primo caso dal proprio letto alla camera alla casa, fino all'esperienza degli ambienti esterni; nel secondo caso dai ritmi dei pasti alle parti del giorno, alle settimane, ai mesi, agli anni, fino ad acquisire – gradatamente – una prospettiva storica (Hellsing, *Tankar* 29-30).

Il problema del posto del bambino nella società e dei suoi sforzi per definire il proprio ruolo viene affrontato anche da Gianni Rodari: egli sembra sviluppare un pensiero simile a quello di Hellsing nel momento in cui propone un gioco per aiutare il bambino a comprendere quale sia il proprio posto nella società e

soprattutto a rendersi conto che, pur essendo piccolo, egli ricopre già diversi ruoli sociali a seconda delle persone alle quali si rivolge. Il gioco prende in considerazione proprio il suo presente e la sua quotidianità:

Un'altra storia da raccontare al bambino, in quest'ordine di idee, è quella che io intitolerei Il gioco del "chi sono io". Un bambino domanda alla madre: – Chi sono io? – Sei mio figlio, – risponde la madre. Alla stessa domanda, persone diverse daranno risposte diverse: "tu sei mio nipote", dirà il nonno; "mio fratello" dirà il fratello; "un pedone", "un ciclista" [...]. L'esplorazione degli insiemi di cui fa parte è per il bambino un'avventura eccitante. Egli scopre di essere figlio, nipote, fratello, amico, pedone [...] scopre, cioè, i suoi molteplici legami con il mondo. (Rodari, *Grammatica* 136)

Queste riflessioni ci permettono di introdurre un tema sul quale si sono espressi sia Hellsing sia Rodari: quello del senso di sicurezza che il bambino ha bisogno di acquisire nel corso della propria crescita e della fiducia innanzitutto nelle persone e nell'ambiente che lo circondano prima ancora che in se stesso. Hellsing nota che al riguardo non è cambiato nulla rispetto alle epoche antiche, poiché, se si sono modificati gli strumenti per raggiungere questa sicurezza, la situazione fondamentale è rimasta la stessa: sono le conoscenze – e le capacità acquisite grazie a esse – a rendere un essere umano più sicuro.²² Gianni Rodari affronta questo argomento introducendo il concetto del "capire con la fantasia", ossia del fare esperienza e pervenire a nuove conoscenze attraverso l'applicazione di questa facoltà (intimamente connessa al ragionamento) a qualsiasi ambito della vita quotidiana. Questo processo aiuta il bambino ad acquistare sicurezza e a comprendere meglio anche il proprio posto nel mondo.

Se racconto ai bambini la storia di un pulcino smarrito che va in cerca della mamma e dapprima crede di riconoscerla in un gatto [...] poi in una mucca, in una motocicletta, in un trattore [...] e infine incontra la chioccia che lo stava cercando e che sfoga su di lui la sua ansia in quattro scapaccioni (ricevuti, per una volta, con beatitudine), io mi ricollego fondamentalmente ad uno dei

loro bisogni profondi, che è quello di avere in ogni momento la sicurezza di ritrovare la madre [...]. Ascoltando, essi si esercitano a classificare, a costruire insieme possibili, a escludere insieme impossibili di animali e di oggetti. Immaginazione e ragionamento, nel loro ascolto, fanno tutt'uno [...]. (Rodari, *Grammatica* 136)

Per questo la letteratura che si sforza di evitare situazioni difficili non dona un vero senso di sicurezza ai bambini, ma si limita a eludere il problema; si teme spesso ciò che non si conosce e molto è sconosciuto a un bambino, che ha bisogno di prendere confidenza con il mondo che lo circonda. Il pericolo insito nel concetto di 'sicurezza' – sostiene Hellsing – è quello di confonderlo con l'assenza di emozioni o l'indifferenza, un pericolo a suo giudizio presente nella Svezia fiera del proprio stato sociale e pronta a difenderne la stabilità a costo di chiudersi alle novità.²³

In conclusione, si è qui voluto mostrare come con la loro opera sia letteraria sia critica Lennart Hellsing e Gianni Rodari abbiano sostenuto il diritto del bambino a veder riconosciuto e valorizzato il proprio modo di fare esperienza. Entrambi si sono battuti, in contesti diversi, perché la letteratura per l'infanzia ricevesse la giusta considerazione e ne hanno diffuso una concezione innovativa, riflettendo sulle potenzialità espressive e comunicative della parola con un'attenzione in genere riservata solo alla letteratura per gli adulti. Significativa appare la loro ricerca sulla parola come giocattolo, sui meccanismi della fantasia quale strumento per orientarsi nel mondo e sulla creatività dell'errore. Possiamo osservare nei due scrittori atteggiamenti affini nei confronti dei lettori e una somiglianza nelle pratiche letterarie, ispirate in particolare a una visione pragmatica, che si pone l'obiettivo di considerare le esigenze del bambino nella sua quotidianità. Entrambi scelgono di rivolgersi preferibilmente al pubblico dei più piccoli e di proporre una scrittura dal tono essenzialmente leggero e giocoso, anche quando affrontano argomenti seri.

Entrambi hanno fiducia nelle qualità pedagogiche insite nell'arte e nella sua capacità di educare alla pace, obiettivo per il quale essi ritengono innanzitutto di dover trasmettere ai bambini gioia, ottimi-

smo e fiducia nella vita e in se stessi. Hellsing e Rodari sono consapevoli del ruolo fondamentale della fantasia per comprendere – e mettere in discussione – la realtà e ne assecondano l'uso infantile quale punto di vista alternativo sul mondo piuttosto che come semplice evasione da esso o maldestro tentativo di colmare le proprie lacune rispetto agli adulti.

Seppure Rodari risulti un autore più complesso e più orientato a considerazioni politiche nel presentare la realtà, entrambi si mostrano molto interessati ai meccanismi attraverso i quali i bambini usano la propria immaginazione per inventare storie; in tal modo gli scrittori prendono decisamente le distanze dagli stereotipi “pedagogici” e “istruttivi” della letteratura tradizionale, esaltando l'allegria e il divertimento come disposizioni d'animo ideali per apprendere e per vivere.

Entrambi infine sono dell'opinione che il senso di sicurezza dei bambini si sviluppi soprattutto con una maggiore conoscenza della realtà, perciò incoraggiano i propri lettori a partecipare alla vita e godere della sua varietà. Per questo motivo essi ritengono che la costruzione dell'identità e la definizione del proprio posto nel mondo trovino nella letteratura un momento privilegiato non per quanto essa educhi agli obblighi e ai divieti, bensì nel modo in cui essa si propone come spazio di libertà e occasione per mettere in gioco se stessi. Su questo sostanzialmente si basa il realismo di Hellsing e di Rodari: nell'individuare cosa interessi realmente a un bambino.

Se indubbiamente entrambi risentono delle nuove tendenze pedagogiche (prima ancora che letterarie) del secondo Novecento, appare comunque interessante considerare in parallelo la loro opera, vista la diversità delle tradizioni culturali di riferimento e, nello stesso tempo, le evidenti – e forse sorprendenti – somiglianze nell'impostazione e talvolta nei dettagli della loro ricerca.

NOTE

¹ Hellsing così descrive il panorama letterario all'epoca del suo debutto: “Att börja med gällde det att bryta traditionen från Elsa Beskow som med sina alltmör urvattnade efterföljare hade blivit något av en helig ko. [...] Detsamma gällde hela barn- och ungdomslitteraturen som vid mitten

av 40-talet hade gått i stå. Från denna tid och ett knappt årtionde framåt blev det en lysande period på området, det var vårens tid med sin korta blomstring. Utlandet häpnade och beundrade, men hade inte alla gånger lärt sig det nya språket och gjorde ofta pedagogiska invändningar.” (“Per cominciare si trattava di rompere la tradizione che risaliva a Elsa Beskow e che con i suoi epigoni sempre più insipidi era diventato qualcosa di intoccabile. [...] La stessa cosa valeva per l’intera letteratura per bambini e per ragazzi, che alla metà degli anni Quaranta si trovava in una fase di stallo. Da questo periodo in avanti e per circa un decennio questo genere conobbe un’epoca luminosa, una primavera con la sua breve fioritura. Gli altri Paesi rimanevano in ammirazione e a bocca aperta, ma non avevano ancora imparato la nuova lingua e ponevano spesso riserve pedagogiche”; citato in Holmberg 15). Elsa Beskow (1874-1953) debuttò nel 1897 e divenne il modello per antonomasia della letteratura per l’infanzia tradizionale, bucolica e idillica, amata e diffusa in Svezia grazie anche alle pregevoli illustrazioni della stessa autrice. Tutte le traduzioni presenti in questo contributo sono mie.

- ² Vd. Rodari, *Favole* VI. La questione dei destinatari delle sue opere deve essere in ogni caso precisata tenendo conto dell’atteggiamento che lo scrittore chiedeva ai suoi lettori, come osserva Cecilia Schwartz: “Una risposta alla domanda, molto discussa dai critici, se Rodari possa essere considerato uno scrittore soltanto per bambini, sarebbe che l’autore scriveva i suoi racconti fantastici per una sua immagine ideale del bambino, la quale, sebbene abbia tante qualità in comune con il bambino concreto, non trova una discriminante nell’età, ma in un particolare atteggiamento del lettore davanti al testo.” (Schwartz 195). Questo atteggiamento, rifleschiato dai personaggi delle sue storie, comprende l’esaltazione delle capacità fantastiche del bambino, in opposizione al mondo adulto ‘ordinario’: “Il bambino è dunque portatore delle qualità estetiche connesse al fantastico di Rodari: per molti versi, il bambino rappresenta la dimensione fantastica del testo e il personaggio adulto rappresenta la dimensione mimetica. Al tempo stesso si deve ricordare [...] [il] numero notevole di personaggi *trasgressivi*, nel senso che non rispettano il confine tra il mondo adulto e quello infantile. Si tratta, per esempio, dell’adulto che in qualche modo si intromette nel mondo riservato ai bambini; dell’adulto che solidarizza con i bambini contro gli altri personaggi adulti; dell’adulto che si comporta proprio come un bambino; dell’adulto che manifesta, nel suo carattere o nella sua apparenza fisica, qualità “infantili” come leggerezza e giocosità.” (*ibid.*).

- ³ L'espressione è in realtà idiomatica e può forse conservare parte della sua efficacia nella traduzione "curioso come un gatto", rivolgendosi ai bambini ansiosi di esplorare il mondo.
- ⁴ Il titolo del volume riprende quello della prima filastrocca, che ci può già dare un'idea dello stile e del tono di Hellsing: "Summa summarum / sex-ton sardiner / hoppar i havet när solen skiner. // Summa summarum / sex av dom nyser, / länge och ofta / när månen lyser. // Summa summarum / sex av dom simmar / sakta mot stranden / när stjärnorna glimmar. // Sim sum / sammelsurium / sum." ("Summa Summarum / sedici sardine / saltano in mare quando splende il sole. // Summa summarum / sei di loro starnutiscono / a lungo e spesso / quando brilla la luna. // Summa summarum / sei di loro nuotano / lente verso la spiaggia / quando le stelle luccicano. // Sim sum / sammelsurium / sum."); Hellsing, *Summa* 1-2). *Sammelsurium* è un'invenzione linguistica dell'autore per indicare un insieme disordinato e intricato.
- ⁵ Il titolo è un chiaro esempio del gusto dell'autore per i giochi di parole (inoltre *spektakel* indica una situazione confusa e ingarbugliata e allude alle avventure in cui i protagonisti saranno coinvolti): i nomi dei personaggi, in quest'opera e altrove, sono costruiti unendo elementi concreti e fantasiosi, sempre in funzione della rima che ne nascerà.
- ⁶ Questo interesse per i diversi mezzi espressivi, considerati tutti parte della 'letteratura' per l'infanzia, è un discorso introdotto e sviluppato in Italia dal critico Antonio Faeti (n. 1939) fin dal volume *Guardare le figure* (1972), in cui egli studia le illustrazioni e il ruolo dell'immagine nella diffusione della letteratura.
- ⁷ "Il compito dei libri per l'infanzia per i bambini molto piccoli è tra l'altro quello di fornire loro un materiale di parole, concetti, suoni e ritmi su cui lavorare. C'è solo un modo di imparare qualcosa e crescere – ed è provando le cose attraverso il gioco e il lavoro – smontare oggetti e concetti e rimetterli assieme in nuove strutture. Questo vale per i motori di automobili così come per cose più astratte, ragionamenti e costruzioni linguistiche, e viene definito con sicurezza 'intelligenza creativa' – una parola di moda negli anni Trenta" (Hellsing, *Tankar* 42).
- ⁸ "Il fantastico di Rodari è caratterizzato dalla continua messa in gioco della materia verbale. Ricordiamo che il modo fantastico in generale si distingue per avvalersi delle 'potenzialità creative del linguaggio' (Ceserani 78). Ma nel caso di Rodari l'atteggiamento ludico di fronte alla lingua risulta fondamentale [...]. [I] giochi verbali nel racconto rodariano sembrano strettamente imparentati con i procedimenti ludici che i bambini applicano spontaneamente sulla materia verbale" (Schwartz 193).

- ⁹ Rodari, *Errori* 7. Cfr. il saggio intitolato “L’errore creativo” in *Grammatica della fantasia*: “Molti dei cosiddetti ‘errori’ dei bambini, poi, sono altra cosa: sono creazioni autonome, di cui si servono per assimilare una realtà sconosciuta [...]. In ogni errore giace la possibilità di una storia” (Rodari, *Grammatica* 35).
- ¹⁰ “Qui balla il Signor Cetriolo / sia il valzer sia la mazurca / verde è il Signor Cetriolo / verde è suo fratello / entrambi portano i calzini / nessuno ha le scarpe.” (Hellsing, *Här dansar* 2); “L’ultimo dei mohicani / non è ancora morto / cavalca sul fagiano / e mangia pane dolce. / Tutto il suo stipendio mensile / va speso in pane dolce / – vero pane dolce danese / preparato a Lidingö.” (*ibid.* 5); “Lassù sulle tende / pendono le arance. / I gorilla con gli occhiali / le colgono e riempiono il sacco. // I pirati, i soldati / si mangiano i pomodori / e le colombe prendono i grappoli d’uva / e li mettono in un cesto. // Ma i conti, i baroni / tirano giù i limoni. / E i commercianti / prendono le mandorle / e poi non rimane più niente.” (*ibid.* 19).
- ¹¹ Rodari spiega di aver tenuto presente la natura dell’immaginazione e dell’apprendimento: “[L]’immaginazione non è una qualche facoltà separata dalla mente: è la mente stessa [...] e la mente nasce nella lotta, non nella quiete. Ha scritto Henry Wallon, nel suo libro *Le origini del pensiero nel bambino* [1945], che il pensiero si forma per coppie. L’idea di ‘molle’ non si forma prima o dopo l’idea di ‘duro’, ma contemporaneamente, in uno scontro che è generazione [...]. [L]a coppia, il paio sono anteriori all’elemento isolato.” (*Grammatica* 17). Henri Wallon (1879-1962) è stato uno psicologo, pedagogista e filosofo francese. Conosciuto come ‘lo psicologo delle emozioni’, ha unito lo studio delle strutture fisiologiche a quello delle influenze dell’ambiente e dell’educazione sulla formazione psicologica della persona del bambino.
- ¹² Dal 1959 l’opera venne ripubblicata con il titolo *Le avventure di Cipollino* con cui è nota ancora oggi.
- ¹³ Il gioco e la leggerezza caratterizzano anche la prosa di Rodari: “Se il gioco predomina al livello verbale della narrativa breve di Rodari, la qualità estetica della leggerezza spicca per la sua presenza nelle immagini figurative [...]. Nell’universo dello scrittore, il bambino viene associato alla qualità estetica della leggerezza in sintonia all’idea tanto suggestiva di Leopardi – poeta caro a Rodari – di una linea leggera e fanciullesca della letteratura fantastica.” (Schwartz 196). Per ciò che riguarda Hellsing, l’esempio più noto (e più chiaro per uno sguardo adulto) viene dal volume *Boken om Bagar Bengtsson* (“Il libro su Bagar Bengtsson”, 1966), nel quale il tono scherzoso e parodistico introduce il tema della morte e

della sepoltura: il nome del protagonista richiama il termine svedese *bagare* (“fornaio”) e per una analogia tanto comica quanto spietata egli finirà la sua vita sepolto in una pagnotta.

¹⁴ “Una nuova visione del bambino e dell’educazione – il nuovo secolo sarebbe stato il ‘secolo del bambino’ – venne promossa da Ellen Key nel 1900. L’educazione autoritaria comincia a essere scalzata. Dal pedagogista di Summerhill A. S. Neill arriva uno *slogan* nuovo, ‘Il bambino come problema’ e una nuova visione del bisogno di autoaffermazione dei bambini. La pedagogia dell’attività, che a lungo era stata discussa negli Stati Uniti, viene dibattuta anche in Svezia negli anni Trenta e dopo la seconda guerra mondiale. Si devono far crescere i bambini con una corretta educazione, per esempio con buoni libri, così che possano porre le basi per un mondo più pacifico. L’idea è: ‘chi legge, non spara’. Hellsing dice: ‘Pensavamo fosse una questione di educazione il fatto che non scoppiasse un’altra guerra’. La sua ambizione è quindi quella di cambiare il mondo. Questo può avvenire da più fronti: arte, musica, dramma, letteratura per l’infanzia, dischi, settimanale dei libri per bambini e festival [...]. Un gruppo di pedagogisti, scrittori e disegnatori danesi dell’epoca, Jens Sigsgaard, Grete Janus Nielsen, Egon Mathiesen e Arne Ungermann, esercitarono un grande influsso sulle idee pedagogiche di Hellsing e sul primo periodo della sua produzione letteraria. Con l’aiuto di rime, ritmo e movimenti, essi volevano attivare le energie creatrici dei bambini, sviluppare la loro lingua e il loro spirito di osservazione. Presto Hellsing acquisisce molta conoscenza del bambino con il lavoro sul campo [...] gioca, legge rime e studia le reazioni dei bambini [...]” (Nilsson 30). Su questi ultimi procedimenti cfr. Mählqvist 51-53.

¹⁵ Contenuta in *Filastrocche lunghe e corte* (1956), è citata in Boero 105.

¹⁶ “L’arte è sempre azione e perciò sempre ottimista [...]; il totale pessimismo è incapace di azione e perciò non può creare arte. Dove non c’è nulla da desiderare e nulla da aggiungere – lì dominano la morte e il silenzio.” (Hellsing, *Tankar* 25-26).

¹⁷ La letteratura per l’infanzia, come tutta l’arte, è dunque un istituto sociale che implica un ruolo educativo. Questo ruolo non deriva tuttavia da un programma definito da una qualche istituzione, bensì è insito nella buona arte (“All god konst är pedagogisk”, “Tutta la buona arte è pedagogica”), dipende essenzialmente dal rapporto che l’artista instaura tra l’opera d’arte e la vita e si potrebbe definire perciò come la vitalità dell’opera: “Socialt sett är därför barnlitteraturen, liksom konsten i övrigt, ett uppfostringsmedel.” (“Da un punto di vista sociale la letteratura per l’infanzia, così come l’arte in generale, è uno strumento educativo”, *ibid.* 26).

- ¹⁸ “Il nostro obiettivo non è scrivere buoni libri e farli leggere ai bambini. Il nostro obiettivo, con i libri come strumento, è di attivare le energie creatrici dei bambini e insegnare loro a ottenere gioia dalla propria esistenza.” (*ibid.*).
- ¹⁹ Qui Hellsing sottolinea l’importanza della questione proponendo un’osservazione del tedesco Erich Kästner (1899-1974), autore per ragazzi conosciuto e apprezzato in Svezia negli anni Trenta: “Kanske bryr sig ungdomen för lite om litteraturen. Men säkert bryr sig litteraturen för lite om ungdomen.” (“Forse i giovani si interessano troppo poco di letteratura. Ma sicuramente la letteratura si interessa troppo poco dei giovani”; *ibid.*).
- ²⁰ “[Nei tempi antichi] il valore [del bambino] consisteva nel fatto che un giorno sarebbe diventato adulto e allora si sperava potesse diventare un utile cittadino, un buon cristiano e un fedele difensore della patria [...]. Tutto questo non è irrilevante, ma per questo non si deve mai dimenticare che il bambino è già una persona con un bisogno legittimo di vivere anche nel presente e non solo per il futuro.” (Hellsing, *Tankar* 28). Egli osserva polemicamente che il fenomeno, con le debite differenze, sopravvive di fatto ai giorni nostri: “Nu skulle man kanske hellre säga att vi skall vårda detta barn och försöka göra det till en redlig skattbetalare, en ansvarsmedveten väljare och en effektiv produktionsfaktor i vårt näringsliv.” (“Adesso forse sarebbe meglio dire che si deve educare questo bambino e cercare di renderlo un onesto contribuente, un elettore responsabile e un efficace fattore di produzione per la nostra economia.”; *ibid.*).
- ²¹ “Lo scopo dei libri per bambini è dunque non solo dare un’educazione a lungo termine, ma anche esperienze e gioia nel momento presente.” (*ibid.*).
- ²² “Den primitive vilden skapar sig trygghet genom att befästa sitt hus, samla förråd av vatten och mat och skaffa sig vapen. Vi kan inte göra riktigt på samma sätt, men som nation skiljer vi oss inte mycket från vilden. Vi har flyttat över en del av dessa bekymmer på staten. Det finns inom samhällets ram ett slags trygghet till salu. Vi skaffar försäkringar, kontrakt och avtal. På så sätt skapas en viss ekonomisk trygghet. Genom en väl anpassad lagstiftning har vi skaffat oss ett annat slags trygghet” (“Il selvaggio primitivo acquista sicurezza fortificando la propria casa, accumulando scorte di acqua e cibo e procurandosi delle armi. Noi non possiamo agire proprio nello stesso modo, ma come nazione non ci distinguiamo molto dal comportamento del selvaggio. Abbiamo solo delegato una parte di queste preoccupazioni allo Stato. Nel contesto della so-

cietà una certa sicurezza è in vendita. Stipuliamo assicurazioni, contratti e accordi. In questo modo ci si procura una certa sicurezza economica. Con un'adeguata legislazione abbiamo acquisito un altro tipo di sicurezza.”; *ibid.* 38-39).

²³ Il pensiero di Hellsing assume qui una connotazione sociale più specifica nella riflessione sul termine *trygghet* (“sicurezza”), concetto fondamentale nella costruzione della società svedese a partire dall'Ottocento: “Trygghet är utan tvivel något att sträva efter men bara en blind aningslöshet kan vara riktigt trygg. För mycket trygghet kan också betyda känslolöshet, likgiltighet. Trygghet har blivit ett slagord i våra dagars Sverige – det måste betyda att vi är rädda för något eller för mycket – och antagligen har vi all anledning att vara så.” (“La sicurezza è senza dubbio qualcosa da perseguire, ma solo una cieca incoscienza può essere davvero sicura. Perché molta sicurezza può anche significare insensibilità, indifferenza. La sicurezza è diventata una parola d'ordine nella Svezia dei nostri giorni – ciò significa che temiamo qualcosa o abbiamo troppa paura – e probabilmente abbiamo tutti motivo di farlo.” (*ibid.* 39-40).

OPERE CITATE

- BOERO, Pino. *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*. Torino, Einaudi, 1992.
- CALIFANO, Francesca. “Il comico nell'opera di Gianni Rodari. Le ricette del buonumore”. *Il Pepeverde* 27(1), 2006, 35-37.
- CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna, Il Mulino, 1996.
- DE LUCA, Carmine (a cura di). *A scuola di fantasia*. Roma, Editori Riuniti, 1992.
- FAETI, Antonio. *Guardare le figure: gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*. Torino, Einaudi, 1972.
- FRANSSON, Birgitta. “1945. Året då allt började om”. *Opsis Kalopsis* (2), 1995, 47-51.
- HELLSING, Lennart. *Katten blåser i silverhorn*. Stockholm, Kooperativa förbundets bokförlag, 1945.
- HELLSING, Lennart. *Nyfiken i en strut*. Stockholm, Rabén & Sjögren, 1947.
- HELLSING, Lennart. *Summa Summarum*. Stockholm, Rabén & Sjögren, [1950] 2009.
- HELLSING, Lennart. *Kraker Spektakel-boken*. Stockholm, Rabén & Sjögren, 1959.
- HELLSING, Lennart. *Tankar om barnlitteraturen*. Stockholm, Rabén & Sjögren, [1963] 1999.

Lennart Hellsing e Gianni Rodari

- HELLSING, Lennart. *Sjörövarbok*. Stockholm, Rabén & Sjögren, 1965.
- HELLSING, Lennart. *Boken om Bagar Bengtsson*. Stockholm, Rabén & Sjögren, 1966.
- HELLSING, Lennart. *Bananbok*. Stockholm, Rabén & Sjögren, 1975.
- HELLSING, Lennart. *Här dansar Herr Gurka*. Stockholm, Rabén & Sjögren, [1977] 2006.
- HOLMBERG, Åke. "Summa Summarum". *Först och sist Lennart Hellsing*. A cura di Marianne Eriksson, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1989, 30-51.
- MÄHLQVIST, Stefan. "Den traditionsmedvetne modernisten. Om Lennart Hellsing som barnbokskritiker – genombrottsåren och en postskriptum". *Först och sist Lennart Hellsing* (vedi sopra), 51-60.
- NILSSON, Inger. *Krakel Spektakel, hör hur det låter. Studier i Lennart Hellsings språkvärld*. Lund, Dissertation, 2001.
- RODARI, Gianni. *Il romanzo di Cipollino*. Roma, Edizioni di Cultura Sociale, 1951.
- RODARI, Gianni. *Favole al telefono*. Torino, Einaudi, [1962] 1971.
- RODARI, Gianni. *Il libro degli errori*. Torino, Einaudi, [1964] 1975.
- RODARI, Gianni. *Grammatica della fantasia*. Torino, Einaudi, [1973] 2001.
- SCHWARTZ, Cecilia. *Capriole in cielo: aspetti fantastici nel racconto di Gianni Rodari*. Stockholm, Stockholms universitet, 2005.

INDIVIDUALISM, HOLISM AND SELF-CONSCIENCE IN ARAB-MUSLIM SOCIETY

Manuela E.B. Giolfo

Following a socio-linguistic survey of the Arabic terms which can be used to translate the word “individual”, this paper carries out a sociological and anthropological analysis of the concepts of “individual versus society” and “individualism versus holism”, in both Western and Arab-Muslim society. The study shows how the answer to the question of whether the individual exists or not within Arab-Muslim society may be found within the framework of a critical approach to the traditional categories of self-conscience.

1. Introduction

In modern standard Arabic, the word “individual” can be translated by the term *fard*, which is also used to indicate a sample taken from a set. However it is unlikely that in classical Arabic such a word as *fard* properly describes what would be called an “individual” in English today. It is not because the word now exists with this meaning that the social reality of the Muslim world, today as yesterday, must be interpreted or reinterpreted through this word and the idea that it conveys. In other words, one has to avoid projecting the modern meaning of a word (which can be considered basically as a *calque* or loan translation) onto the old meaning and even more, must not re-read the old reality through the modern meaning of a word, as if the word was creating the object.

We will therefore devote the first part of our argument to a socio-linguistic investigation in order to determine which other Arabic words can perhaps more adequately define the reality which we ourselves call “individual”. Among these words, it is necessary to distinguish those that are connected to identity itself (for example *ṣaḥṣ*) or to an ethnic and/or religious identity (for instance *ʿaḥ*). This socio-linguistic enquiry is followed in the second part of the study by a sociological and anthropological investigation, which shows that the answer to the question of whether the individual exists or

not within Arab-Muslim society may be found within the framework of a critical approach to the traditional categories of self-conscience.

2. Socio-linguistics

There are many words by which a single person, in his/her individual reality, is generally designated in Arabic: *wāḥid* “one”, *’aḥad* “someone”, *šaḥṣ* “person”, *maḥlūq* “creature”, *’aḥ* “brother”. The first term reveals a person’s quality of being one, the second one’s indefinite character, the third one’s psychological complexity and the fourth one’s limits as a creature. The fifth term refers to one’s equal being to all the others. In fact, as stated in the Qur’ān and in the *Ḥadīṭ*, the collection of the sayings of the Islamic prophet Muḥammad: *’innamā al-mu’minūna ’iḥwatun (...)* “the believers are but brothers (...)” (Qur’ān 49:10) and *al-mu’minu ’aḥū al-mu’mini (...)* “a believer is the brother of a believer” (Imām Muslim Ibn al-Ḥaḡḡāḡ, d. 261/875, *Ṣaḥīḥ Muslim*, Book 16 “The Book of Marriage”, Ḥadīṭ 66). A sixth word *’abd* “slave, servant; believer, worshipper”, is used to indicate one individual among many others, as a subject determined only by his submission to *Allāh*.

None of these terms refers to the individual as something in oneself, something that is absolute, but each immediately connects the individual to a more general term through which they acquire determination. Thus *wāḥid* indicates the one among many others, the singular as opposed to the plural, while *’aḥad* indicates an indefinite singularity that conflicts with Unity as the Uniqueness of the Divine, the indeterminate nature of the multiple reality of the human singular, against the absolute of the Unity - the divine Uniqueness.

Šaḥṣ represents the complexity, contradiction, vulnerability and flimsiness of the human being in front of the perfect denseness and indestructibility of the divine essence (*ṣamad*). *Maḥlūq* contrasts the creature with the Creator, whereas *’aḥ* refers to the equality and interchangeability of every individual within the community, through an idea of belonging which is at the same time: belonging to the clan, to the tribe, to the group, understood as multitude, and adherence to the cultural values peculiar to the group. Even the word

fard refers to the dual and the plural because it is only from inside the group that we can define the quality of being one (cf. the grammatical term *mufrad* “let alone” to designate the singular number).

In old Arabic, the word used above all to define the group is *qawm*. This word is the verbal noun (*maṣḍar*) of the *qāma/yaqūmu* verb “to get up”, which explains its etymology. Even if it can indicate the whole group, it designates more particularly the tribesmen within the group who arise to fight. It is worth noting that this etymological meaning is preserved in the Maghrebi Arabic *goum*, which denotes a military unit. Furthermore, the fact that *qawm* can designate men by opposition to women, is attested by the Quranic verse (...) *lā yashhar qawmun min qawmin ‘asā ‘an yakūnū ḥayran min-hum wa-lā nisā’un min nisā’in ‘asā ‘an yakunna ḥayran min-hunna* (...) “(...) no people shall ridicule other people, for they may be better than they are. Nor shall any women ridicule other women, for they may be better than they are (...)” (Qur’ān 49:11).

This double meaning of *qawm* is acknowledged by the Arabic lexicographers; for example Ibn Manẓūr (d. 711/1311) declares, in *Lisān al-‘Arab* (art. QWM), that *qawm* can generally define “the group of the men and the women together” (*al-ḡamā’a min al-riḡāl wa-al-nisā’ ḡamī’an*) or especially “the men without the women” (*huwa li-al-riḡāl ḥāṣṣatan dūna al-nisā’*). We also find another mark of this opposition in the famous Quranic verse *al-riḡālu qawwāmūna ‘alā al-nisā’i bi-mā faḍḍala Allāhu ba’ḍa-hum ‘alā ba’ḍin* (...) “Men are made responsible for women, and Allāh has endowed them with certain qualities (...)” (Qur’ān 4:34). However, just as we interpret *qawwām* as “to overcome” or “to be responsible”, we may also note that *qawwām* is an intensive form of the “active participle” (*ism al-fā’il*) of the same verb *qāma/yaqūmu* which carries, with the preposition ‘*alā*, the meaning of “to be in charge of something or somebody”.

The members of the tribe are the ones who, as descendants of the same ancestor, share the same birth: they are, therefore, “sons” (*banū*) of the same father and, as a consequence, “brothers” (sing.: ‘*aḥ*). This double vertical and horizontal relation was then Islami-
zed: it lies at the roots of the Islamic concept of brotherhood that

binds the members of the same community (*'umma*). The transfer of Arab society to Islamic community can be perceived linguistically if one remembers that to talk about “nation”, in the sense of “nationalism” - i.e. the ideology which legitimizes the State -, we say *'umma*, but when speaking of “nationalism” in the sense of “nation”, the terms *qawm*- and *qawmiyya* are used.

One can say in conclusion that linguistic investigation shows how the individual (who has in fact no specific name) exists here only as a member of a group, in a strictly ethnic and extraordinarily virile and warlike conception, but that to a large extent, this model has then been transferred from the ethnic to the religious domain.

On the other hand the term used to indicate the community is *'umma*. The word *'umma* can be analyzed in terms of a tri-consonantal radical referring to the meaning of “heading toward somebody or something”. Morphologically it is related to *'umm* which designates “the mother, the parent, the origin, the source, the base, the foundation, the matrix”. Thus, *'umma* is used to refer to “the nation, the people, the race, the generation, the collectivity, the community, the family”.

The term *'umma* also bears a historic dimension which makes it oscillate between two values: one is ethnic, and the other supra-ethnic. Even more than an oscillation it is possible to speak about a deeply ambivalent identity which pervades the Arab-Islamic world. Throughout its history the Arab-Islamic world has perceived in this term a global representation of the identity processes; each time, however, and according to circumstances, these give the term very diverse connotations. Cultural anthropology teaches us that the same notion of “ethnic group” and those notions which are correlated to it result from intellectual operations and strategies. In addition, this discipline teaches us that if we speak about ethnicity we move into the field of cultural phenomena, so that instead of being the pure reflection of natural realities in the language, “ethnic group” and “ethnicity” are proper symbolic constructions, the product of specific historical, social and political circumstances. (cf. Fabietti 1995, 17-21)

Furthermore, the notion of *'umma* does not represent a static reality, determined once and for all. On the contrary, the reality that

appears to be solidly fixed by the word *'umma* in practice changes according to circumstances that define and redefine the “collective self” and/or “the other” (cf. Giolfo 1998, 105), on the basis of the balance of power between groups, and through a continual adjustment of identity towards a further differentiation with regard to other identities, or to a merging with the latter. If, on the one hand, Islam marks the movement of group solidarity (*'aṣabiyya*) throughout the “community of the believers” (*'umma*), on the other hand, when confronted at the beginning of the 19th century by the challenge of Western modernity, the Arab-Islamic world succeeded in distorting the concept of *'umma* by assimilating it to the European concept of “nation” (something that was completely unfamiliar to Islam), thereby challenging its own identity.

Similarly, the formation of national states did not come about on the basis of strictly territorial conceptions, but also carried with it the idea of recovering an ethnic identity (cf. Giolfo 2000, 196), crowned by the nationalist dream of a unique Arab State that would group several countries together according to a Pan-Arab model. As Arab unity reached a definitive state of crisis at the end of the 1980s, a space then became available for a neo-Pan-Islamism, once again based on the concept of *'umma* but interpreted this time in a religious way (cf. Burgat 1988, Chapter 3): in the search of a deeper motive for a common identity, radical Islam now began to emerge.

The history of the *'umma* concept seems to be pervaded by constant attempts to overcome social fragmentation, and to gather up the pressures into a larger unity.

3. Sociology-antropology

According to the sociological model of Norbert Elias (Elias 1987), which is not a substantialistic and static model but is completely relativistic and dynamic, social relationships are always embedded into a socio-civilizational process. From the moment of conception, we are immersed in such a context, and from the time of our birth we are already the products of a civilization. What we feel as our deepest “self” shapes itself in such socio-civilizational process.

This should not be substantively interpreted as “the individual as a product of the society”, where individual and society would be separate bodies. Elias avoids the basic individual / society dichotomy, emphasizing that in the Western conception of society, the individual is seen as an atom that pre-exists social bonds, whereas in the Oriental conception of society, society pre-exists the individual. He does not ask himself whether the individual pre-exists society, as in the common Western conception, or whether society pre-exists the individual, as in holistic conceptions. Elias is instead convinced that one does not exist without the other. (cf. Elias 1987, Chapter 1.6)

Therefore one no longer asks “Does the individual exist or not?”, but rather, “What are the specific relations, in a given society, between the individual and the collectivity?” (cf. Elias 1987, Chapter 1.1) And, as a consequence, the question for us is: What is the conception of the link between the individual and society within Muslim societies? How does each subject relate its individual consciousness to the network of interpersonal relations, it being understood that, without such a network, it would not even be possible to talk about the individual?

In the quest for the individual in Islam we are always forced to tackle marginal cases - i.e. cases of marginal individuals who live on the edges of society or even beyond it - because we are searching for cases in which the individual brings something novel to the holistic society and is rightly refused by it. The Muslim individual is the exact counterpart of his brother, a concept that takes us a long way from what we wish to specify when we use the word “individual”, by underlining the characteristics attached to the term today: responsibility, freedom, originality. This last feature, however, constitutes an interface with the marginal individual in the Muslim society, without allowing us to forget that in one case we are dealing with a positive originality and in the other a negative one.

The answer to the question “Does the individual exist in Arab-Muslim society?” can only be positive. It is actually stating the obvious that the individual exists in Arab-Muslim society, just as in all societies. Indeed the question may seem badly put, even irrelevant or imaginary. Therefore it is necessary to ask: What is the particular

relation between the individual and the society in a specific society? If this relation is different from the one that binds the individual and society in the West, it does not mean that the individual does not exist.

Before providing an answer to the above question, it is necessary first to free ourselves from the misleading dichotomous vision according to which the individual in the West would pre-exist society and in the East society would pre-exist the individual. This will enable us to think about the functional links and their specific structure in a given society by forgetting familiar themes referring one to another - either "the individual and society" or "society and the individual" - and by observing the society of individuals, keeping in mind that the connection between the part and the whole is determined by relationship, and nothing else.

The question "Does the individual exist in Arab-Muslim society?" presupposes that the relationship between the plurality of people and the singular that we call the individual, along with the relationship between the singular and the plurality of the people that we call society, is nowadays perfectly clear, at least as far as Western society is concerned. Indeed we are hardly aware of this lack of clarity and the reasons for it. When we use the common term "individual" in the West, we are referring to "the singular" as if they were "a human being" existing completely for themselves, and when we use the term "society", we usually oscillate between two opposite but illusory representations. On the one hand society would be an adjacency, without structure, derived from the sum total of a large number of singular human beings; on the other hand it would be an existing but inexplicable entity beyond these singular beings.

Nevertheless the fact remains that the words supplied by language and the corresponding concepts bring to light the sureness of Western thinking about the fact that the singular, defined as the individual, and the plurality of human beings, presented as society, are two ontologically different entities, a pair of oppositions rather than two aspects of the same human reality. The sociological investigation on the ways in which singular individuals are mutually connected in a plurality requires, in addition to the overtaking of the indivi-

dual / society dichotomy, a dynamic model that takes account of the civilizational process, or, in other words, the process by which singular individuals in their individual development are co-determined from the moment they plunge into the flow of social process. (cf. Elias 1969-1980)

Within such a process, which accompanies the journey of any society of individuals in its transitional stage of balancing between the two aspects - the "We / I" - of the human being, the relationship between the "I"-identity and the "We"-identity of each human being, in any society, is not defined once and for all, but is subject to specific modifications. Such a relationship not only differs from one society to another, but is also different even inside the same community in connection with specific circumstances. Precisely because of the strong imbalance which is peculiar to contemporary Western society between the "I"-identity and the "We"-identity of each individual in favour of the former, it is impossible to represent such a relationship if we imagine a human being - and thus, ourselves and any other individual - as an "I" without a "We".

The orientation of those societies that favour order and the conformity of each element to its role in the community is defined "holism" (cf. Dumont 1977). By stressing the "We"-identity aspect, such societies, including Islamic society and all traditional societies, without excluding Christian ones, conceive of themselves as a unique body. In such societies, too, the individual considers themselves as a cell in a macrocosm that is the living body, for the preservation of which each individual contributes through functional roles. Each human being perceives themselves as the equal of every other singular component of the whole.

In stressing self-identity to an extreme level through enhancing the value of personal freedom as opposed to the functionality of the singular within the whole, other societies, and certainly contemporary Western society, shift the identity axis of the macrocosm of the social organism towards the microcosm of the individual - the embodiment of the whole of humanity - and yet engender another identity awareness in which the egalitarian value belongs to a new di-

mension: each individual perceives themselves as equal to the whole. This last social orientation is what can be called "individualism".

If, in the context of a holistic society, the needs of the individual are subordinated to those of the community, in an individualistic context it is those of the society that serve those of the individual. If one defines the imbalance of the individual identity in favour of the "We"-identity as "holism", and the imbalance in favour of the "I"-identity as "individualism", one sees that every society brings about a process of interaction between these two factors so that the holism / individualism dichotomy is not always obvious.

Islamic societies display an oppositional tension between holism and individualism (cf. Badie 1986). It is only on the basis of Islam "egalitarian" characteristics that one can speak of "individualism" in the Islamic world, but it is an individualism of a holistic type because it continues to presuppose that the essential condition for the individual is the anthropological and religious community and not freedom. In fact, the intrinsic refusal in Islam of any form of innovation demonstrates how much the identity processes are adjusted by the "We"-identity aspect that is typical of a holistic society and not by the aspect of the "I"-identity that characterizes individualistic societies.

In the societies that the world has known, the holistic type has always prevailed, to such an extent that we can say that the individualistic character of modern Western society seems to be an exception to the norm. The West gave birth to the phenomenon of modernity, which erupted as a dynamic force in History from the moment when the idea of natural law was replaced by the idea of natural freedom. The value of each historic moment is nevertheless reduced by the period which follows. In its totality this phenomenon is what we call progress. Progress requires a new type of human being (cf. Hussein 1993, Chapter 4.2) who has to be the very measure of the world: the individual and his corollary, which is individualism (cf. Badie 1986).

The breaking forth of the Enlightenment did not occur in the Muslim world and it is not possible to understand individualism without the notion of progress or without an evaluation of how the phi-

losophers of the Enlightenment defined progress on the basis of three active principles:

1. a temporal continuity which marks a “before” and an “after”;
2. a logical continuity which brings to light the difference between what is before and what is after;
3. and an axiological continuity which enables the validation of the passage from “before” to “after” as a passage from “less” to “more”.

To evaluate progress means to conceive of everything that comes later as being intrinsically better than what was before. The Enlightenment opposed to the Islamic fear of “corruption” (*fasād*) a feeling of expectation of better things to come.

However, if the individual, understood as a human being projected outside the community and removed from his/her natural bindings, can on the one hand, through his/her freedom, experience a feeling of autonomy, of self-sufficiency, almost of omnipotence, on the other hand they can fall either into Heidegger’s existential solipsism - characterized by anxiety and uncanniness (cf. Heidegger 1927, 188-189) - or into what is described by Sartre - through the revelation of *le Monde tout nu* (cf. Sartre 1943, 170ff) - as the nauseating experience of the *gratuitousness* of human existence.

In the Arab-Muslim world, the individual is never outside the community. Possibly the individual places themselves in opposition to their group but they find the justification for their action in presupposing an equality which is itself based on the group. In any holistic structure the individual does not escape the definition of one-self as a function of one’s group.

In the case of the Arab-Muslim world, too, there exists a multiple holistic component, determined by two different identity matrices which, rather than being set one against the other, are often superposed one over the other, or encapsulated into one another: on the one hand is ethnic identity, and on the other is religious identity. These two matrices allow the individual to realize the perception of themselves within the group: in the *’umma* as a community of believers and/or as an ethnic community. The individualistic component

of the identity of the individual, based on the authority of the “egalitarian” principles contained in the Qur’ān, is a pure articulation of a deeper identity authority, that of belonging to the group.

These individualistic components of the identity of the individual are founded in the egalitarian characteristics of the individuals inside the community and, because of the holism of the deepest identity matrix, the individualistic centripetal pressures that allow an individual to grow away from the community are excluded. This is perhaps why the work of feminists in Arab countries is going to fit into the context of protecting religious values, and why quite recently a second reading of the project connected with Arabism has begun to clear itself a path among the radical Islamist movements by reassessing the balance of the Islam / Arabism binomial and by settling the unitary factor on the back of the first term, i.e. Islam (cf. Carré 1985).

4. Conclusion

Elias asserts that it is possible that the difficulties we encounter for better harmonizing the dominant representations of human beings as individuals and human beings as society are in the nature of things, that is to say in “human beings in society” as the object of human thought. He also wonders whether these difficulties are peculiar to the kind of thinking we are accustomed to use in thinking about ourselves while being ourselves the object of our reflection. The difficulties we face when thinking about the problems of the human world would depend, at least partly, on the fact that, to resolve such problems, it is necessary to put aside traditional forms of self-awareness, and familiar and over-valued self-perceptions. Elias also wonders whether such difficulties are not bound up with the necessity of carrying out a deep reassessment of our representation of human beings. (cf. Elias 1987, Chapter 2.2)

However, for the moment, by way of a conclusion, we can summarize the differences between these two conceptions of the individual through a droll example. This can be found in the ways that William of Rubruk and Ibn Baṭṭūta went about their travels. The 13th-cen-

tury Franciscan monk went on a mission to the Mongol Khan during a journey that took him as far as the Karakorum. He relied exclusively on the Mongols, in particular cursing their “indiscretion”. Thus we already find curiosity about the other and a sense of the dignity of the individual. Conversely, it has been emphasized how Ibn Baṭṭūta, the 14th-century traveller from Tangiers, went all the way to China, though without ever moving away from the network of Muslim communities.

WORKS CITED

- BADIE, Bernard. *Le deux Etats*. Paris, Fayard, 1986.
- BURGAT, François. *L’islamisme au Maghreb: La voix du sud*. Paris, Karthala, 1988.
- CARRÉ, Olivier. “Essai de typologie descriptive des mouvements radicaux d’inspiration musulmane”. *Radicalismes islamiques*. Paris, 1985.
- DUMONT, Louis. *Homo aequalis*, Vol. I.: *Genèse et épanouissement de l’idéologie économique*. Paris, Gallimard, 1977.
- ELIAS, Norbert. *Über den Prozess der Zivilisation*. Frankfurt, Suhrkamp, 1969-1980.
- ELIAS, Norbert. *Die Gesellschaft der Individuen*. Frankfurt, Suhrkamp, 1987.
- FABIETTI, Ugo. *L’identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*. Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995.
- GIOLFO, Manuela. “Ummah: identità etnica o identità religiosa?”. *Identità e appartenenza in Medio Oriente*. A cura di Marta Petriccioli e Alberto Tonini. Firenze, Università degli Studi di Firenze, 1998. 105-114.
- GIOLFO, Manuela. “Egizianità, arabicità, islamicità: quale appartenenza identitaria?”. *Tradizione e modernizzazione in Egitto*. A cura di Paolo Branca. Milano, Franco Angeli, 2000. 182-200.
- HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Halle, Niemeyer, 1927.
- HUSSEIN, Mahmoud. *Versant Sud de la liberté*. Paris, La Decouverte, 1993.
- MUSLIM IBN AL-ḤAĠĠĠĠĠ (‘Abū al-Ḥusayn Muslim Ibn al-Ḥaġġġġ Ibn Muslim al-Quṣayrī al-Nīsābūrī). *Ṣaḥīḥ Muslim (al-Musnad al-ṣaḥīḥ bi-naqli al-‘adli)*.
- IBN MANẒŪR. *Lisān al-‘Arab*. Beirut, Dār Ṣādir, 1955-1956.
- al-Qur’ān*
- SARTRE, J.-P. *L’être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

IL PARADIGMA DELLA DECADENZA: VERSO UNA RIVALUTAZIONE DELLA LETTERATURA ARABA POSTCLASSICA

Nasser Ismail

As a consequence of the impact with the Napoleonic expedition in Egypt, substantial historic and cultural changes occurred bringing about a series of cognitive paradigms which, until today, have influenced our perception, our analysis as well as our judgement of Arabic literature in the post-classical period. Despite the enormous gaps in our knowledge about post-Abbasid centuries, the firm belief which still prevails among modern scholars is that the Arabic-Islamic civilization, literature in particular, underwent an impetuous downfall and a long and dark period, similar to the European Middle Ages and which lasted from the 13th century to the 18th century. This essay aims to discuss the paradigm of literary decadence (in-ḥiṭāt) and to shed light on the heated debate among Arabists on this important theme.

Da più di un secolo gli arabisti e gli intellettuali arabi versano fiumi d'inchiostro sul cruciale dilemma *inḥiṭāt-nahḍa* (decadenza - rinascita) e sulla definizione di quella fase storica che la civiltà arabo-islamica, in particolare la letteratura, visse prima dello sbarco di Napoleone sulle coste di Alessandria d'Egitto nel 1798. È innegabile che, a seguito dell'impatto con la spedizione francese, si verificarono dei sostanziali mutamenti storici e culturali che produssero una serie di paradigmi cognitivi che, ancora oggi, influenzano la nostra percezione, l'analisi ed infine il giudizio su quel periodo. Basti pensare che, nonostante le enormi lacune nella nostra conoscenza relativa ai secoli post-abbasidi, tra la maggior parte degli studiosi moderni prevale la solida convinzione che la civiltà arabo-islamica, in particolare la letteratura, in seguito alla disintegrazione del califfato e alla sua totale disfatta per mano dei Mongoli nel 1258, subì, a partire dal XIII secolo, un impetuoso declino ed un lungo tenebroso periodo, equivalente al Medioevo europeo e da cui poté risollevarsi solo nella seconda metà del XVIII secolo. La produzione letteraria dell'epoca mamelucca e ottomana fu soggetta ad una generalizzata e totale condanna di artificiosità, sterilità e scarsa creatività da parte

dei critici, tanto da rendere inutile, se non perfino insensato, ogni tentativo di esplorazione. Sarebbe sufficiente citare le parole di uno scrittore, critico e storico di spicco come Ġurġī Zaydān (m. 1914) riportate nella sua preziosa ed enciclopedica opera *Tārīḥ ādāb al-luġa al-‘arabiyya* per capire le reali dimensioni della scomunica della letteratura dei cinque secoli precedenti alla *nahḍa* (rinascita) ottocentesca:

Durante l’epoca ottomana la letteratura araba giunse al più grave stato di decadenza e rari divennero gli scolari, gli intellettuali e i ricercatori [...]. Lo stile della scrittura degenerò, accostandosi a quello della lingua vernacolare, come si riscontra nei racconti di *Banū Hilāl* e altri simili, prodotti nel periodo della decadenza alla fine dell’epoca mongola [mamelucca *n.d.t.*] e durante quella ottomana. (Zaydān 291-293)

Aḥmad Ḥasan Az-Zayyāt (m. 1968), noto critico ed intellettuale egiziano, oltre che autore di *Tārīḥ al-adab al-‘arabī*, una delle più importanti storiografie letterarie arabe oggi adottata come libro di testo nei licei e nelle università egiziane, descrive quei secoli dipingendo uno scenario quasi apocalittico del periodo mamelucco e ottomano:

Quando Costantinopoli sostituì Il Cairo come capitale dell’Islam, il turco divenne la lingua ufficiale. Molte parole intruse si diffusero nell’arabo e il vernacolo e il turco gli fecero concorrenza. La poesia e la prosa persero i propri stili e l’umiliazione si radicò negli animi. Di conseguenza, le menti si offuscarono e le fonti della scienza si prosciugarono. I libri giacevano indisturbati nei depositi e i tarli ne sforacchiavano i fogli. L’ignoranza colpì la vista degli Orientali trasformandoli in ciechi, il peso dell’umiliazione li schiacciò e con il passare del tempo essi caddero in un sonno profondo, dominati dalle tenebre fino a quando non li svegliarono i colpi di cannone di Napoleone contro le porte del Cairo. (Az-Zayyāt 402-03)

Altri studiosi contemporanei, come il libanese Ḥannā al-Fāḥūrī (m. 2011), elencò alcune delle caratteristiche del periodo dal 1258 al

Il paradigma della decadenza

1805, data della nomina di Muḥammad ‘Alī (m. 1849) come governatore in Egitto, con queste parole:

La decadenza è l'epoca che vide l'indolenza prevalere sui cervelli, l'imitazione sul significato e l'odiosa artificiosità sullo stile. Si prosciugò la linfa vitale della poesia, i significati scarseggiarono negli intelletti e i poeti, usando l'artificio retorico, si dedicarono alla ripetizione di idee povere e logore [...]. Essi eccedettero nell'uso della lingua vernacolare e nella poesia si diffusero dialettismi e schemi metrici popolari. (al-Fāḥūrī vol. I, 43-44).

Giudizi simili, perfino più taglienti, si trovano pressoché in tutte le storiografie letterarie arabe e straniere. Reynold Nicholson (m. 1945) (442-443) ribadisce che è vano cercare una grande evoluzione culturale e letteraria degna di essere classificata accanto a quella del passato e che, sebbene ci fu una abbondante produzione di valore, essa fu priva di originalità e di idee illuminate o fruttifere. Carl Brockelmann (m. 1956) (vol. I, 37), nella sua nota opera, riporta che nei tre secoli precedenti all'invasione mongola si assistette ad una grande rinascita e fioritura delle arti letterarie, che ebbe, tuttavia, drasticamente e definitivamente fine con l'arrivo dei Mongoli, in seguito a cui la letteratura si cristallizzò in schemi immutabili. Anche Nallino (m. 1938) (59) ebbe un giudizio severo sulla letteratura mamelucca e ottomana, definendola imitativa, artificiosa, affettata, insincera, eccessivamente assonante e priva di creatività ed emotività. Tuttavia, e conformemente a tutti gli altri storiografi, Nallino (59) considerò Naṣīr ad-Dīn aṭ-Ṭūsī (m. 1274) e Ibn Ḥaldūn (m. 1407) figure straordinarie ed insolite in questo angoscioso scenario. Pareri conformi furono espressi da Ignác Goldziher (1921), Hamilton Alexander Gibb (m. 1971) e il nostro Francesco Gabrieli (m. 1996). Quest'ultimo introduce i secoli mamelucchi e ottomani ribadendo tutti i paradigmi precedentemente citati:

Dal tardo Duecento al primo Ottocento, mentre l'Europa si slancia per le vie del rinascimento e dell'età moderna, il mondo arabo si piega su se stesso, riordina e riepiloga il suo patrimonio culturale, si balocca con una letteratura esausta, si adagia in una scienza fossilizzata: è questo il vero medioevo orientale che avrà fine solo nel

secolo scorso, sotto l'urto e la penetrazione europea. (Gabrieli 232-233)

La letteratura, secondo Gabrieli (15), è una delle più significative manifestazioni di tale decadenza e, in quel deserto e in quell'inaridimento spirituale durato sino al moderno risveglio, emerge solitaria la figura dello storico Ibn Ḥaldūn.

La discussione sulla letteratura di questo lungo e controverso periodo si estese anche ad altre tematiche attinenti e ancora indefinite, soprattutto in merito alla scelta della denominazione più appropriata e alla data d'inizio e di fine dei secoli in questione. Mentre i pionieri della storiografia (come Zaydān e Zayyāt) preferivano seguire le etichette dinastiche ed etniche di Brockelmann, ovvero periodo turco, mongolo e ottomano, successivi studiosi introdussero ulteriori definizioni che rispecchiavano una visione differente sul piano storico.¹ Šawqī Ḍayf (m. 2005) divise l'epoca abbaside in due periodi, il secondo dei quali si concluse con la data di ingresso dei Buwayhidi a Baghdad nel 945. Questo evento fu considerato come la fine politica del califfato abbaside e l'inizio di un lungo periodo destinato a durare fino all'epoca moderna, denominato *'Aṣr ad-duwal wa 'l-imārāt* (l'epoca degli Stati e dei principati). Il nome adoperato da Ḍayf vuole alludere alla disintegrazione e al decentramento del potere califfale avente sede a Baghdad e ad un conseguente emergere di diversi staterelli, con nuclei di potere e di attività culturali in altre regioni del mondo islamico, come in Egitto e in Andalusia (cfr. Ḍayf, *'Aṣr ad-duwal* 5). Per trattare i secoli XII e XIII, Aḥmad Badawī (5) scelse, invece, *'Aṣr al-ḥurūb aṣ-ṣalībiyya* (l'epoca delle crociate), facendo osservare che le crociate furono un evento di estrema importanza e i cui effetti non si limitarono esclusivamente al campo politico militare, bensì toccarono notevolmente tutte le espressioni artistiche e letterarie di quel periodo. 'Umar Mūsà e Na'im al-Ḥimṣī (m. 1981) preferiscono denominare questo periodo come *'Aṣr ad-duwal al-mutatabī'a* (l'epoca del susseguirsi degli stati), a causa della nascita di diversi Stati che ebbero vita breve. Tale termine si rivela, tuttavia, non corrispondente alla realtà storica, poiché lo Stato fatimida, per

esempio, durò circa due secoli, mentre quello mamelucco quasi tre (cfr. al-Ḥimsī 5-10).

Inoltre, denominazioni non di stampo storico dinastico e che facevano trapelare un giudizio letterario e culturale decisamente negativo di tutto il periodo, furono impiegate da diversi autori e pensatori. Nell'introduzione della sua opera sul suo viaggio in Francia, Ṭaḥṭāwī (m. 1873) (12), considerato il primo precursore della *nahḍa*, annotò la speranza che tale lavoro scuotesse i paesi musulmani, arabi e non, dalla *ḡafla*, ossia dall'inerzia dei secoli passati. *ʿAṣr al-ḡumūd* (l'epoca dell'immobilismo) fu invece il titolo su cui insistette Muḥammad ʿAbduh (m. 1905) nella sua opera *al-Islām wa an-naṣ-rāniyya ma'a 'l-'ilm wa 'l-madaniyya*.² La denominazione più negativa e più nota rimane certamente *ʿAṣr al-inḥiṭāṭ* (l'epoca della decadenza), usata da Carlo Nallino (59) per accostare questo periodo al decadentismo europeo e destinata ad essere usata su larga scala in numerose storiografie arabe e straniere come la targhetta identificativa di circa sei secoli di civiltà arabo-islamica. Altri preferirono una varietà di sinonimi non molto dissimili come *ʿAṣr al-inḥidār* (l'epoca del declino) di Ġawdat ar-Rikābī (m. 1999), oppure *ʿAṣr al-iḡtirār* (l'epoca della ruminazione).³ Diversamente, in volumi più recenti compaiono termini che manifestano una certa cautela e neutralità di giudizio, come "l'epoca pre-moderna" o "l'epoca post classica" di Roger Allen (cfr. Allen & Richards) e "Il periodo transitorio" di Paul Starkey (3).

Dalle critiche unanimi degli orientalisti e dei critici arabi moderni e contemporanei si possono desumere alcuni degli elementi più salienti che determinarono il declino, soprattutto sul piano culturale e letterario. In primo luogo, fu l'indebolimento del potere del califfato abbaside, per mano dei Buwayhidi persiani e dei Selgiuchidi turchi, e la sua successiva disintegrazione nel XIII secolo a condurre ad un relativo e parallelo declino della lingua araba e delle sue arti letterarie. Grazie allo status speciale di cui godeva l'arabo nei primi cinque secoli successivi all'avvento dell'Islam, in quanto veicolo del messaggio divino e fondamentale forza identificatrice, la padronanza

della lingua e delle sue arti letterarie garantiva ai poeti, prosatori, filologi, linguisti e a tutti coloro che aspiravano ad avanzare nella scala sociale i favori dei regnanti omayyadi e abbasidi. Tale fattore stimolava indubbiamente una ricerca volta alla perfezione e all'innovazione, soprattutto nelle arti letterarie e religiose. Diversamente dagli Omayyadi e dagli Abbasidi, i governanti mamelucchi, e ancora meno gli Ottomani, guerrieri non dotati di sensibilità letteraria e molti dei quali neppure padroneggiavano la lingua del Corano, badavano ben poco alle *belles lettres* (Salīm 60). In questo modo, per la prima volta, l'élite governante giocava un ruolo molto limitato nello stabilire standard culturali e gusto letterario e usava meno sistematicamente la poesia come mezzo per creare delle mitologie legittimanti, come era avvenuto durante l'era abbaside (Larkin, *Popular Poetry* 194-195). I Mamelucchi ritenevano che fosse la propria potenza militare ad essere riuscita a scongiurare l'invasione mongola ed europea e a dare legittimità al proprio governo, e non più l'appartenenza etnica e linguistica, né la propaganda poetica e la raffinatezza letteraria e culturale del governante e del suo entourage. I Turchi e Mongoli, per lo più nomadi e di origini culturali pagane, non potevano rivendicare la legittimità di governo secondo i criteri islamici e a questo loro deficit politico rimediarono con l'istituzione di alleanze con l'élite locale di scolari religiosi e soprattutto attraverso il patrocinio delle istituzioni religiose, come le moschee e le scuole di diritto islamico (Lowry & Stewart 3). D'altronde, la perenne destabilizzazione in cui giacevano gli Stati islamici, a causa dei continui combattimenti contro mongoli e crociati, oltre ai conflitti intestini, non permise una fioritura letteraria simile a quella conosciuta dalla civiltà araba durante i secoli VIII, IX e X. Altri studiosi presumono che l'accumulo di cadute che il sapere arabo subì prima a Baghdad nel 1258, poi a Granada nel 1492 ed infine al Cairo nel 1517 abbia contribuito alla trasformazione della mappa del Medio Oriente e la sua vita culturale (Allen, *La letteratura* 55). Durante il periodo mamelucco e soprattutto quello ottomano, l'élite colta, che in passato era stata il primo referente e il mecenate dell'attività letteraria, si trovava ora costretta a condurre transazioni ufficiali in lingua diversa dall'arabo, cioè il turco. Quindi, non ci si deve sorprendere nel con-

Il paradigma della decadenza

statare che la poesia e la prosa d'arte dell'epoca si presentassero gravate d'orpelli retorici che la tradizione critica ha accuratamente registrato e analizzato, mentre spunti di originalità sembravano risiedere in grande misura in generi letterari più popolari (Allen, *La letteratura* 56).

L'aggravarsi della situazione politico militare, a questo punto, comportò progressivamente delle negative e considerevoli ripercussioni sul piano culturale e letterario. La crisi della vita letteraria e culturale in quel periodo potrebbe essere messa in evidenza, secondo i sostenitori della tesi del declino, sottolineando la profonda trasformazione che investì le funzioni del poeta ed il suo prestigio economico e socio-culturale. Negli anni della *ġāhiliyya* e nei primi tre secoli seguenti, il poeta era il portabandiera e il megafono della dignità e della conoscenza della sua tribù, la poesia era l'archivio della storia degli Arabi, dei loro valori morali, delle loro conoscenze e saggezze, nonché un documento autentico per gli studi filologici e linguistici. A partire dal X secolo, come si può riscontrare nelle *maqāmāt* di Badī' az-Zamān al-Hamaḍānī (m. 1007), la poesia divenne un mestiere esercitato non più da un ristretto cerchio di élite, bensì da ogni arabo istruito (Ouyang 57). Il fatto che la classe governante guerriera e non arabofona incoraggiasse le enciclopedie biografiche, lessicografiche, storiche e i commentari, opere necessarie per le grandi istituzioni scolastiche religiose ayyubide e mamelucche, e fosse sempre meno incline a "consumare" le arti classiche e a sostenere i letterati, costrinse i poeti, già dal decimo secolo, a svolgere altri umili mestieri per poter sopravvivere (Salīm 61). Ġamāl ad-Dīn ibn Nubāta (m. 1366), uno dei massimi esponenti della poesia del periodo mamelucco, nei suoi versi denunciò a più riprese questo stato in cui precipitarono i poeti (Sālīm Muḥammad 90):

*Non è difetto della mia poesia se non ottiene compenso
Ma è un difetto del mio Paese e del mio tempo
Queste sono le mie parole e questa è la mia sorte
Ma quanto strana la mia ricchezza di significati e la povertà delle
mie mani* (Sālīm Muḥammad 95)

Gli studiosi che intendono trattare questa fondamentale fase storica della civiltà arabo-islamica devono affrontare, oltre ai giudizi massificati dovuti in gran parte alla grande carenza di informazioni su questo lungo periodo, diverse altre difficoltà. Aḥmad Amīn (m. 1954), nelle sue lezioni all'Università del Cairo, ha messo in luce il fatto che la diffusione della scrittura in quei secoli fece sì che molte opere letterarie passassero dalla dimensione orale a quella scritturale senza essere sottoposte ad alcun filtro critico, diversamente da ciò che accadeva con la metodologia selettiva adottata dai filologi e i rapsodi dell'VIII e IX secolo nel raccogliere le opere classiche (al-Ḥimṣī vol. I, 11-12). Poter formulare dei giudizi credibili su questo periodo necessiterebbe, a questo punto, delle ricerche perseveranti e delle analisi approfondite, sia a lungo termine che su larga scala. Il grande intellettuale egiziano si mostrava, inoltre, fiducioso che tale analisi avrebbe portato alla luce opere dal valore sicuramente non inferiore a quelle dei *Fuḥūl* classici (al-Ḥimṣī vol. I, 11-12). Ancora oggi non è impresa facile determinare i letterati più significativi, né i volumi più caratteristici e influenti della letteratura mamelucca (Bauer, "Misunderstandings" 105), fortunatamente più studiata di quella ottomana, su cui vi sono ancora più ombre che, per il momento, ostacolano ogni analisi della sua produzione. Secondo Robert Irwin (8-9), un'altra caratteristica dell'epoca mamelucca e ottomana che accentua la difficoltà dell'approccio verso quel periodo è la non inclinazione degli scrittori a legarsi ad un preciso genere letterario, rendendo più o meno impossibile la presentazione di un ritratto ordinato o metodico della letteratura di quel periodo. A causa della scarsa attenzione che la poesia e i poeti godevano nelle corti mamelucche e ottomane, si verificò un processo che Thomas Bauer ("Misunderstandings" 108) definì "*ulamaization*" della letteratura e "*adabization*" degli ulema. Il poeta come occupazione andava scomparendo a favore della figura dell'*adīb* poligrafo e furono i nuovi laureati delle scuole religiose, dediti alla teologia, al diritto, alla lingua e alla storiografia a servirsi della poesia per fini in primo luogo sociali. In realtà, uno dei concetti chiave che ci aiuterebbe a capire questo connubio tra scienza e letteratura è molto legato all'accezione di *adab*, stabilita fra i critici e i letterati di quel tempo. Mentre nella letteratu-

ra araba moderna e contemporanea con *adab* si intende sostanzialmente *belles lettres*, nell'epoca post abbaside, tale concetto indicava, piuttosto, un campo decisamente più ampio che comprendeva non solo la poesia e la prosa artistica, ma anche la storiografia, la filosofia, la grammatica, l'epistolografia e l'oratoria, o per dirla con le parole di Ibn Ḥaldūn in *al-Muqaddima* (vol. III, 248-249) “*al-adab* è sapere a memoria le poesie e gli avvenimenti degli Arabi e avere un'indubbia conoscenza di ogni disciplina, come la lingua, e dei testi fondamentali per le scienze religiose, ossia il Corano e gli *aḥādīṭ*”. Secondo lo storiografo tunisino, le opere lessicografiche, storiografiche e teologiche appartengono a pieno titolo alle espressioni letterarie e andrebbero valutate non solo per il loro contenuto scientifico e cognitivo, ma anche per quello letterario e linguistico. Ritroviamo la stessa accezione in diversi altri lavori dell'epoca, come in *al-Ġayt al-musaḡḡam fī šarḥ lāmiyyat al-'aḡam* di Ṣalāḥ ad-Dīn aṣ-Ṣafadī (m. 1363), uno dei maggiori poeti e critici del secolo XIV, e soprattutto nell'enciclopedica opera di al-Qalqaṣandī (m. 1418) *Ṣubḥ al-a'ṣā fī šinā'at al-inṣā'*, in cui il giurista egiziano elencò le competenze conoscitive che ogni letterato e scrittore doveva possedere a quel tempo, come le scienze letterarie, linguistiche, teologiche, storiche, sociali e paleografiche (Ḥamza 82).

Uno dei maggiori problemi concernenti l'analisi della letteratura e soprattutto la poesia durante l'epoca mamelucca e ottomana consiste altresì nei parametri e nei valori utilizzati da parte degli studiosi e critici moderni e contemporanei. La poesia, soprattutto quella ottomana, è sempre stata analizzata adoperando gli stessi criteri applicati sui periodi precedenti o seguenti (Hanna, “Culture” 87). Per questo motivo, oggi è necessario avviare un processo di lettura approfondita dei testi letterari, teorici, biografici e storiografici sulla cui base dobbiamo verificare e correggere i nostri presupposti riguardo al sistema letterario di questo periodo, oltre che esaminarne le circostanze estetiche, sociali, ed ideologiche per poter risalire ai criteri che la comunità stessa applicava sulla letteratura del tempo (Bauer, “Misunderstandings” 107). Le critiche alla letteratura del periodo pre-moderno potrebbero essere dovute all'insufficienza di informazioni

e all'assenza di standard valutativi e si possono riassumere in tre punti principali. Le prime due accuse riguardano la carenza di creatività e l'impiego eccessivo, in poesia e in prosa, del *badī'* (orpelli retorici), come la paronomasia (al-ġinās), il double entendre (tawriyya), l'antitesi (taqābul), nonché le classiche metafore e allegorie. La terza è relativa, invece, all'uso diffuso della lingua vernacolare nella produzione letteraria, fatto che viene considerato dai puristi come un'aggressione alla lingua del Corano e un segno di degrado culturale e letterario.

L'imitazione e l'artificiosità

La mancanza di originalità e l'imitazione degli schemi, dei temi e delle immagini della poesia classica sono sempre state le critiche più reiterate e più facilmente sollevabili in ogni periodo della storia letteraria araba. Non era affatto strano che il plagio e le manipolazioni (as-sariqāt) fossero fra le questioni più dibattute tra i critici e filologi arabi medievali e non ci fu poeta, sin dal periodo pre-islamico, che riuscì a sottrarsi a tali accuse. Da un'altra parte, il metodo della critica estetica e valutativa, i cui giudizi letterari si basano sulla ricchezza lessicale, la capacità descrittiva e la tecnica compositiva, è sempre stato a sfavore di quel poco che si conosce della letteratura post-classica, continuamente commisurata con quella pre-islamica e abbaside. La nostra percezione odierna, che guarda alla poesia in particolare come mezzo di espressione della voce dell'io interiore e delle emozioni intime, non rende giustizia alla poesia mamelucca e ottomana che apprezzava molto l'arte per fini sociali, informativi, educativi e ludici.

Sebbene con misure decisamente inferiori a quelle nei tempi omayyadi e abbasidi, il nuovo Stato mamelucco, attraverso un massiccio patrocinio delle scuole e delle istituzioni religiose, continuò a giocare un ruolo centrale nel decidere l'orientamento culturale e letterario. Molti dei poeti e degli scrittori del XII e XIII secolo erano dipendenti di quelle scuole, dei tribunali religiosi e dei diversi gabinetti statali la cui lingua era l'arabo. Ciò fece in modo che emergessero scrittori, prosatori e poeti che, molto spesso, seguivano i model-

Il paradigma della decadenza

li letterari classici e adottavano la stessa lingua rigorosa. Infatti, diverse storiografie annettono la produzione letteraria del XIII secolo a quella abbaside in quanto, sul piano strutturale e contenutistico, la poesia di quel secolo mantenne gli schemi e i temi trattati dai protagonisti del tardo periodo abbaside.

Tuttavia, in assenza di mecenati come quelli omayyadi e abbasidi, il ruolo e il prestigio tramandati furono sottratti alla poesia tradizionale, ed essa cessò, man mano, di essere l'appannaggio della corte e di gruppi elitari molto esigenti; cosicché la *qaṣīda* canonica monorimica, dal linguaggio arcaico e rigoroso, andò sempre più circoscrivendosi ad una ristretta élite di letterati di alto livello, trasformandosi in un semplice, ma importante, strumento di differenziazione culturale e sociale (cfr. Bauer, "Means of Communication" 23-56). Fu soprattutto per quella funzione comunicatrice e di rafforzamento della solidarietà sociale tra la classe degli studiosi (Lowry & Stewart 7), che si assistette all'introduzione di nuovi temi, considerati oggi ingiustamente sintomo inconfondibile della sclerosi intellettuale di quel periodo, e che miravano a focalizzare e mettere in mostra l'abilità linguistica, lessicale e retorica e il virtuosismo tecnico del poeta, come il genere epistolare (*al-ihwāniyyāt*), e quello simposiaco: enigmistico, palindromo, ludico e scherzoso (Sālim Muḥammad 76). Altri tipi di poesia caratteristici di quel periodo e definiti ripetitivi, come *al-mu'āraḍāt*, *at-taṣṣīr*, e *at-tahmīs*, in cui il poeta usava e imitava la stessa struttura metrica e la rima di un'altra poesia famosa, potevano servire a determinare la relazione del poeta col passato, entrare in un dialogo con i testi, introdurre il loro messaggio nel discorso contemporaneo e adattarlo al gusto prevalente di allora (Bauer, "Misunderstandings" 107). Un'altra tipologia di poesia denominata *al-maḥbū-kāt* (le ben fatte)⁴ e assai biasimata dai critici moderni, ma che ebbe molto successo per fini ludici e di intrattenimento e che andrebbe valutata per la sua stretta funzione a quel tempo, fu un modo per i letterati di allora per ribadire l'importanza dell'intreccio tra abilità poetica e abilità linguistica e lessicale.

I notevoli cambiamenti relativi sia alla tipologia dei “consumatori” delle arti letterarie che alle qualità dei “produttori” dovettero inoltre condurre al verificarsi di mutamenti profondi sul piano strutturale, contenutistico e linguistico della poesia. Molti autori dovevano rivolgere le loro opere, con cui criticavano le condizioni sociali e politiche sovente instabili, ad un nuovo pubblico, composto di laureati delle scuole mamelucche e ottomane e di artigiani. Sul piano strutturale della *qaṣīda*, in modo particolare a partire dal secolo XII, si affermarono ed ebbero maggiormente successo tra il pubblico nuovi schemi metrici e rimici, già apparsi nel IX e X secolo, come ad esempio schemi a gruppi di due rime (ṭunā’iyyāt), tre (ṭulāṭiyyāt), quattro (rubā’iyyāt) o cinque (ḥumāsiyyāt), che diedero la possibilità al poeta di liberarsi relativamente della rigidità del monorima. Inoltre, nuove strutture poetiche e strofiche, come *al-muwašṣaḥāt*, si impossessarono dello scenario letterario e spesso trattavano tematiche particolarmente interessanti per il pubblico incolto, come *al-ġazal* o la lode al profeta Muḥammad, e che esigevano una lingua musicale, meno rigorosa e più vicina ai lettori e ascoltatori meno istruiti. L’introduzione di queste nuove forme rappresentava senza dubbio una notevole e preziosa rottura con gli schemi passati, similmente al verso libero nell’epoca moderna.

Diversi studiosi, infine, disapprovano l’accusa generalizzata di imitazione, come Šawqī Ḍayf che, dopo aver tassativamente condannato la produzione di quei secoli, dedicò due importanti volumi intitolati *‘Aṣr ad-duwal wa ’l-imārāt* e *Fī ’š-šī’r wa ’l-fukāha fī Miṣr* per restituire dignità ad alcuni autori del periodo mamelucco e ottomano, riconoscendogli il merito di aver eccelso e di aver contribuito al rinnovamento della poesia canonica araba. Oggigiorno diversi poeti sono soggetti ad una completa rivalutazione, grazie alla quale stanno emergendo molti tratti innovativi, come nel caso di Bahā’ ad-Dīn Zuhayr (m. 1258), il cui canzoniere tratta con una straordinaria eleganza il tema di *al-ġazal* (al-Ġabalāwī 6) e Šafiyy ad-Dīn al-Ḥillī (m. 1349) che “era indubbiamente un poeta eccezionalmente abile, dotato di raro talento poetico” (Jayyusi 54). Dello stesso periodo figurano Ġamāl ad-Dīn ibn Nubāta, descritto dai suoi contemporanei

come la figura solitaria ed imparagonabile della sua epoca (Bauer, "Life of Ibn Nubātah" 2), Burhān ad-Dīn al-Qīrātī (m. 1379) con il suo stile elegante e i suoi versi ricchi di emozioni (Ḍayf, 'Aṣr ad-duwal 293) e Ibn Makānis (m. 1392) definito da Zaydān (vol. III, 135) come uno dei *Fuḥūl*. Allo stesso tempo, la poesia mistica e quella in lode al profeta Muḥammad visse, senza dubbio, uno dei suoi periodi più ricchi e vitali grazie a 'Umar ibn al-Fāriḍ (m. 1235) e Muḥammad ibn Sa'īd al-Būṣīrī (m. 1294) (cfr. Homerin 74-86). I secoli successivi videro la comparsa di decine di poeti, ma una parte consistente dei loro lavori è andata persa o giace ancora in archivi e di cui i diversi dizionari biografici dell'epoca riportano delle informazioni scarse e frammentate.⁵ In mezzo a questo scenario, per molti versi ancora oscuro, spiccano i nomi di, Ibn Ḥiğga al-Ḥamawī (m. 1434), Šams ad-Dīn an-Nawāgī (m. 1455), aš-Šihāb al-Ḥiğgāzī (m. 1470), Ibn Abī Ḥağala (m. 1375), aš-Šihāb al-Manṣūrī (m. 1482), Šams ad-Dīn al-Qādirī (m. 1498),⁶ 'Ā'iša al-Bā'ūniyya (m. 1516),⁷ Ibn an-Naḥḥās al-Ḥalabī (m. 1642), al-Amīr Maṅgak Pāšā al-Yūsufī (m. 1669),⁸ 'Abd al-Ganiyy an-Nābulusī (m. 1730), Ḥasan al-Badrī al-Ḥiğgāzī (m. 1719),⁹ 'Abdullāh aš-Šabrāwī (m. 1758) e 'Abdullāh al-Idkāwī (m. 1770).

Sul versante invece dell'artificio retorico, alcuni importanti volumi di critica letteraria e di retorica dell'epoca, come *al-Ġayt al-musağğam*, *Nuṣrat at-tā'ir* 'alā *al-maṭal as-sā'ir* e *Ġinān al-ġinās* di Šalāḥ ad-Dīn aš-Šafadī e *Ḥizānt al-adab* di Ibn Ḥiğga al-Ḥamawī, offrono alcune indicazioni significative sul gusto letterario e sui criteri prevalenti tra i letterati e il pubblico. Nell'introduzione dell'opera *Ġinān al-ġinās*, aš-Šafadī mise in evidenza il fondamentale valore nella poesia dell'artificio (al-badī') e il vasto apprezzamento di cui godeva uno stile impregnato di figure retoriche nel periodo mame-lucco:

In questo ultimo periodo l'artificio è la creatività migliore, lo splendore più evidente, la presenza più bella, e [l'arte] più usata e più vasta [...] con cui si compongono le poesie nel modo più sublime e grazie a cui le idee nuove appaiono in forme belle e varie. Se

la poesia fosse un mare, l'artificio ne sarebbe la sorsata più dolce.
(aṣ-Ṣafadī, Ġinān 7)

In conformità a questo gusto, le *maqāmāt*, in particolare quelle di al-Ḥarīrī (m. 1112), ebbero un immenso e duraturo successo tra il pubblico e da esse traevano stimolo i letterati che aspiravano al successo e alla fama. Le *maqāmāt* divennero una delle opere letterarie più diffuse, studiate e commentate, influenzando sullo stile, sempre più ricco di assonanze (sağ'), allitterazioni e figure retoriche, componenti principali di questo genere letterario. Di questa influenza aṣ-Ṣafadī (al-Ġayt vol. I, 158) assicurò che "Nessuno impara a memoria le *maqāmāt* senza acquisire la capacità compositiva di poesie e prosa". Allo stesso modo, esse rimasero un'opera fondamentale che ebbe una certa fioritura soprattutto durante il XVII secolo (Gran 61) e pressoché tutti i poeti, prosatori, storiografi, giuristi e teologi si cimentarono ad emularne lo stile per trattare non solamente aneddoti comici, ma anche argomenti di carattere scientifico e didattico.¹⁰

Fu questa passione degli autori dell'epoca mamelucca e ottomana per il virtuosismo retorico a giustificare le critiche di affettazione e insincerità, definite però da Peter Gran (XXVI) come un altro paradigma infondato ed esageratamente stigmatizzato dagli intellettuali della *nahḍa*, in quanto tale caratteristica letteraria non era assente nella produzione di un'epoca "aurea" come quell'abbaside. In diversi casi vi fu un eccessivo uso improprio dell'artificio, tuttavia questo non dovrebbe condurre ad una generale condanna della letteratura di quel tempo. La trasformazione della poesia in mezzo di comunicazione e intrattenimento tra i letterati di alto livello fece in modo che l'artificio diventasse il campo di sfida per eccellenza tra i poeti che volevano mostrare principalmente la loro maestria e superiorità compositiva e linguistica e la loro vasta cultura. Il ricorso alle figure retoriche suscitava, inoltre, delle emozioni negli ascoltatori o i lettori e in questo modo stimolava un processo di ricontestualizzazione delle loro precedenti emozioni (Bauer, "Misunderstandings" 111). In altri casi, a causa delle vessazioni politiche subite dal popolo sotto il governo dei mamelucchi ed ottomani, secondo alcuni critici l'uso dell'artificio era indispensabile per esprimere liberamente delle idee

Il paradigma della decadenza

attraverso figure, immagini e simboli non facilmente decifrabili dai governanti (Salīm 48-49). In questo contesto, nacque e si affermò un genere poetico interamente dedicato all'impiego di tutti gli orpelli retorici possibili all'interno dello stesso componimento, ossia il genere de *al-badī'īyyāt* (Ḍayf, 'Aṣr ad-duwal 184). Tuttavia, il precursore di questo genere, Ṣafiyy ad-Dīn al-Ḥillī (55), nell'introduzione della sua nota poesia di *badī'*, dedicata alla lode del Profeta e divenuta modello ispiratore per decine di poeti fino al XIX secolo, non si scordò di indicare la funzione primaria di tale genere, riportando di essere stato spinto da un suo desiderio soprattutto didattico di raccogliere i vari tropi retorici e suggerendo di adoperarli con un lessico semplice, una composizione corretta, un contenuto chiaro, una raffinatezza di stile e senza prolissità. Molti critici e letterati si dedicarono inoltre alla stesura dei volumi con lo scopo di ribadire il ruolo di primaria importanza dell'artificio e, nello specifico, di alcuni tropi particolarmente in voga nelle opere letterarie di quell'epoca, spiegandone le varie forme e i relativi criteri valutativi, come l'opera di Ibn Ḥiǧǧa sul double entendre *Kaṣf al-liṭām 'ann waǧh at-tawriyya wa 'l-istiḥdām* e quella di as-Suyūṭī sulla paronomasia *Ġanā al-ǧinās*.

Il vernacolo

L'ultimo elemento basilare della tesi della “decadenza” letteraria riguarda l'uso crescente della lingua vernacolare nella produzione letteraria scritta. Questa critica deriva indubbiamente dalla posizione conservatrice dei puristi che vedono nel dialetto una deformazione e una dissacrazione della lingua del Corano, oltre che una minaccia all'unità linguistica del mondo arabo, e che si ostinano a non riconoscere la dignità e l'indiscutibile importanza delle parlate locali nella storia letteraria araba. L'opposizione sempre esistita tra *fušḥa* e *'ām-miyya* (vernacolo), per quanto ideologica, ha influenzato la considerazione del valore culturale di molti generi letterari e ha consegnato per molto tempo una gran parte della tradizione letteraria popolare e dialettale al regno della non-letteratura (Allen, *La letteratura* 24). Inoltre, i puristi insistono a disconoscere il fatto che la letteratura in

fusḥḥa è stata sovente una letteratura elitaria, piuttosto legata al potere e alla corte e che ha potuto sopravvivere durante questi secoli soprattutto grazie alla straordinaria tutela e al sostegno dell'élite governante e delle istituzioni religiose. Al contrario, la letteratura vernacolare fu biasimata o tollerata, ma solo fino a quando rimase circoscritta alla sfera dell'oralità e alla funzione ludica e dissacratoria. L'evoluzione e l'affermazione delle parlate locali, ad ogni modo, fu un fenomeno inesorabile e così anche la nascita di una letteratura parzialmente o totalmente in vernacolo, che si mostrava invece molto più aderente alle esigenze, agli ideali e ai sentimenti delle masse semi o non istruite, senza necessariamente essere in conflitto con la "varietà alta". Già al IX secolo, al-Ġāḥiẓ (m. 869) accennò nella sua opera *al-Ḥayawān* (282) all'acceso dibattito di quel tempo sull'uso del vernacolo in ambito letterario, mostrando la sua contrarietà all'approccio prescrittivo e correttivo con il quale alcuni puristi volevano aggiungere la flessione desinenziale agli aneddoti dialettali dei musulmani neo convertiti. L'introduzione di nuove forme strofiche sia nel *Mašriq* (al-mawāliyyā) che in Andalusia (zaġal), a partire già dal IX secolo, in lingua pseudo vernacolare, ossia *fusḥḥa* privata della flessione nominale e di strutture sintattiche complesse, preziosismi o arcaismi lessicali, fu sicuramente un segno evidente dello spazio sempre crescente che le varianti dialettali andavano ad occupare nelle varie società arabe.

Durante il XII e il XIII secolo, ci fu una sentita diffusione delle forme strofiche in vernacolo, come nel caso del poeta Ibn an-Nabīh (m. 1222), noto sia per i suoi componimenti in *fusḥḥa* che per alcune poesie *zaġal* e si riscontrano infiltrazioni dialettali in opere di importanti poeti, come quelle di Bahā' ad-Dīn Zuhayr (Muṣṭafā 293) e di 'Umar ibn al-Fāriḍ.¹¹

A partire proprio dal secolo XIII, con la fine delle crociate e la sconfitta dei Mongoli per mano dei Mamelucchi, si assistette ad un periodo di stabilità ed una conseguente fioritura dell'economia e del commercio (cfr. Berkey 375-411). Ciò permise l'affermazione di una classe media di commercianti, artigiani e negozianti che contri-

buiro, innegabilmente a determinare la direzione e le forme della cultura e che portò a un “graduale assottigliamento dei confini tra letteratura ‘alta’ e quella ‘popolare’” (Bauer, “Means of Communication” 23). A questa classe di artigiani apparteneva uno straordinario gruppo di poeti che arricchirono il panorama poetico con una produzione in *fushà*, anche se molto vicina al vernacolo, pervasa di vitalità e spontaneità e ricca di un’acuta sensibilità verso le questioni sociali e politiche, come Abū ’l-Ḥusayn al-Ğazzār (m. 1272-73), Si-rāğ ad-Dīn al-Warrāq (m. 1295) e Muḥammad ibn Dānyāl al-Kaḥḥāl (m. 1310), noto per le sue commedie per il teatro delle ombre. Emersero, inoltre, diversi noti *zağğālūn* (autori di *zağal*) considerati oggi pionieri di spicco della poesia dialettale, come Šihāb ad-Dīn al-Amšātī (m. 1324), Ibrāhīm al-Mi‘mār (m. 1348), ‘Alī ibn Muqātil al-Ḥamawī (m. 1359), Ḥalaf al-Ğubārī (m. 1360) e ‘Alī ibn Sūdūn al-Bašbuğawī (m. 1464) (cfr. Dayf, ‘Aṣr ad-duwal 386-399).¹² Sotto queste condizioni favorevoli, il dialetto ebbe un importante riconoscimento come lingua degna di assumere anche una forma scritturale e le sue arti letterarie furono per la prima volta teorizzate, grazie all’opera di Šafiyy ad-Dīn al-Ḥillī *al-‘Āṭil al-ḥālī wa ’l-muraḥḥaṣ al-ğālī*, in cui l’autore tracciò le caratteristiche, gli schemi e le regole fondamentali di quattro forme strofiche in vernacolo: *az-zağal*, *al-mawāliyyā*, *al-kān wa kān* e *al-ḥimāq*. Sebbene l’uso del dialetto fosse sovente limitato alla sfera del comico e del trasgressivo, ciò non impedì ai poeti di toccare temi che per molto tempo furono appannaggio della *fushà*, come il misticismo, la lode al Profeta e l’elegia, come nel caso di ‘Ā’iṣā al-Bā‘ūniyya e Badr ad-Dīn az-Zaytūnī (m. 1518).¹³

Nel tardo periodo mamelucco, e, ancora di più, in seguito alla conquista ottomana, quel ruolo culturale dello Stato venne molto meno. Con la diffusione dell’istruzione, avvenuta grazie alle *madrise*, alle moschee, alle piccole scuole coraniche e ad altri canali d’istruzione non formali, come i salotti letterari e la confraternita *sufī*, si formò una classe di letterati di medio livello, diversi da quelli laureati all’Azhar. Questi letterati non facevano parte dell’élite politica, né culturale o sociale, avevano una visione molto realistica della socie-

tà, erano molto attenti ai problemi e alle condizioni reali della gente comune e adottavano uno stile molto semplice, vicino a quello del vernacolo (Hanna, *In Praise* 1-5). Inoltre, si può facilmente riscontrare quanto i poeti e i prosatori famosi di quel periodo non si sentissero a disagio né nell'impiegare nelle loro opere una *fushà* contaminata da dialettismi, né nel comporre versi in vernacolo, il che indica quanto l'appartenenza all'élite in quel periodo non fosse assolutamente un fattore sufficiente per impedire alla classe alta di letterati di adottare il vernacolo nella poesia (Cachia 118). Grandi figure come Ibn Nubāta e Ibn Ḥaḡar al-'Asqalānī scelsero di cimentarsi anch'essi nella poesia vernacolare o ne furono influenzati.¹⁴ Perfino grandi teorici dell'epoca, come Ibn Ḥaldūn, non assunsero un atteggiamento rigido e disdegnante verso la produzione in vernacolo, bensì l'incentivarono. Questo ultimo, nel *Muqaddima* (vol. III, 305), riconobbe ai componimenti in lingua priva di flessione nominale e contaminata da dialettismi la stessa dignità della letteratura canonica, criticando i puristi e accusandoli di non essere dotati né della capacità linguistica, né dell'indole e di sensibilità poetica per poter capire e apprezzare questi componimenti. Durante l'epoca ottomana, grazie al grande successo e apprezzamento del dialetto come veicolo espressivo letterario, per la prima volta molti scrittori vi fecero ricorso anche nella prosa (Kilānī 270).¹⁵

L'emergere della letteratura dialettale nei cinque secoli precedenti alla *nahḍa* rispondeva, a questo punto, alle esigenze sia della nuova classe media di letterati che ad una vasta fascia di consumatori che apprezzavano un'arte più spontanea e meno artificiosa. Scrivere in dialetto era anche una scelta, poiché dava l'opportunità ai poeti di rompere con gli schemi tradizionali della poesia e della prosa, di usare un linguaggio più realistico, genuino e spontaneo e di creare delle figure retoriche "fresche" e inusuali, al posto di quelle ormai logorate e battute dalla vecchia *qaṣīda* in *fushà*. L'uso del vernacolo riflette inoltre un evidente atteggiamento di opposizione al potere e al suo entourage religioso e difatti le poesie dialettali furono una specie di arma diffamatoria contro molti dei regnanti mamelucchi.¹⁶ La vasta diffusione dei *maqḥà* (bar caffè) durante l'epoca ottomana

Il paradigma della decadenza

offrì indubbiamente uno spazio notevole alla fioritura delle epiche e della poesia in una lingua vernacolare più musicale, capace di toccare corde liriche adatte alla recitazione da parte di cantastorie e di mimi. Proprio grazie a quest'aderenza della letteratura alla realtà si dovrebbe, invece, guardare all'epoca mamelucca e ottomana come l'inizio della liberazione della letteratura araba dai suoi legami con il potere, a favore di una trasformazione che la portò ad essere al servizio della gente e della vita quotidiana, che rappresentava l'asse intorno a cui ruotava l'invenzione creativa (Abū Adīb 15).

La decadenza

Ci si interroga, infine, come sia stato possibile definire “decadente” l'epoca di giuristi, teologi, filologi, lessicografi, storiografi e viaggiatori del taglio di Ibn Taymiyya (1263-1328), Ibn al-Qayyim al-Ğawziyya (m. 1350), Ibn Baṭṭūṭa (m. 1369), Ismā'īl ibn 'Umar ibn Kaṭīr (m. 1373), 'Abd ar-Raḥmān ibn Ḥaldūn, al-Fayrūzabādī (m. 1414), Taqīyy ad-Dīn al-Maqrīzī, Ibn Ḥaġar al-'Asqalānī, Ġalāl ad-Dīn al-Maḥallī (m. 1459), Ġalāl ad-Dīn as-Suyūṭī, 'Abd al-Qādir ibn 'Umar al-Baġdādī (m. 1682), Ḥasan al-Ğabartī (m. 1774) e il grande filologo e lessicografo Murtaḍā az-Zabīdī (m. 1791) e molti altri. Secondo Peter Gran (XI), il paradigma del 1798, stranamente e al di fuori di ogni regola, rimane comunque immune e intoccabile, nonostante le notevoli critiche rivoltegli e nonostante siano passati due secoli e siano emerse numerose informazioni su questa epoca. Recenti opere evidenziano che in diversi campi l'immagine sfocata, seppur consolidata, dell'epoca mamelucca e ottomana, desunta dai racconti di viaggio di avventurieri europei e soprattutto dalle cronache degli storiografi, in particolare quelle al-Ğabartī, è tutt'altro che esatta e destinata ad una seria e totale rivalutazione (cfr. Šalībā 1998). Muḥammad Arkūn (122-129), pur riconoscendo che in quei secoli vi fu una rottura con la speculazione scolastica filosofica e teologica dei primi quattro secoli della civiltà islamica e un'altra rottura con il mondo circostante e, in particolare, con l'Europa occidentale, afferma che ciò non dovrebbe condurre gli studiosi ad accusare di “decadenza” un intero periodo, poiché alcuni valori della vita intellettuale precedente continuarono a

persistere e a manifestarsi in enciclopedie e commentari grazie ad una molteplicità di dotti e poligrafi. Altri studiosi sembrano seguire le orme di Edward Said nell'imputare agli orientalisti la creazione di un'immagine eurocentrica, stereotipata, irrealistica, incoerente e legata alla volontà di dominio sull'Oriente. Thomas Bauer ("Misunderstandings" 106-107) presume che il concetto di medioevo islamico sia una percezione del tutto occidentale e di stampo coloniale, che si rifà alle idee di Hegel e Darwin sulla storia, le quali affermano la superiorità della civiltà occidentale in quanto più moderna. André Raymond (al-Mudun 34), uno dei massimi studiosi dell'epoca ottomana, spiega quanto gli storici occidentali avessero tentato di annerire l'epoca precedente, soprattutto nei paesi onde il nuovo occupante dichiarava di esserci giunto per portare la pace e la prosperità. Da un altro lato, questa visione combaciò con l'interesse dell'élite araba novecentesca, per lo più di confessione cristiana, che, a causa delle dure repressioni ottomane, abbracciò questa tesi, rivendicando il proprio ruolo come ponte tra la loro società e l'Occidente. Anche la corrente nazionalista araba musulmana antiottomana, come nel caso di 'Abduh e al-Kawā-kibī (m. 1902), attribuivano la stagnazione culturale e civile al lungo periodo di governo turco ottomano nei paesi arabi, al fine di giustificare i propri richiami all'indipendenza dalla Sublime Porta (Lowry & Stewart 8). In altre parole, la tesi della decadenza è sempre stata affrontata, sia dagli orientalisti che dalla maggioranza degli intellettuali arabi, secondo una visione eurocentrica della storia, che trova nella modernità e nel grande progresso tecnologico e scientifico europeo, avvenuto durante i secoli XVII e XVIII, una parallela ed inevitabile decadenza di quella civiltà a lungo considerata antagonista, se non perfino nemica. In realtà, si potrebbe pensare che la storia araba mamelucca e ottomana sia stata costretta a passare in secondo piano e a subire accuse precipitose di decadenza al fine di mantenere valido, ancora oggi, il valore attribuito a quella data (1798) e al contributo europeo (Gran XV). Si potrebbe quindi pensare che il periodo tra il XIII e il XIX secolo abbia sofferto lo stesso destino di tutto ciò che è caratterizzato da "l'essere nel mezzo", poiché le epoche intermedie vengono definite tali in base a ciò che sta da una parte o dall'altra (Allen & Richards 1-2). La sfortuna dell'epoca mamelucca e ottomana starebbe

nel fatto che esse si trovano tra due periodi straordinariamente ricchi di significative trasformazioni politiche e culturali, ossia il periodo abbaside e quello moderno: ciò ha reso i secoli turco-ottomani secondari nella storia arabo islamica. Gli studi che tentano di affrontare questa epoca rimangono decisamente carenti, nonostante migliaia di manoscritti e documenti risalenti a questo lungo periodo giacciono negli archivi di tutto il mondo. Stranamente, è proprio grazie al fervore e all'impegno di quegli stessi dotti e copisti mamelucchi e ottomani che sono stati accusati di decadenza che si è potuto recuperare gran parte del patrimonio culturale e scientifico del pensiero arabo e musulmano dell'epoca "d'oro", in modo particolare dopo la distruzione di Baghdad nel 1258. L'esplorazione di questo periodo (similmente a quanto si sta verificando per il Medioevo europeo) senza preconcetti ideologici come radice dell'epoca moderna e contemporanea e la sua rivalutazione dopo decenni di accessi e spesso sterili dibattiti novecenteschi su questo cruciale dilemma, acquista sempre maggiore importanza.

NOTE

- ¹ Carl Brockelmann preferì usare il termine "l'epoca mongola" per indicare tutto il periodo successivo alla conquista di Baghdad da parte dei Mongoli nel 1258 e fino alla conquista ottomana del Cairo nel 1517. Tale scelta fu seguita anche da Zaydān.
- ² In quest'opera, il grande riformista e teologo egiziano, Muḥammad 'Abduh, attribuì le ragioni della crisi e del declino della civiltà islamica all'immobilismo culturale (al-ḡumūd), al dispotismo politico e alla preminenza degli elementi non Arabi sulla sorte del califfato islamico (cfr. Ismail 134-149).
- ³ Fra le denominazioni correnti impiegate dagli intellettuali arabi per definire il periodo mamelucco e ottomano annoveriamo anche *aš-šalal* (la paralisi), *al-bayāt aš-šitwī* (il letargo invernale) e *at-taḥalluf* (l'arretramento).
- ⁴ In questa tipologia il poeta si diletta a comporre un numero di poemi quanto le lettere dell'alfabeto, facendo iniziare il primo emistichio di ogni verso con la stessa lettera per tutto il componimento. In altri casi, per mostrare una maggior padronanza compositiva e lessicale, si faceva in modo che la lettera iniziale del primo emistichio fosse la stessa della rima in tutti i versi del componimento.

- ⁵ Fra i dizionari biografici più importanti di quel periodo citiamo *Fawāt al-wafayāt* di Ibn Šākīr al-Kutubī (m. 1363), *al-Wāfi bi 'l-wafayāt* e *A'yān al-'ašr wa a'wān an-našr* di Šalāḥ ad-Dīn aš-Šafadī, *as-Sulūk li-ma'rifat duwal al-mulūk* di Taqīyy ad-Dīn al-Maqrīzī (m. 1442), *ad-Durar al-kāmina fi a'yān al-mi'a at-tāmina* di Ibn Ḥaḡar al-'Asqalānī (m. 1449), *al-Manhal aš-šāfi* di Abū 'l-Maḡāsin Taḡrībardī (m. 1469), *aḍ-Ḍaw' al-lāmi' fi a'yān al-qarn at-tāsi'* di Muḡammad as-Saḡāwī (m. 1497), *Huṣn al-muḡāḍara* e *Naẓm al-'iqyān fi a'yān al-a'yān* di Ġalāl ad-Dīn as-Suyūṭī (1505), *al-Kawākib as-sā'ira bi a'yān al-mi'a al-'āšira* di Naḡm ad-Dīn al-Ġazzī (m. 1651), *Rayḡānat al-alibba* di Šihāb ad-Dīn al-Ḥafāḡī (m. 1659), *Nafḡat ar-rayḡāna* e *Ḥulāṣat al-aṭar fi a'yān al-qarn al-ḡadī 'ašar* di Muḡammad Amīn al-Muḡibbī (m. 1699), *Sulāft al-'ašr fi maḡāsin aš-šu'arā' bi kulli mišr* di Ibn Ma'šūm (m. 1705), *al-Badr at-ṭālī' bi maḡāsin man ba'd al-qarn at-tāsi'* di Muḡammad aš-Šawkānī (m. 1834).
- ⁶ Entrambi al-Manšūrī e al-Qādirī furono definiti da Ibn Iyās come i poeti più illustri della loro epoca. Nelle sue cronache lo storiografo egiziano ricorre molto spesso alla citazione dei loro versi per mettere in evidenza il valore storico di alcuni eventi o per commemorare un personaggio (cfr. Ibn Iyās vol. III, 189 e 376). Ġalāl ad-Dīn as-Suyūṭī, invece, definì al-Qādirī poeta indiscusso e imparagonabile dell'epoca (cfr. as-Suyūṭī, Ḥuṣn vol. I, 574-77).
- ⁷ Figura femminile solitaria nel panorama poetico mamelucco e ottomano che ebbe una vasta fama negli anni a cavallo fra XV e XVI secolo. L'argomento principale del suo canzoniere *Fayḍ al-faḍl* è il tema mistico e la lode del Profeta (cfr. al-Ġazzī, vol. I, 288-293).
- ⁸ In *Nafḡat ar-rayḡāna* si nota un apprezzamento particolare per il contributo di al-Ḥalabī e Maḡḡak Pāšā al-Yūsufī al rinnovamento della poesia araba (cfr. al-Yousfi 70).
- ⁹ Nelle cronache di al-Ġabartī si riscontra la stima che nutriva lo storiografo egiziano per al-Ḥiḡāzī, i cui versi furono spesso e in diverse occasioni citati e apprezzati (cfr. al-Ġabartī vol. I, 140-151) e (Heyworth-Dunne 680).
- ¹⁰ Basterebbe pensare che diversi dotti, giuristi e grammatici, come al-Qal-qāšandī (al-Kawākib ad-durriyya fi 'l-manāqib al-badriyya), as-Suyūṭī (al-Maqāma as-suyūṭiyya) e Ḥasan al-'Aṭṭār (m. 1835) (Maqāmāt al-'Aṭṭār) composero delle *maqāmāt* per fini didattici e pedagogici.
- ¹¹ Ibn Ḥallikān riportò alcuni versi di *mawālīyyā* sul tema del *ḡazal* del grande poeta mistico 'Umar ibn al-Fāriḍ (Ibn Ḥallikān vol. III, 455).

Il paradigma della decadenza

- ¹² Ibn Sūdūn al-Bašbugāwī si rese famoso grazie alle sue poesie e alla sua prosa in dialetto contenute nella sua opera *Nuzhat an-nufūs wa muḍḥik al-‘abūs*, tradotta in inglese da Arnoud Vrolijk.
- ¹³ Di questo importante *zağğāl*, Ibn Iyās riportò una lunga e toccante poesia dialettale di elegia per i morti di peste nel 1492 (cfr. Ibn Iyās, vol. II, 283-285).
- ¹⁴ Ibn Hiğğa al-Ḥamawī nella sua opera *Bulūğ al-amal fī fann az-zağal* citò alcuni versi dialettali di *zağal* per Ibn Nubāta, poeta noto per le sue poesie classiche monorimiche (cfr. al-Ḥamawī, *Bulūğ* 91-92).
- ¹⁵ Risale all’epoca ottomana (circa 1686) *Hazz al-Quḥūf bi-šarḥ qaṣīd Abī Šādūf*, l’interessante opera ibrida tra prosa e poesia in *fuṣḥā* contaminata da molti dialettismi, dello šayḥ egiziano Yūsuf aš-Širbīnī (1687?).
- ¹⁶ Nelle cronache di Ibn Iyās si riscontrano molti versi dialettali popolari, largamente diffusi e utilizzati per criticare aspramente le vessazioni dei governanti e per lamentare la povertà e l’instabilità in cui giaceva il popolo.

OPERE CITATE

- ABŪ ADĪB, Kamāl. *al-‘Adab al-‘ğā’ibī wa ’l-‘ālam al-ğarā’ibī*. Beirut, Dār as-sāqī, 2007.
- AḤMAD, Aḥmad Sayyid. *aš-Šaḥṣiyya al-miṣriyya fī ’l-adabayn al-fāṭimī wa ’l-ayyūbī*. Al-Qāhira, Dār al-ma‘ārif, 1992.
- ALLEN, Roger. *La letteratura araba*. Bologna, Il mulino, 2006.
- ALLEN, Roger e D.S. Richards (a cura di). *Cambridge History of the Arabic Literature. Arabic Literature in the Post-Classical Period*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- AMĪN, Aḥmad. *Fayḍ al-ḥāṭir*. Al-Qāhira, Maṭba‘at lağnat at-ta’līf wa ’t-tarğama wa ’n-našr, 1940.
- ARKŪN, Muḥammad. *al-Fikr al-‘arabī*. Beirut, Manšurāt ‘Uwaydāt, 1985.
- BADAWĪ, Aḥmad. *al-Ḥayāt al-adabiyya fī ‘aṣr al-ḥurūb aš-ṣalībiyya bi-miṣr wa ’š-šām*. Al-Qāhira Dār naḥḍat miṣr, 1979.
- BAUER, Thomas. “Mamluk Literature as a Means of Communication”. *Ubi sumus? Quo vademus? Mamluk Studies – State of the Art*. A cura di Stephan Conermann. Bonn, V&R unipress, 2013, 23-56.
- BAUER, Thomas. “Ibn Nubātaḥ al-Miṣrī (686-768/1287-1366): Life and Works Part I: The Life of Ibn Nubātaḥ”. *Mamlūk Studies Review* 12 (1) (2008), 1-35.
- BAUER, Thomas. “Mamlūk Literature: Misunderstandings and New Approaches”. *Mamlūk Studies Review* 9 (2) (2005), 105-132.

- BERKEY, Jonathan. "Culture and society during the late Middle Ages". *The Cambridge History of Egypt: Islamic Egypt 640-1517*. A cura di Carl F. Petry, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 375-412.
- BROCKELMANN, Carl. *Tārīḥ al-adab al-'arabī*. Trad. 'Abd al-Ḥalīm an-Nağğār. Al-Qāhira, Dār al-ma'ārif, 1983.
- CACHIA, Pierre. *Arabic Literature: An Overview*. London, Routledge, 2002.
- DAYF, Šawqī. *'Aṣr ad-duwal wa 'l-imārāt fī miṣr*. Al-Qāhira, Dār al-ma'ārif, 1990.
- DAYF, Šawqī. *aš-Ši'r wa ṭawābi'hu aš-ša'biyya 'alā marr al-'uṣūr*. Al-Qāhira, Dār al-ma'ārif, 1984.
- AL-FAḤŪRĪ, Ḥannā. *al-Ġāmi' fī 'l-adab al-'arabī*. Beirut, Dār al-ğil, 1986.
- AL-ĠABALĀWĪ, Muḥammad Ṭāhir (a cura di). *Dīwān al-Bahā' Zuhayr*. Al-Qāhira, Dār al-Ma'ārif, 1982.
- AL-ĠABARTĪ, 'Abd ar-Raḥmān. *'Ağā'ib al-āīār fī 't-tarāğim wa 'l-aḥbār*. Al-Qāhira, Dār al-kutub al-miṣriyya, 1998;
- GABRIELI, Francesco. *La letteratura araba*. Firenze, Sansoni, 1967.
- AL-ĠAḤIẒ, Abū 'Uṭmān. *al-Ḥayawān*. A cura di 'Abd as-Salām Ḥārūn, Al-Qāhira, Maṭba'at Muṣṭafā al-Ḥalabī, 1965.
- AL-ĠAMMĀL, Aḥmad Šādiq. *al-Adab al-'āmmī fī miṣr fī 'l-'aṣr al-mamlūkī*. Al-Qāhira, ad-Dār al-qawmiyya li 'ṭ-ṭibā'a, 1966.
- AL-ĠAZZĪ, Nağm ad-Dīn. *al-Kawākib as-sā'ira bi-a'yān al-mi'a al-'āšira*. Beirut, Dār al-kutub al-'ilmiyya, 1997.
- GRAN, Peter. *Islamic Roots of Capitalism: Egypt, 1760-1840*. New York, Syracuse University Press, 1998.
- AL-ḤAMAWĪ, ibn Ḥiğğa. *Bulūğ al-amal fī fann az-zağal*. Dimašq, Wazārat at-taqāfa wa 'l-iršād al-qawmī, 1974;
- ḤAMZA, 'Abd al-Laṭīf. *al-Qalqašandī fī kitābihi ṣubḥ al-a'šā*. Al-Qāhira, al-Mu'assasa al-miṣriyya al-'amma li 't-ta'līf wa 'ṭ-ṭibā'a, 1962.
- HANNA, Nelly. "Culture in Ottoman Egypt". *The Cambridge History of Egypt. Modern Egypt, from 1517 to the End of the Twentieth Century*. A cura di M. W. Daly. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 87-112.
- HANNA, Nelly. *In Praise of Books: A Cultural History of Cairo's Middle Class, Sixteenth to the Eighteenth Century*. New York, Syracuse University Press, 2003.
- HEYWORTH-DUNNE, James. "Arabic Literature in Egypt in the Eighteenth Century with Some Reference to the Poetry and Poets". *Bulletin of the School of Oriental Studies* 9 (3) (1938), 675-689.

Il paradigma della decadenza

- AL-ḤILLĪ, Ṣafiyy ad-Dīn. *Šarḥ al-kāfiya al-badī'iyya*. A cura di Naṣīb Naṣāwī, Beirut, Dār Ṣādir, 1992.
- AL-ḤIMṢĪ, Na'im. *Naḥwa mafhūm ḡadīd munṣif li-adab ad-duwal al-muta-tābi'a wa tāriḥih*. al-Lāḍiqiyya, Manšūrāt ḡami'at tiṣrīn, 2 vol., 1982.
- HOMERIN, Emil. "Arabic Religious Poetry: 1200-1800". A cura di Roger Allen e D.S. Richards, 74-86.
- IBN ḤALDŪN, 'Abd ar-Raḥmān. *al-Muqaddima*. A cura di 'Abd ar-Raḥmān aṣ-Ṣaddādī. Casablanca, Bayt al-funūn wa 'l-'ulūm wa 'l-ādāb, 5 vol., 2005.
- IBN ḤALLIKĀN, Abū 'l-'Abbās Aḥmad ibn Muḥammad. *Wafayāt al-a'yān*. Beirut, Dār Ṣādir, vol. III, 1970.
- IBN IYĀS, Muḥammad. *Badā'i' az-zuhūr fī waqā'i' ad-duhūr*. A cura di Muḥammad Muṣṭafā. Istanbul, Ġam'iyyat al-mustaṣriqīn al-almāniyya, vol. III, 1936.
- IRWIN, Robert. "Mamluk Literature". *Mamlūk Studies Review* 7 (2003), 1-29.
- ISMAIL, Nasser. *Muḥammad 'Abduh e il rinnovamento del pensiero islamico*. Roma, Aracne editrice, 2009.
- JAYYUSI, Salma Khadra. "Arabic Poetry in the Post-Classical Age". A cura di Roger Allen e D.S. Richards. 25-59.
- KILĀNĪ, Muḥammad Sayyid. *al-Adab al-miṣrī fī ḡill al-ḥukm al-'uṣmānī*. Al-Qāhira, Dār al-firḡānī, 1965.
- LARKIN, Margaret. "Popolar Poetry in The Post Classical Period, 1150-1850". A cura di Roger Allen e D.S. Richards. 194-195.
- LOWRY, Joseph E. e J. Stewart Devin. *Essays in Arabic Literary Biography*. Wiesbaden, Otto Harrassowitz Verlag, 2009.
- MŪSĀ, 'Umar. *'Aṣr ad-duwal al-mutatābi'a: 'uṣūr az-zankiyyīn wa 'l-ayyūbiyyīn wa 'l-mamālīk*. Dimašq, Dār al-fikr al-ḥadīṭ, 1967.
- MUṢṬAFĀ, Maḥmūd. *al-Adab al-'arabī fī miṣr min al-fatḥ al-islāmī ilā al-'aṣr al-ayyūbī*. Al-Qāhira, Dār al-kitāb al-'arabī, 1967.
- NALLINO, Carlo. *Tārīḥ al-adab al-'arabī*. Al-Qāhira, Dār al-ma'ārif, 1970;
- NICHOLSON, Reynold. *A Literary History of the Arabs*. New York, Charles Scribner's Sons, 1907.
- OUYANG, Wen-chin. *Literary Criticism in Medieval Arabic-Islamic Culture: The Making of a Tradition*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.
- RAYMOND, André. *al-Mudun al-'arabiyya al-kubrā fī 'l-'aṣr al-'uṣmānī*. Trad. Laṭīf Faraḡ, Al-Qāhira, Dār al-fikr li 'd-dirāsāt wa li 'n-naṣr wa 't-tawzī', 1991.

- AR-RIKABĪ, Ğawdat. *al-Adab al-‘arabī min al-inḥidār ilà al-izdihār*, Beirut, Dār al-fikr al-mu‘āṣir, 1996.
- AŞ-ŞAFADĪ, Şalāḥ ad-Dīn. *al-Ġayḥ al-musağğam fī šarḥ lāmiyyat al-‘ağam*, Al-Qāhira, al-Maṭba‘a al-azhariyya al-miṣriyya, 1305 (h).
- AŞ-ŞAFADĪ, Şalāḥ ad-Dīn. *Ġinān al-ġinās*. al-Qusṭanṭīniyya, Maṭba‘at al-ğawā‘ib, 1299 (h).
- SAID, Edward. *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*. Milano, Feltrinelli Editore, 2002.
- ŞALĪBĀ, George. *al-Fikr al-‘ilmī al-‘arabī: naş’atuhu wa taṭawwuruhu*. Beirut, Università di al-Balamand, 1998.
- SALĪM, Maḥmūd Rizq. *al-Adab al-mamlūkī wa ’l-’uṣmānī*. Al-Qāhira, Dār al-kitāb al-‘arabī, 1957.
- SĀLIM MUḤAMMAD, Maḥmūd. *Ibn Nubāta šā‘ir al-‘aṣr al-mamlūkī*. Dimaşq, Dār Ibn Kaṭīr, 1999.
- STARKEY, Paul. *Modern Arabic Literature*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- AS-SUYŪṬĪ, Ğalāl ad-Dīn. *Ḥusn al-muḥāḍara fī tāriḥ Mişr wa ’l-qāhira*. Al-Qāhira, Dār iḥyā’ al-kutub al-‘arabiyya, 1967.
- AT-ṬAHTĀWĪ, Rifā‘a. *Taḥlīş al-ibrīz fī talḥīş Bārīz*. Al-Qāhira, Kalimāt ‘arabiyya li ’t-tarğma wa ’n-naşr, 2012.
- AL-YOUSFI, Muhammad Lutfi. “Poetic Creativity in the Sixteenth to Eighteenth Centuries”. A cura di Roger Allen e D.S. Richards. 60-73.
- ZAYDĀN, Ğurğī. *Tārīḥ ādāb al-luġa al-‘arabiyya*. Al-Qāhira, Dār al-hilāl, vol. III, 1957.
- AZ-ZAYYĀT, Aḥmad Ḥasan. *Tārīḥ al-adab al-‘arabī*. Al-qāhira, dār nahḍat mişr, 1982.

POSTILLE AL ROMANTICISMO DI ISAIAH BERLIN¹

Claudio Magris

The paper provides an overview of Isaiah Berlin's work on Romanticism, and devotes special attention to his essay The Roots of Romanticism. Magris, the recipient of the 2012 Isaiah Berlin Prize awarded by the University of Genoa's International Center for Italian Studies, discusses Berlin's theses with special regard to Friedrich Schlegel and E.T.A. Hoffmann, and to the relation between romantic culture and jurisprudence.

Non mi è facile ringraziare per questo premio che mi onora in modo particolare, per tante ragioni. Per le parole così generose di Dino Cofrancesco e di Massimo Bacigalupo, che mi hanno toccato profondamente, anche per l'amicizia e il calore che le hanno animate. Inoltre non può non incutere soggezione, stupore e un po' di imbarazzo vedersi premiati nel nome di Isaiah Berlin. Se si può accettare con buona coscienza un premio, un riconoscimento, lo si può fare perché consapevoli che qualsiasi piccolo valore che abbiamo eventualmente realizzato non è soltanto opera nostra, ma lo dobbiamo, consapevolmente o meno, a molti altri, persone che hanno condiviso la nostra vita o che magari abbiamo incontrato solo per un attimo ma significativo, e che ci hanno in qualche modo fatto capire cose che da soli non avremmo compreso o visto, che ci hanno aperto un orizzonte. Ogni riconoscimento dovrebbe essere spartito tra parecchie persone. Gregorio Magno diceva che senza i suoi fratelli non avrebbe capito le cose essenziali della vita e se lo diceva un grande Papa possiamo dirlo anche noi, pur senza essere pontefici. Certo, chi non è Papa può e deve dire di dovere la comprensione di cose fondamentali non solo ai fratelli, ma anche e talora in particolare alle sorelle.

Sarebbe patetico se cercassi di tracciare un ritratto di Berlin, che rappresenta, o meglio incarna come pochi altri l'Europa, la pienezza e la varietà della cultura europea e di quell'altro Occidente che è la cultura americana. Berlin è uno di quei grandi maestri che ci hanno illuminato la strada, spaziando nei più vari campi, dalla storia alla letteratura, dalla filosofia all'economia, dall'arte figurativa alla mu-

sica alla politica. Il nucleo centrale del suo pensiero è la libertà o meglio il rapporto fra *la* libertà e *le* libertà.

Una particolare affinità che, nella piccola dimensione che mi è concessa, sento con Berlin è la sua natura essenzialmente di saggista. Il saggio è un genere che mi sta particolarmente a cuore. E' un genere creativo per eccellenza, che unisce il rigore della ricerca - scientifica, storica, filosofica, filologica, a seconda dei casi - e l'avventura fantastica. Il saggio si crea il proprio oggetto strada facendo, saggiando, tastando il campo in cui si avventura senza sapere, all'inizio, che cosa sta veramente cercando. Il saggio parla di qualcosa per parlare di qualcosa d'altro, come ha scritto a suo tempo con particolare genialità Lukács; parla delle immagini cercando di rimandare a ciò che sta, indicibile, dietro le immagini. In questo senso è simile da una parte alla ricerca scientifica e dall'altra alla poesia e al romanzo; da questo punto di vista, supera quella scissione fra scienza e *humanitas* che tanto pesa nella nostra cultura.

Il saggio indaga il suo oggetto per affrontare, esplicitamente o implicitamente, attraverso l'analisi di quell'oggetto, fondamentali corde umane. Potrei citare molte opere di Berlin che corrispondono genialmente a tutto questo; mi limito a citarne una sola, *Il riccio e la volpe*, in cui l'analisi concreta di specifiche realtà culturali diventa scoperta di una fondamentale tipologia umana. Anche nella mia piccola ricerca mi sono trovato, istintivamente e spontaneamente, a fare qualcosa di analogo; libri come *Il mito absburgico* o *Lontano da dove* affrontano un tema che non si limita a quello apparente ed esplicito.

Poiché, come è stato detto, il buon Dio sta nei dettagli e ogni discorso generico rischia di perdersi nella vacuità, cercherò di fare alcune postille a uno dei libri, che, per ragioni professionali e non solo professionali, mi sono particolarmente vicini ossia il suo saggio *Le radici del romanticismo*, particolarmente rilevante per me dato che sono un germanista. Non è il solo libro che è stato, dal punto di vista della mia cultura germanistica, fondamentale; c'è pure quello su Hamann, autore che ho studiato con un interesse particolare, sia perché uno dei miei maestri, Sergio Lupi, è stato uno dei suoi maggiori in-

terpreti sia per il mio particolare interesse nei confronti delle teorie del linguaggio e dell'individualità culturale di Hamann e di Herder.

Ma è in particolare il volume sul romanticismo che mi ha toccato profondamente. Anche in questo campo la germanistica italiana ha una grande tradizione, rappresentata soprattutto da Ladislao Mittner e dalla sua scuola, soprattutto da due suoi allievi quali Giuliano Baioni e Giuseppe Bevilacqua, cui si devono studi fondamentali sull'interpretazione di quel periodo, dell'età classico-romantica e in particolare del romanticismo. Mi scuserete se potrò fare soltanto alcune osservazioni spicciole e sparse.

Anche in questo caso, come forse nel caso Hamann, Berlin si è cimentato con un grandissimo, radicale fenomeno culturale che non credo gli fosse particolarmente congeniale, dal punto di vista dell'immediata sensibilità, del suo modo di essere. Se Berlin cita ripetutamente la frase di Butler "ogni cosa è quello che è e non un'altra cosa" e la cita con profondo assenso, si potrebbe dire che una delle caratteristiche essenziali del romanticismo è proprio l'opposto, quello di essere - o di voler essere - sia una cosa sia un'altra, talora sia una cosa sia tutte le altre.

L'ambivalenza - ricordo il titolo di un celebre libro di Mittner, *Ambivalenze romantiche* - è una caratteristica del romanticismo. Proprio per questo è necessario lo sforzo razionale e ragionevole di sceverare questa ambivalenza, di interpretarla, di cercare di scioglierla, di tradurla in interpretazione razionale, interpretazione essenzialmente storica, che cerca di individuare che cosa un fenomeno è stato, rispetto a tutte le altre cose che avrebbe potuto o magari, come in questo caso, voluto essere.

Berlin, all'inizio del suo saggio, si confronta con la varietà, l'incredibile pluralità di fenomeni storici e culturali, anche reciprocamente contraddittori, che risalgono al romanticismo e hanno in esso la loro prima origine, la loro genesi - egli menziona il nazionalismo, l'esistenzialismo, il culto di grandi uomini, la democrazia, il totalitarismo, fenomeni compenetrati tutti, egli scrive, dal romanticismo. Proprio per questo, è necessario il grande lucidissimo sforzo che egli fa per distinguere, per capire ciò che il romanticismo è e ciò che non è stato.

Sempre, sin dall'inizio del suo saggio, Berlin sottolinea come nel romanticismo le arti, per la prima volta, "abbiamo dominato gli altri aspetti della vita" e sottolinea come il romanticismo sia stato anche, nella sua essenza, "una sorta di tirannia dell'arte sulla vita". Potremmo dire della vita riassunta e cercata nell'arte; vita intesa non tanto quale genesi dell'opera d'arte, quanto sua creazione e suo prodotto; vita che nasce o vuol nascere dall'arte.

In questo senso è fondamentale confrontarsi, come fa Berlin, con Friedrich Schlegel e la sua teoria dell'ironia romantica. Ironia che, scrive Berlin, è essenzialmente la tendenza, "ogni qualvolta vediamo un onesto cittadino occupato a sbrigare i suoi affari, ogni qualvolta vediamo una poesia ben costruita (una poesia costruita secondo le regole), ogni qualvolta vediamo un'istituzione pacifica che protegge le vite e i beni ai cittadini, dobbiamo riderne, farcene beffe, trattarli con ironia, mandarli a gambe all'aria, sottolineare che il contrario è altrettanto vero". Per Schlegel, l'unica arma contro la morte, contro l'ossificazione di ogni sorta di stabilizzazione e irrigidimento del flusso della vita è ciò che egli chiama *Ironie*. Ironia che, come scrive Berlin citando sempre Schlegel, investe pure e anzi soprattutto l'arte romantica, intesa quale "un perpetuo divenire che non attinge mai la perfezione".

Forse l'espressione "farsi beffe" potrebbe indurre ad una interpretazione sbagliata. Non si tratta tanto di un atteggiamento corrosivo contro le istituzioni sociali, quanto di un atteggiamento nei confronti della poesia stessa ovvero dell'arte in generale. Berlin parla giustamente della "famosa sconfinata *Sehnsucht* dei romantici"; sta qui l'essenza dell'arte romantica e della necessità del fallimento di ogni opera d'arte romantica, fallimento che non dipende da limiti dell'autore, ma è insito della natura stessa dell'opera che egli persegue, ed è la legge, la verità dell'opera. L'opera d'arte, per Schlegel, deve cogliere l'infinito, il Tutto, come rivela il grande romanzo di Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, l'opera forse che rappresenta e incarna di più questa ricerca necessaria e necessariamente impossibile dell'infinito. Perciò ogni opera d'arte, appena compiuta, reca in sé il senso del fallimento rispetto alla meta, irraggiungibile ma insostituibile, che essa si propone. L'opera deve, ma non può rappresen-

tare l'infinito e perciò l'opera d'arte, anche la più alta, è un'opera fallita.

E' un'intuizione fondamentale, da cui deriva tutta o almeno gran parte della letteratura moderna e contemporanea, come ha scritto un grande studioso, Giuseppe Bevilacqua. L'opera d'arte non è più creazione, espressione, ma impulso di racchiudere l'infinito. In questo senso, essa necessariamente fallisce. Questo diventerà sempre più valido con lo scorrere del tempo e caratterizzerà, ad esempio, i grandi romanzi del Novecento, Joyce, Proust, Musil, Svevo - che in qualche modo discendono tutti dallo *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis e spesso sono incompiuti come esso e non per casualità accidentale o per inettitudine dell'autore, ma perché l'incompiutezza è divenuta un fondamentale elemento strutturale. Raffaele La Capria ha scritto che i grandi romanzi del Novecento sono "grandi romanzi falliti": questo non è certo giudizio di valore negativo, ma sta a indicare che questi romanzi hanno dovuto assumere su sé stessi, nelle loro stesse forme e strutture espressive, l'impossibilità di racchiudere e rappresentare la totalità del mondo, di coglierne l'essenza.

La crescente complessità della realtà e della conoscenza, che si fa sempre più vertiginosa col passare del tempo, renderà sempre più impossibile cogliere la totalità, individuare quel filo rosso che tiene insieme organicamente i vari, innumerevoli particolari della realtà, e quindi questo fallimento, questa disgregazione si farà sempre più frequente e necessaria. In tal senso, Schlegel, con la sua ironia romantica, crea, fonda tanta letteratura moderna e ancora contemporanea.

Ma c'è un altro elemento che fa di Friedrich Schlegel - infelice scrittore in proprio, ma geniale critico e filosofo dell'estetica e della letteratura - un ambiguo fondatore della letteratura moderna-contemporanea. E' Schlegel che permette forse di superare la difficoltà, sottolineata da Berlin, di "scorgere la natura del rapporto tra questo grande sconvolgimento romantico e la rivoluzione politica". Il tema della rivoluzione, del suo rapporto con la libertà e con il liberalismo, e il rapporto tra arte e politica è centrale in genere dell'opera di Berlin, e campeggia con grande intensità nel suo saggio sul romanticismo. E' un tema che, presente sempre, lo è in modo particolare pro-

prio nel romanticismo stesso. Qui si possono forse fare alcune postille alle pagine di Berlin. Come sappiamo, all'inizio la rivoluzione francese viene salutata con grande favore dagli scrittori, dai filosofi, dagli intellettuali tedeschi più avanzati, da Schiller a Kant. Nemmeno la violenza, come ricorda Berlin, riesce a mutare nella sostanza l'entusiasmo, ad esempio di Kant, per la rivoluzione. Ma a poco a poco gli eventi della rivoluzione francese, e soprattutto il Terrore, allontanano molti dei grandi scrittori tedeschi, ad esempio Goethe. Non diventeranno reazionari ovvero nostalgici del passato e nemici di ogni progresso, ma piuttosto dei conservatori liberali o dei liberali conservatori. Classico l'esempio di Goethe - studiato mirabilmente da Giuliano Baioni - che cerca un superamento ma anche un inveramento della rivoluzione nel classicismo.

Schlegel è uno dei più accaniti entusiasti della rivoluzione francese, nemmeno il Terrore lo scoraggia; sino ad un certo punto, egli sogna una rivoluzione totale, per la quale è legittimo pagare anche un alto prezzo, una rivoluzione che cambi veramente e radicalmente la vita. Ma di colpo - è straordinario notare come tutto ciò avvenga nel giro di pochi mesi - dinanzi agli eccessi e all'involuzione della rivoluzione francese, egli decide che la rivoluzione è impossibile in politica, che non la si può fare e dunque non la si deve nemmeno tentare sul terreno politico, ma che la si fa nell'arte, nel comportamento, nella morale, nel sesso e così via.

Schlegel diventa un collaboratore di Metternich ben più reazionario e autoritario di Metternich stesso, nemico di ogni innovazione anche modesta, di ogni progresso. Il suo radicalismo rimane ed anzi si accentua, ma si riversa tutto nel campo artistico. La rivoluzione si fa ma solo nell'arte, nel costume. L'autorità di polizia va mantenuta ed imposta, ma vengono abbattute le regole che riguardano il lavoro letterario, la creazione artistica, i comportamenti morali e sessuali, e in particolare ogni razionalità all'interno dell'opera d'arte. Molto nasce dal confronto fra un grande saggio di Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Sulla poesia ingenua e sentimentale, pubblicato tra il 1795 e il 1796, e il saggio *Über das Studium der griechischen Poesie*, Sullo studio della poesia greca, scritto da Friedrich Schlegel negli stessi mesi ma pubblicato due anni dopo.

Schlegel riprende, radicalizza e rovescia il geniale saggio di Schiller. In quest'ultimo, Schiller aveva affermato che la poesia degli antichi era ingenua ossia era natura, armonia fra il soggetto ed il mondo, tra la ricerca del senso della vita e l'immanenza di questo senso nella vita stessa. Il poeta moderno è invece, per Schiller, sentimentale; non è più natura, l'ha perduta, e la poesia vive di questa nostalgia nei confronti della natura perduta, dell'armonia fra la ricerca del senso e il senso. Il poeta moderno, sentimentale, è destinato a cercare, a non trovare ma a continuare a cercare quella pienezza di senso che il poeta ingenuo ha in sé. Da questa intuizione fondamentale deriveranno tante fondamentali interpretazioni della letteratura moderna e contemporanea.

Schlegel riprende questo contrasto ma lo esaspera. Per Schiller, il poeta sentimentale ovvero moderno ha certo perduto l'ingenuità, ma, consapevole di questa perdita, è alla ricerca di una armonia. Non è e sa di non essere, di non poter essere più un classico, ma sa che la classicità è il valore supremo e in qualche modo si rivolge alla classicità, a questa simbiosi di fantasia e ragione che la costituisce. Il poeta moderno, per Schiller, è come un satellite che si sia staccato dalla terra, che abbia perduto il contatto diretto con la terra, ma che continui a roteare, in una direzione ben precisa, intorno a quella terra. Per Schlegel invece, se è lecito continuare questa metafora, il poeta moderno è un satellite che non solo ha perduto la terra, ma la cui orbita si fa sempre più ellittica portandolo sempre più lontano dalla terra, dalla classicità, dalla simbiosi di fantasia e ragione, in una cattiva infinità in cui tutto è possibile e dunque tutto diventa necessario e lecito.

Schlegel intuisce uno dei caratteri fondamentali dell'arte moderna e cioè il fatto che essa sia divenuta soggetta alla legge del consumo, e dunque a una spasmodica ricerca del nuovo. Il consumo, per essere alimentato - e *deve* essere alimentato - è condannato a crescere, l'accrescimento è una sua necessità, come intuisce Schlegel con una formidabile comprensione della trasformazione economica che sta avvenendo in quel periodo e che sta investendo non soltanto la sfera economica ma tutta l'attività umana, generando un nuovo tipo d'uomo, il cosiddetto *Homo oeconomicus*. Un'opera d'arte, per esse-

re consumata, deve divenire sempre più appetibile e dunque sempre più nuova, sempre più altra, sempre più diversa dai perenni modelli classici, dalla forma perfetta degli antichi greci, cui - secondo Schiller - non solo il poeta ingenuo ma anche il poeta sentimentale si ispirava, pur non potendo, quest'ultimo, raggiungerlo. Come un palato assuefatto a dei cibi piccanti ha bisogno di essere sollecitato da cibi sempre più piccanti, scrive Schlegel, l'arte è costretta a diventare sempre più altra, sempre più nuova, sempre più stravagante, sempre più bizzarra. Un processo che da allora è continuato e si è fatto e va facendosi sempre più esasperato, sempre più radicalmente stravagante, sempre più necessariamente alla ricerca di ciò che si sottrae a qualsiasi regola prestabilita, a qualsiasi norma compositiva.

È quanto è accaduto da decenni e decenni e sta ancora accadendo. L'opera d'arte non trova più la sua identità nel suo risultato, come l'opera classica, che si trova bella perché la si guarda e la si vede bella. L'opera d'arte moderna e contemporanea è spesso tale perché si proclama a priori tale; viene riconosciuta come opera d'arte non per il giudizio o la reazione estetica del lettore o dello spettatore, ma perché viene proposta come opera d'arte. Quando leggiamo Omero o anche Tolstoj o quando vediamo la Cappella Sistina o I Prigioni di Michelangelo, vediamo, dinanzi a quelle immagini, a quelle figure, che si tratta di grande arte e non soltanto perché ce lo hanno detto, perché abbiamo studiato e letto da qualche parte che Omero e Tolstoj sono grandi poeti o che Michelangelo è un grande artista. Quando invece siamo portati ad ammirare *La merda d'autore* di Piero Manzoni, non scopriamo necessariamente una sua particolare bellezza, una particolare ragione di interesse davanti a un oggetto che si rivela nella sua epifania. Se quella merda in scatola non venisse presentata con la firma che porta ossia con l'attributo di essere la creazione artistica di un artista, non sapremmo che si tratta di arte.

Non sto sostenendo alcun giudizio positivo o negativo nei confronti dell'una o dell'altra forma di arte, perché è ovvio che la linea diciamo così della stravaganza propugnata da Schlegel ha creato tanti capolavori. Ma è indubbio che il romanticismo abbia mutato e stia mutando il nostro atteggiamento non verso l'una o l'altra opera d'arte o forma d'arte o stile d'arte, ma verso l'arte in sé. Vorrei rac-

contarvi un aneddoto realmente accaduto che fa toccare con mano questa realtà. A New York c'è la famosa galleria d'arte di Leo Castelli, grande gallerista triestino morto molto anziano alcuni anni fa, di cui sono stato amico. Quando avevo occasione di andare a New York, andavo a trovarlo.

Una volta, con mia moglie, sono andato a trovarlo nella sua galleria. In quel giorno molte gallerie, ed anche la sua, erano chiuse, ovvero aperte ma parate a lutto (ossia tutti i quadri erano coperti da un drappo nero) per protesta contro un giudice che aveva condannato un pittore per oscenità. La galleria dunque era vuota, c'erano appesi alla pareti quadri che non si vedevano perché erano coperti da drappi neri, tutti uguali salvo le dimensioni. Noi tre chiacchieravamo, seduti su un divano. Ad un certo momento è entrata una giovane signora evidentemente ignara della dimostrazione di protesta, che ha scambiato quella manifestazione di protesta per una esposizione. Ha passato almeno un'ora davanti ai quadri coperti dal drappo nero, ogni tanto prendendo appunti, tornando a vedere l'uno e l'altro e così via. Castelli non ha potuto fare a meno di rivolgerci un'occhiata un po' imbarazzata.

E' questa ricchezza del romanticismo che vive nel saggio di Berlin e abbraccia tanti campi che ora non posso nemmeno nominare, dall'arte figurativa alla politica al diritto. Tutto si tiene: Berlin manifesta un grande interesse anche per Hoffmann, un autore che io ho studiato molto, sul quale ho scritto vari articoli e due libri. Autore interessantissimo, perché mostra una componente illuminista che esiste all'interno del romanticismo apparentemente più sfrenato, come le sue storie di fantasmi, di sosia, di follie, di misteri. E' proprio questa componente, questa compresenza di confronto con l'irrazionale e di senso della ragione che, probabilmente, può avere attratto l'interesse di Berlin su Hoffmann.

Certo, Hoffmann parla della necessità di varcare la porta d'avorio e discendere nel regno dei sogni, dove tutto turbinava e gira in un mistero travolgente. Ma Hoffmann - cosa che spesso si dimentica - ribadisce pure la necessità poetica di un secondo momento complementare, la risalita da quel buio profondo e l'uscita da quel regno senza perdersi - senza "svanire" - nel sogno. Se in un passo famoso

e tante volte citato unilateralmente Hoffmann afferma che il sogno è il “poeta latente”, egli soggiunge che sono “la coscienza dell’Io”, e “l’intelligenza”, a portare alla luce il poeta latente e dargli forza di entrare “fisicamente, in carne ed ossa” nella vita. Al movimento - necessario - della discesa e della dispersione nell’indistinto si contrappone sempre, in Hoffmann, quello della risalita verso la luce e l’unità. Certo, molti dei suoi eroi sono impari alla necessità di scendere negli abissi del loro inconscio e finiscono per perdersi in quella discesa che è necessaria e insieme pericolosa.

C’è in Hoffmann il senso di quella che io ho chiamato “l’altra ragione”. Nel suo romanzo *Gli elisir del diavolo* la follia, per il protagonista, è un’orribile angoscia, la perdita della ragione e del senso della propria individualità, contro la quale egli combatte strenuamente, perdendo spesso le battaglie ma senza mai arrendersi, sino alla morte. D’altronde, nello stesso romanzo, per un altro personaggio, Schönfeld - Belcampo, esiste un’altra ragione: non quella che siede in alto come un doganiere per impedire l’entrata di tante cose nell’io, per sbarrare la strada alla vertiginosa molteplicità del mondo; non quella che assomiglia a un esercito in parata che sfila ordinato, bensì quella che assomiglia a una festa, a un popolo - ovvero alla molteplicità sottesa in ogni coscienza individuale - che si abbandona a un inebriante disordinato carnevale in piazza. Nel suo capolavoro, *L’uomo della sabbia*, Hoffmann critica non l’Illuminismo ma un illuminismo scolastico che non fa i conti con le forze del profondo; che sottovaluta le forze del profondo - come la fidanzata dell’infelice Natanaele, la quale vede giustamente come gli incubi del suo amato siano frutto di mera suggestione ma non capisce la forza di questa terribile suggestione.

Hoffmann tende a una ragione, se vogliamo a un Illuminismo che non rimuova la consapevolezza dell’inconscio ma che si confronti con esso. Non a caso nel catalogo della libreria parigina Jose Corti, centro del movimento surrealista, erano stampate nel 1931 alcune tabelle che contenevano un elenco degli autori la cui lettura veniva rispettivamente raccomandata e proibita. “Leggete” e “non leggete” s’intitolavano le liste di celebrazione e di proscrizione che imponevano l’attenzione o ponevano al bando, in nome della poetica

surrealista, scrittori e filosofi delle più varie epoche. Nella maggior parte dei casi, i perentori elenchi non destano sorpresa ed emettono sentenze prevedibili. Leggete Lautréamont non leggete Schiller. Può sembrare invece strano che il nome di Hoffmann figurasse tra quelli messi all'indice, tra gli autori vietati, affiancato spregiativamente a San Tommaso e a Aristotele, agli artefici della totalità logica del mondo. Ma Hoffmann, salutato come fratello precursore da Gogol, Nerval, Dostoevskij, Baudelaire e Freud, meritava, dal punto di vista dei surrealisti, il loro rifiuto, perché non esaltava la fantasia sfrenata e la connessione immotivata, ma cercava nuove, nascoste, complesse e anche ambivalenti ma sempre logiche connessioni. Si capisce come un grande liberale quale Berlin, che credeva nella ragione, amasse questo scrittore che, fedele alla vera ragione, non rimuoveva l'inconscio, l'irrazionale.

Un altro tema su cui amerei soffermarmi è l'attenzione dedicata da Berlin a un altro problema fondamentale ovvero al rapporto fra la cultura romantica e il diritto, l'influsso del romanticismo sul diritto. Una realtà fondamentale, della quale ho cercato un po' di occuparmi e della quale si stanno occupando anche alcuni miei allievi e allieve di Trieste, in particolare Maria Carolina Foi. In età romantica si verifica in Germania una singolare alleanza, quasi una simbiosi tra poesia e diritto - inteso quale diritto consuetudinario e non quale *lex positiva*. I fratelli Grimm, grandi filologi e letterati, erano giuristi. Raccolgendo le loro celebri fiabe, intendevano salvare il grande patrimonio del "buon vecchio diritto" ossia delle consuetudini, degli usi locali del popolo tedesco nella sua corralità; patrimonio che nei secoli era stata conservato nella letteratura popolare. Nella stessa epoca scoppia in Germania una interessantissima polemica giuridica fra Thibaut, che propugna per la Germania, sul modello napoleonico, un codice civile unitario e unificante - atto a rendere tutti i cittadini uguali davanti alla legge ed a spazzare via i privilegi feudali - e Savigny, che vuole invece difendere la varietà, le diversità locali, le differenze e disuguaglianze dell'antico diritto comune consuetudinario, espressione del Sacro Romano Impero, vedendo invece nel codice unico uno strumento di livellamento autoritario.

Naturalmente, a seconda delle circostanze, è una o l'altra delle posizioni a difendere concretamente la libertà degli uomini: il modello unificante potrà diventare appiattimento tirannico delle diversità o tutela dei diritti di tutti gli uomini. E' interessantissimo, da questo punto di vista - e sarebbe interessantissimo se Berlin si fosse misurato, col suo genio, con questo autore - il percorso di Heine. Heine inizia quale cantore del diritto consuetudinario, delle sue peculiarità e della sua organicità depositate nei secoli e riecheggianti nel *Voskslied*, nel canto popolare. Più tardi, egli si accorge che quella consuetudine è un aspetto della *deutsche Misère*, della arretratezza tedesca e dell'iniqua separazione fra i corpi sociali; egli diventerà, anche quale poeta, paladino di Napoleone e del codice napoleonico, vedendo nella sua azione unificante la creazione di una nuova, moderna totalità epica.

Non si finirebbe mai, leggendo e rileggendo questo volume di Berlin, come tanti suoi altri, di chiosare, riprendere, sviluppare tutti gli spunti, tutti i semi di pensiero che egli ha sparso. Non so se abbiano ragione lui e Butler oppure il romanticismo ossia se una cosa sia quella cosa e non anche un'altra. Ma so come Berlin ci abbia insegnato, con una forza straordinaria, comunque a lottare perché una cosa sia quella e non un'altra.

NOTE

- ¹ Testo del discorso pronunciato il 14 settembre 2012 a Santa Margherita Ligure in occasione del conferimento del Premio Berlin 2012 del Centro Internazionale di Studi Italiani dell'Università degli Studi di Genova.

LE ISOLE INFELICI DI D.H. LAWRENCE

Stefania Michelucci

The aim of this paper is to illustrate the development and failure of Lawrence's ideal of founding a perfect, alternative society (Rananim) after the collapse of post-war Europe, and its ironic projection in the story "The Man Who Loved Islands". From the escapist dream of an "Isle of the Blest" far away from England, Rananim had developed – largely as a consequence of Lawrence's friendship with Bertrand Russell – into the ideal of a revolutionary movement aiming to change the world ("the island shall be England, we shall start our new community in the midst of this old one", Letters ii, 277). When his homeland proved unwilling to change, Lawrence went into utter isolation and complete withdrawal from society in Cornwall; from this moment onward "Rananim" reflects Lawrence's never-ending hope of breaking clear of the old world and setting off in search of the ultimate place, "our Rananim", now increasingly perceived as a kind of "little monastery" inhabited by very few people.

Lawrence's Utopian dream (which is reflected in the prophetic tone of all his works) reveals its inherent paradox in the story "The Man Who Loved Islands", where he not only creates a parody of his own failure, but clearly emphasizes the "sin" of presumption involved in the idea of creating a perfect society, expecting to reach perfection and uniformity in Life and Nature, which are intrinsically linked with imperfection and multiplicity. The particular interest of this story lies in the fact that by means of the protagonist's movement to three different islands, Lawrence points out the failure of three different Utopias (the happy self-sufficient community, the Garden of Eden with a few subservient people, and total isolation from the human world), thus revealing the inevitable degeneration of any "perfect" tiny little world – when the ideal discloses its taint of imperfection – into dystopia, reaching the point where the two extremes coincide on the last island at the end of the story.

1. Premessa

Nella tradizione letteraria l'utopia – etimologicamente non-luogo (*ou-topos*) e insieme luogo felice (*eu-topos*) – trova generalmente la propria collocazione in una qualche isola remota, ignorata dalle carte geografiche, spesso nell'idillio della natura vergine. Ciò non vale

per D. H. Lawrence, nella cui produzione l'utopia si capovolge immancabilmente in distopia, il luogo di sogno in luogo d'incubo, facendosi teatro di un'esperienza il cui esito è la fuga o la morte. Si tratta, peraltro, di un capovolgimento tutt'altro che raro nella tradizione culturale occidentale, e anzi divenuto sempre più frequente dal '700 in poi. Basti pensare, a questo proposito, a Laputa nei *Viaggi di Gulliver* (1726) di Swift, all'*Isola del Doctor Mureau* (1896) di Wells, o anche a opere abbastanza vicine a noi come il *Signore delle mosche* (1954) di Golding e *L'isola del giorno prima* (1994) di Umberto Eco, dove il lettore assiste ad un viaggio nel tempo e nella memoria del protagonista ben poco idillico.

2. Isole reali e metaforiche

D. H. Lawrence ebbe nella vita un rapporto molto intenso con le isole: in Italia, ad esempio, soggiornò in Sicilia dal 1920 al 1921 e visitò la Sardegna in un breve viaggio (solo una settimana nel gennaio del 1921), dal quale scaturì il bellissimo *Sea and Sardinia* (1921), e Ceylon (ispirazione del racconto "The Man Who Was Through with the World", 1927).¹

Le isole abbondano anche nella produzione narrativa, a partire dalla Isle of Wight, che in *The Trespasser* (1912) è meta della fuga d'amore di un mediocre violinista e di una sua allieva,² fuga che si conclude tragicamente col suicidio di lui, per arrivare a quelle presenti nel racconto che analizzerò nell'ultima parte di questo articolo, "The Man Who Loved Islands" (1927): qui il protagonista, fugge dal mondo illudendosi di poter dar vita a una comunità perfetta su tre isole in successione, nella più piccola delle quali trova la morte sotto una tempesta di neve (metafora del suo gelido egocentrismo). A queste isole reali, prefigurate come approdo a un qualche assoluto (la pienezza della passione, la realizzazione di un'utopia) che, proprio in quanto inattingibile, sfocia nella tragedia, si affiancano nella produzione lawrenciana numerose isole metaforiche, "luoghi del noi", come i giardini e la fattoria nei primi romanzi (*The White Peacock*, *Sons and Lovers*) in cui si cerca la separazione dal mondo e la condizione di un'idillica comunione con esseri affini, ma che si rivelano

infine come fonte di una pericolosa perdita di contatto con la realtà o come ostacoli alla crescita dei protagonisti.³ Se nelle prime opere queste isole metaforiche manifestano chiaramente un'ascendenza decadente-estetizzante, in quelle scritte dopo la Prima Guerra Mondiale (che costituì un vero e proprio spartiacque nella vita e nella carriera artistica di Lawrence), esse assumono una configurazione diversa, determinata dalla tendenza sempre più accentuata dello scrittore al primitivismo, ma restano luoghi intrinsecamente ambivalenti: l'esperienza liberatoria che i personaggi ambiscono a vivere in luoghi il più possibile lontani dalla civiltà appare infatti minacciata proprio dalla totale alterità del "primitivo" con cui entrano in contatto, e anche in queste opere la conclusione è spesso tragica. In *The Woman Who Rode Away*, l'anonima protagonista, che lascia la civiltà per tentare d'inserirsi in una comunità di indiani separata anche fisicamente dal resto del mondo,⁴ finisce per diventare la vittima semiconsenziente di un loro rito sacrificale, mentre in *The Princess* un'ipercivilizzata europea di mezza età si reca nel cuore delle montagne rocciose per scoprirne l'aspetto selvaggio, che si materializzerà in una brutale iniziazione all'eros a opera di una guida locale; anche in questo caso, inoltre, la vicenda si conclude con una morte, quella di uno dei protagonisti.⁵ Non tanto diverso è l'apparentemente incontaminato *bush* australiano (esso stesso interpretabile come un'isola selvaggia all'interno di un'isola-continente) nei romanzi *Kangaroo* e *The Boy in the Bush*, dove i protagonisti o si perdono ("the bush has got me ... and now it will take life from me... I shall wander in the bush throughout eternity"),⁶ oppure si rendono conto che abbandonarsi al luogo, alla magia del suo silenzio, significherebbe perdere la propria identità ("I don't want to give in to the place. It's too strong. It would lure me quite away from myself").⁷ Solo alla fine della vita e della carriera artistica dello scrittore, ossia in *Lady Chatterley's Lover*, un'isola metaforica nel cuore della Vecchia Inghilterra Rurale, la casa del guardiacaccia, diventa luogo di rinascita per la protagonista e sede di una rigenerazione interiore legata alla pienezza dell'esperienza dell'eros. E' paradossale e interessante che Lawrence, mentre attaccato dalla tisi vive gli ultimi anni della vita nel cuore della campagna Toscana, scelga come sede del suo ul-

timo romanzo, un feroce attacco alla *pruderie* dei connazionali, l'Inghilterra. Quest'ultima infatti, tra le tante isole, pensate, agognate o fisicamente vissute e visitate dallo scrittore, è proprio quella che egli odiava con tutte le sue forze. Era l'isola in cui era nato e cresciuto, quell'Inghilterra tardo-vittoriana dove aveva ricevuto, soprattutto attraverso la figura materna, un'educazione di stampo puritano e piccolo-borghese nella quale avrebbe poi individuato le radici delle proprie insicurezze psicologiche. Tali insicurezze, aggravate dal legame edipico con la madre (vedi *Sons and Lovers*), paralizzarono in lui lo slancio vitale nel periodo cruciale della prima giovinezza, rendendolo un individuo "crucified into sex", come lo definì John Middleton Murry,⁸ destinato poi a essere ironicamente scambiato per un "profeta del sesso" in quanto autore di testi-scandalo che subirono più volte gli attacchi della censura.⁹ L'incontro liberatore con Frieda von Richthofen, donna emancipata, di liberi costumi e tra l'altro amica anche di intellettuali come Otto Gross (1877-1920), gravitante intorno ai circoli psicoanalitici freudiani, oltre a esorcizzare le paure profonde dello scrittore, gli rese possibile recidere il cordone ombelicale che lo legava alla madrepatria e dare inizio a una *quest* esistenziale e artistica, alla ricerca di una patria alternativa, di un *ubi consistam* modellato sui valori della natura e dell'istinto da lui visti come completamente calpestati nel mondo di provenienza, l'Inghilterra industrializzata e meccanizzata.

3. Rananim o l'isola che non c'è

In seguito alla tragedia apocalittica della Prima Guerra Mondiale ("a war of artillery, a war of machines", dove gli esseri umani non erano che "the subjective material of the machine"), per citare l'espressione usata nel profetico saggio "With the Guns", 1914),¹⁰ Lawrence matura il progetto utopico di fondare Rananim,¹¹ un luogo da lui definito "an Isle of the Blest, here on earth".¹² Tale isola lo accompagnerà e perseguiterà sia come uomo, sia come scrittore, per il resto della sua vita.¹³

Come gran parte degli esponenti delle avanguardie contemporanee e soprattutto dei Modernisti, Lawrence inizialmente vide nella

guerra l'occasione di un radicale cambiamento, di una rottura con il vecchio mondo, sulle cui rovine il nuovo doveva sorgere (come la fenice, simbolo amato dalla scrittore, risorge dalle ceneri). Questa posizione risente sicuramente delle suggestioni esercitate sul suo pensiero dal movimento futurista – con cui egli venne in contatto durante il suo primo viaggio in Italia (1912-1914) – e in particolare dalle provocatorie affermazioni marinettiane: “noi vogliamo glorificare la guerra -- sola igiene del mondo..., vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di cicero-ni e d'antiquari”.¹⁴ La speranza di rinnovamento lascia però il posto in Lawrence a un sentimento di disperazione e scoraggiamento quando la guerra presto si trasforma in un incubo destinato a perseguitarlo come uomo e come scrittore (dalla umiliante visita militare, che lo dichiarò inabile fisicamente, all'arresto in Germania, alla persecuzione durante il soggiorno in Cornovaglia dove fu sospettato di essere una spia, al sequestro di *The Rainbow* per oscenità mentre la vera ragione era l'esplicito antimilitarismo dello scrittore).

In accordo con l'elitismo tipico dei Modernisti, Lawrence percepiva Rananim non come un progetto per l'intera società, bensì per una piccola comunità di “happy few” separati dal resto del mondo. Paradossale è il fatto che, come avverrà poi in “The Man Who Loved Islands,” l'ideatore intende addirittura scegliere e selezionare gli eletti che daranno vita alla comunità ideale. Il pregiudizio aristocratico ed elitario emerge già nell'idea iniziale del progetto, quando in una lettera a Koteliansky del 3 gennaio 1915, scrive:

We are going to found an Order of the Knights of Rananim. [...] I want to gather together about twenty souls and sail away from this world of war and squalor and found a little colony where there shall be no money but a sort of communism as far as necessities of life go. [...] We keep brooding on the idea – I and some friends.¹⁵

Il progetto dell'“isola felice”, come evidenziano queste parole, richiama per diversi aspetti la “pantisocrazia” del poeta romantico inglese Coleridge, con la quale condivide non solo l'idea della proprietà in comune, ma anche la collocazione nel Nuovo Mondo e il

porsi come fuga da una grande crisi epocale (la Rivoluzione Francese per Coleridge, la Prima Guerra Mondiale per Lawrence). La scelta del Nuovo Mondo, dove Lawrence non era mai stato, è ispirata dall'idea mitica dell'America come terra vergine, o terra promessa. Fin dalla scoperta del continente, le isole oltreoceano avevano rappresentato nell'immaginario occidentale il *locus amoenus* per eccellenza, una terra lussureggiante, sottratta al tempo e al progresso, un eden ritrovato capace di liberare l'uomo dalle ansie e dalle nevrosi legate a un'esistenza meccanizzata e organizzata in senso teleologico.¹⁶ Ciò in parte tradisce l'eredità puritana di Lawrence, che, come i primi pellegrini perseguitati nella madrepatria, la vede nei termini di una nuova Terra Promessa. La soluzione ai problemi del vecchio continente, ormai sull'orlo dell'abisso, non è quindi la lotta per cambiare la civiltà occidentale, ma la fuga da essa, la ricerca di un rifugio in un altrove incontaminato. Il fallimento del progetto utopico, dell'abolizione della proprietà privata e di una società ideale basata sulla fratellanza, sull'amicizia e sulla buona volontà ("good will") ispira, dodici anni dopo, il racconto "The Man Who Loved Islands", dove il microcosmo creato dal protagonista alla fine del primo anno, nella prima isola, è il risultato di ingenti investimenti capitalistici e l'idea di una società perfetta e di una felicità astratta si sgretola sia per le impreviste calamità naturali (la terra vergine non è sempre un docile oggetto di conquista come suggerisce il libro di Sergio Perosa, *L'isola, la donna, il ritratto*) e contemporaneamente per la natura stessa degli abitanti, sempre più riottosi all'imposizione di un astratto modello sociale che sentono come violazione della loro stessa umanità.¹⁷

Solo per un breve periodo (febbraio-settembre 1915), per Lawrence, Bertrand Russell e il gruppo di intellettuali che gravitavano intorno a Lady Ottoline Morell, Rananim si configurò come un progetto che mirava a cambiare il mondo dell'interno ("they say, the island shall be England, that we shall start our new community in the midst of this old one").¹⁸ L'idea lawrenciana della rivoluzione sociale, che svanì per sempre dopo la rottura con Russell, era influenzata soprattutto dalle idee di riformatori sociali britannici, dal Rinascimento in poi. quali Thomas More, John Ruskin, William Morris

ed era basata sul principio che tutti devono avere “food and clothing and shelter as a birth-right, work or no work”¹⁹ e, come accennato, sull’abolizione della proprietà privata. Dopo la rottura con Russell, Lawrence ritorna all’idea romantica di Rananim come un’isola felice lontana dal mondo, idea che pian piano diventa un sogno del passato, come lascia trapelare il tono nostalgico che adotta in alcune lettere a Koteliansky:

In my Island, I wanted people to come without class or money, sacrificing nothing, but each coming with all his desires, yet knowing that his life is but a tiny section of a Whole: so that he shall fulfil his life in relation to the Whole. [...] but I can’t find anybody.²⁰

Nonostante il fallimento di questo progetto, Lawrence non abbandona l’idea della ricerca di un’isola felice, ma si rende conto che il luogo non deve essere necessariamente il Nuovo Mondo, la vergine America, ma può essere ovunque.²¹ “After then trying Sydney and New South Wales, if I don’t like that we shall go across the Pacific to San Francisco [...]. Now I have started, I will go on and on [...]. And if I like none of the places I shall come back to Europe with my mind made up and settle down permanently in England or Italy.”²²

Come lo scrittore, anche i suoi personaggi, soprattutto nelle opere posteriori alla Prima Guerra Mondiale, cercano un’isola felice, un luogo dove rinascere, ma nella maggior parte dei casi il progetto fallisce o, come ho già accennato, conduce addirittura alla morte. E forse alla base del fallimento stanno anche le oscillazioni e contraddizioni ideologiche di Lawrence, che concepisce l’utopia a volte come luogo di democrazia radicale, altre volte invece come applicazione di idee autoritarie, se non addirittura totalitarie. Del resto, molte opere degli anni venti, le cosiddette *leadership novels*, si fondano appunto sull’idea di leader che siano “aristocratici per natura” e non per lignaggio, destinati a essere volontariamente seguiti dalle masse nei loro progetti di rigenerazione e di rinnovamento. Ma questa “superiorità naturale” non è mai dimostrata in modo convincente da questi personaggi, che oltretutto si rivelano totalmente imprigionati in fumose quanto arroganti speculazioni intellettuali.²³ Da que-

sto punto di vista, essi sono una replica dello scrittore stesso, che non riuscì a convincere neppure un gruppo di amici a seguirlo per fondare Rananim. A motivo del loro stesso isolamento spirituale, i suoi personaggi sono obbligati o a rinunciare al progetto utopico oppure a ridefinirlo nei termini di un'utopia per singoli, un'isola per uno solo, come Lawrence stesso, che in una lettera del 7 novembre 1916 a Koteliansky, l'interlocutore del suo progetto utopico, scrive: "my Rananim, my Florida idea, was the true one. Only the *people* were wrong. But to go to Rananim, *without* the people is right, for me, and ultimately, I hope for you."²⁴

L'utopia deve essere fondata nel luogo più remoto possibile, dove solo la Natura regni sovrana. Ma in un luogo del genere – si trovi esso nel cuore delle montagne rocciose, come in *St. Mawr* o in "The Princess", o invece tra il *bush* australiano, come in *Kangaroo* o in *The Boy in the Bush* -- i personaggi lawrenciani vengono invariabilmente sconfitti; e ciò anche per l'incapacità di affrontare quella misteriosa entità che in *Studies in Classic American Literature* (1923), Lawrence definì "spirit of place." A causa di essa ciò che era stato immaginato come terreno "vergine", e quindi ideale per la creazione del *novum*, si rivela essere qualcosa di profondamente ostile, obbligandoli alla fuga (come nel caso della principessa) o spezzandone la forza vitale: "The gods of those inner mountains were grim and invidious and relentless, huger than man, and lower than man. Yet man could never master them."²⁵

Dallo "spirit of place" si vide infine sopraffatto lo scrittore stesso nel solitario Lobo Ranch nel Nuovo Messico, dove soggiornò dal marzo del 1924 al settembre del 1925 insieme soltanto a Frieda e a Dorothy Brett, vivendo giorno per giorno "with the hills and the trees [...] up against these Savage Rockies"²⁶ e scoprendosi sempre più oppresso da un indefinibile "qualcosa" che sembrava assorbire tutte le sue energie, divorargli il midollo ("I feel bitter in America – it makes one suffer, this continent, a nasty, too-much suffering")²⁷ e che infine lo costrinse alla fuga.

4. “The Man Who Loved Islands”

A questo punto Lawrence aveva imparato a diffidare delle isole e la dimostrazione di ciò è offerta da “The Man Who Loved Islands,” racconto che è un implicito ripudio del progetto di fondare Rananim e che condanna recisamente la presunzione insita nell’idea stessa di fondare una società perfetta.²⁸ Qui il protagonista seleziona, proprio come aveva pensato di fare lo scrittore, solo le persone che reputa all’altezza del proprio progetto, ma, via via che tenta di attuarlo, finisce per escluderle tutte eccetto se stesso. La perfezione e l’uniformità, sottolinea Lawrence, sono incompatibili con la natura, che è di per sé imperfetta, eterogenea, mutevole, e così il tentativo caparbio del protagonista di creare “a minute world of pure perfection, made by man himself,”²⁹ è inevitabilmente destinato al fallimento. E fallisce non solo per il suo rifiuto di adattare il proprio mondo “ideale” alle leggi della natura, ma anche perché la comunità che cerca di fondare è priva di radici, non avendo nessuna tradizione da cui trarre costumi, valori e abitudini di vita.

Paradossalmente il protagonista, che crede di voler creare una società, sia pur ridotta ai minimi termini, non si rende conto che in realtà sta cercando la solitudine totale, che infatti finirà per raggiungere; ma solo, in effetti, è già quando acquista la prima isola, dove i pochi individui da lui scelti, lo sono stati non in quanto soggetti di una condivisione, ma in quanto oggetto di un potere assoluto; egli insomma si comporta come un colonizzatore che impone la sua inflessibile volontà sulla natura e su coloro che lo circondano: insieme all’autocritica lawrenciana al progetto di Rananim emerge qui, dunque, anche una condanna al colonialismo e all’assenza di rispetto verso l’alterità culturale.³⁰

Sconfitto dalla prima isola – la giungla trasformata in giardino è ritornata alle vecchie leggi, sia naturali, sia degli uomini che la abitano – il protagonista ripete l’esperimento in una seconda, molto più piccola della precedente; qui la problematica affrontata dallo scrittore si sposta dall’ambito politico a quello privato, ossia al rapporto del protagonista stesso con una ragazza da cui ha una bambina. Il senso dell’esperienza nella seconda isola è epifanizzato dal fiore che

osserva insieme a lei, la sassifraga. Capace di crescere tra i sassi e, come suggerisce la sua etimologia, di spezzarli, il fiore rappresenta l'amore che Flora, la ragazza, gli offre e che potrebbe infrangere la dura crosta del suo egoismo; ma a esso l'uomo non si abbandona, anzi se ne ritrae inorridito. Quella che gli appare come un'imperdonabile debolezza, un degradante cedimento agli impulsi più bassi, che lo ha trasformato dal Dio che si illudeva di essere nella prima isola in Adamo, lo spinge ad abbandonare anche la seconda isola e trasferirsi su una terza ancora più piccola, più fredda e arida delle precedenti, dove, reciso ogni rapporto con i propri simili, egli sembrerebbe essere finalmente in grado di attingere alla sperata perfezione di un'asettica vita puramente mentale. Alla fine, come un re esiliato e maledetto, come un Lear senza un Fool al proprio fianco, si trova flagellato da una tempesta di neve, sommerso nella notte senza fine dell'inverno polare, ossessionato dal rombo del tuono, in un luogo dove la vita è scomparsa e lui stesso muore. Il corpo da lui rinnegato si prende una rivincita rifiutandosi di servirlo, portandolo a una condizione di delirante incoscienza in cui la "mind" perde tutte le prerogative che l'avevano resa oggetto di un orgoglioso idoleggiamento. In questa terza isola anche il linguaggio umano viene ripudiato:³¹ egli si scopre infatti sorpreso e irritato dal suono della sua stessa voce, che tuttavia erompe infine in un grido allucinato e agonizzante, esprimente tutto l'orrore della sua disperata solitudine che, a questo punto, è divenuta separazione persino dal luogo in cui si trova. E infatti ora il suo pensiero, poco prima del decesso, si trasferisce in un altro agli antipodi del deserto di neve e gelo in cui si trova: "it is summer ... and the times of leaves".³² Se la solitaria morte dell'uomo tra i ghiacci rende questa isola simile al Cocito dantesco, dove Satana, punito per la Superbia, si trova eternamente conficcato (Lawrence aveva letto la *Commedia* proprio in questi anni), l'ultimo pensiero rivolto all'estate dà espressione all'insopprimibile nostalgia della natura che il protagonista ha voluto cancellare in sé.

Concludendo è interessante notare che i tre luoghi in cui è ambientato il racconto sono usati da Lawrence anche per indicare tre tipi di illusorie "isole felici" – la comunità felice e autosufficiente, l'Eden con poche persone servizievoli e obbedienti – e il totale isolamento

dell'individuo dal mondo umano – e per mettere a fuoco l'inevitabile capovolgarsi dell'utopia in una distopia, cioè, appunto in un inferno.

NOTE

¹ Anche l'Australia dove soggiornò dal 4 maggio all'11 agosto 1922 e che ispirò i romanzi *Kangaroo* e *The Boy in the Bush* è un'isola, seppur vastissima.

² I due personaggi anelano a incarnare il mito romantico dell'amore prendendo a riferimento soprattutto Wagner e i poeti romantici tedeschi, ma proprio ciò rende la loro esperienza profondamente inautentica e quindi frustrante.

³ Cfr. Michelucci, *Space and Place*, 7-23.

⁴ Per arrivare al villaggio la protagonista deve attraversare una fessura nelle montagne, simbolizzante il passaggio iniziatico a un mondo completamente diverso. Come sottolinea Mark Kinkead-Weekes in "The Gringo Senora Who Rode Away" 256, "To look down on the brilliant whiteness of the pueblo, in that other world, is both to be frightened by a sense of a whiteness quite different from hers and to judge her deathliness by it".

⁵ Cfr. Michelucci, *Space and Place* 88-106. Si veda anche Widmer, "Lawrence and the Fall of Modern Woman" 47-56; MacDonald, "Images of Negative Union"; Draper, "The Defeat of Feminism"; De Filippis, "D.H. Lawrence e il mito amerindiano", 49-68.

⁶ Lawrence, *Kangaroo*, 287.

⁷ Ibid., 348.

⁸ Cfr. Murry, *Son of Woman*, 19-25; *Reminiscences*, 245-269.

⁹ Sorte destinata a *The Rainbow*, alle ultime poesie, ai quadri, sequestrati della polizia durante la mostra alle Warren Galleries di Londra e a *Lady Chatterley's Lover*, opera riabilitata solo nel 1960 in seguito a un processo. Cfr. Rolph, *The Trial of Lady Chatterley*; Hyde, *The Lady Chatterley's Lover Trial*. Si veda anche Matthews, "The trial of *Lady Chatterley's Lover*", 169-191.

¹⁰ Lawrence, *Twilight in Italy and Other Essays*, 84.

¹¹ Il nome venne suggerito dall'amico ebreo russo Samuel Solomonovich Koteliensky (1880-1955), emigrato in Inghilterra dove lavorava come traduttore, e precisamente dal canto ebraico "Ranané Sadikhim." In "Ranim: D.H. Lawrence's Letters to S.S. Koteliensky" 22-32, Grandsen scrive che la parola "Ranim" può anche essere connessa con "Ra'annanim", che significa verde, fresco o rigoglioso, citata nel quattordicesimo verso del Salmo 92 (pp. 23-24). Le lettere di Lawrence a Kote-

liansky sono state raccolte da George J. Zytaruk e pubblicate con il titolo *The Quest for Rananim*.

¹² Lawrence, *Letters*, III, 90.

¹³ Come sottolinea Franks (*Islands and the Modernists* 105-138), il progetto di Rananim si materializza in tre fasi o potremmo dire anche progetti fondamentali della vita dello scrittore, tutti destinati al fallimento, dal quale però, come rileva Franks, Lawrence sempre risorgerà come la fenice risorge dalle ceneri: l'isola felice pensata insieme al filosofo Bertrand Russell, l'esperimento a Zennor in Cornovaglia della piccola comunità a quattro con la moglie Frieda, Katherine Mansfield e John Middleton Murry e, infine, la vita al Del Monte e al Lobo Ranch nel Nuovo Messico.

¹⁴ Cfr. Marinetti, "Manifesto Futurista."

¹⁵ Lawrence, *Letters*, II, 252-259.

¹⁶ Sulle configurazioni che ha assunto l'isola nella cultura e nell'immaginario occidentale si vedano Glaser, *Utopische Inseln*, John Fowles, *Islands*; Perosa, *L'isola, la donna, il ritratto*. Si veda anche Franks, *Islands and the Modernists*.

¹⁷ Per un'analisi dettagliata di questo racconto si veda Michelucci, "La funzionalità dello spazio-isola", 263-281; "The Violated Silence: D.H. Lawrence's 'The Man Who Loved Islands'", 128-134.

¹⁸ Lawrence, *Letters*, II, 227.

¹⁹ *Ibid.*, 292.

²⁰ *Ibid.*, 266. Lo scrittore aveva difficoltà a trovare "adepti" e veri seguaci, come nel famosissimo episodio al Café Royal (dicembre 1924), dove solo Dorothy Brett accettò l'invito dello scrittore a seguirla nel Nuovo Messico. Gli altri intellettuali e amici che trovarono scuse e rifiutarono erano Catherine Carswell e il marito Donald, Mary Cannan, John Middleton Murry e Mark Gertler. Cfr. Ellis, *D.H. Lawrence. Dying Game 1922-1930*, 148-153. Si veda anche Franks, *Islands and the Modernists*, 105-138.

²¹ Cfr. Michelucci, "A Man Who Loved Islands: D.H. Lawrence and the Paradox of Rananim", 311-319.

²² Lawrence, *Letters*, IV, 228.

²³ Cfr. Michelucci, "The Line and the Circle" 117-129. Si veda anche Ellis, "Introduction" in Lawrence, *The Fox, The Captain's Doll, The Ladybird* xiii-xxx.

²⁴ Lawrence, *Letters*, III, 23.

²⁵ Lawrence, *St. Mawr*, 150.

²⁶ Lawrence, *Letters*, V, 148-150.

Le isole infelici di D.H. Lawrence

²⁷ *Ibid.*, IV, 387

²⁸ Sulle diverse interpretazioni critiche del racconto, cfr. Franks. *Islands*, 105-138. Si veda inoltre Kinkead-Weekes, "A Lawrence Who Had Loved Islands," *D.H. Lawrence and Literary Genres*, 187-194.

²⁹ Lawrence, "The Man Who Loved Islands", 153.

³⁰ Questo aspetto, ossia l'opposizione tra uniformità e diversità caratterizza l'ultimo libro di viaggio dello scrittore, *Sketches of Etruscan Places* (1932), incentrato sull'opposizione tra la sterile uniformità dei Romani e la feconda pluralità e diversità degli Etruschi.

³¹ Cfr. Michelucci, "The Violated Silence", 130-134.

³² Lawrence. "The Man Who Loved Islands" 173.

OPERE CITATE

DE FILIPPIS, Simonetta. "D.H. Lawrence e il mito amerindiano." A cura di Antonella PIAZZA. *D.H. Lawrence Arte e Mito*. Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 2000. 49-68.

DRAPER, R. P. "The Defeat of Feminism: D.H. Lawrence's *The Fox* and 'The Woman Who Rode Away'". *Studies in Short Fiction* 3 (1966), 186-198.

ELLIS, David. "Introduction". In D.H. LAWRENCE, *The Fox, The Captain's Doll, The Ladybird*. A cura di Dieter MEHL. London, Penguin, 1994. xiii-xxx.

ELLIS, David. *D.H. Lawrence: Dying Game 1922-1930*. Cambridge, CUP, 1998.

FOWLES, John. *Islands*. London, Cape, 1978.

FRANKS, Jill. *Islands and the Modernists*. Jefferson, McFarland, 2006.

GLASER, Horst Albert. *Utopische Inseln*. Bern, Peter Lang, 1996.

GRANDSEN, K.W. "Rananim: D.H. Lawrence's Letters to S.S. Koteliensky." *Twentieth Century* 159 (1955). 22-32.

HYDE, Montgomery H. *The Lady Chatterley's Lover Trial*. London, Bodley Head, 1990.

KINKEAD-WEEKES, Mark. "The Gringo Senora Who Rode Away." *D.H. Lawrence Review* 22 (1990). 251-265.

KINKEAD-WEEKES, Mark. "A Lawrence Who Had Loved Islands." A cura di Simonetta de Filippis e Nick Ceramella. *D.H. Lawrence and Literary Genres*. Napoli, Loffredo Editore, 2004. 187-194.

LAWRENCE, D.H. "The Man Who Loved Islands." A cura di Dieter MEHL e Christa JANSOHN. *The Woman Who Rode Away and Other Stories*. Cambridge, CUP, 1995. 151-173.

- LAWRENCE, D.H. *Kangaroo* (1923). A cura di Bruce STEELE. Cambridge, CUP, 1994.
- LAWRENCE, D.H. *St. Mawr and Other Stories* (1925). A cura di Brian FINNEY. Cambridge, CUP, 1983.
- LAWRENCE, D.H. *The Boy in the Bush* [with Mollie L. Skinner] (1924). A cura di Paul EGGERT. Cambridge, CUP, 1990.
- LAWRENCE, D.H. *Twilight in Italy and Other Essays*. A cura di Paul EGGERT. Introduzione e commenti di Stefania MICHELUCCI. London, Penguin, 1997.
- LAWRENCE, D.H. *The Letters of D.H. Lawrence*. Vol. II. June 1913-October 1916. A cura di George J. ZYTARUK e James T. BOULTON. Cambridge, CUP, 1982.
- LAWRENCE, D.H. *The Letters of D.H. Lawrence*. Vol. III. October 1916-June 1921. A cura di James T. BOULTON e Andrew ROBERTSON. Cambridge, CUP, 1984.
- LAWRENCE, D.H. *The Letters of D.H. Lawrence*. Vol. IV. June 1921-March 1924. A cura di Warren ROBERTS, James T. BOULTON e Elizabeth MANSFIELD. Cambridge, CUP, 1987.
- LAWRENCE, D.H. *The Letters of D.H. Lawrence*. Vol. V. March 1924-March 1927. A cura di James T. BOULTON e Lindeth VASEY. Cambridge, CUP, 1989.
- MACDONALD, Robert H. "Images of Negative Union: The Symbolic World of D.H. Lawrence's 'The Princess'." *Studies in Short Fiction* 16 (1979), 269-293.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. "Manifesto Futurista." *Le Figaro*, 20 febbraio 1909.
- MATTHEWS, Sean. "The trial of *Lady Chatterley's Lover*: 'The most thorough and expensive seminar on Lawrence's work ever given'". *New D.H. Lawrence*. A cura di Howard J. BOOTH. Manchester, Manchester University Press, 2009. 169-191.
- MICHELUCCI, Stefania. "La funzionalità dello spazio-isola in D.H. Lawrence." *L'immagine riflessa* 2 (1997), 263-281.
- MICHELUCCI, Stefania. "A Man Who Loved Islands: D.H. Lawrence and the Paradox of Rananim." *Vite di Utopia*. A cura di Vita FORTUNATI e Paola SPINOZZI. Ravenna, Longo Editore, 1997. 311-319.
- MICHELUCCI, Stefania. "The Violated Silence: D.H. Lawrence's 'The Man Who Loved Islands'." *Anatomies of Silence: Selected Papers 2nd HASE Conference*. A cura di Ann R. CACOULOS e Maria SIFIANOU. Atene, Parousia, 1998. 106-113. Ristampato in *Beyond the Floating*

Le isole infelici di D.H. Lawrence

- Islands*. A cura di Stephanos STEPHANIDES e Susan BASSNETT, University of Bologna, Cotepra, 2002. 128-134.
- MICHELUCCI, Stefania. *Space and Place in the Works of D.H. Lawrence*. Jefferson, McFarland, 2002.
- MICHELUCCI, Stefania. "The line and the circle: D.H. Lawrence, the First World War and myth." *New D.H. Lawrence*. Ed. Howarth J. Booth, Manchester, Manchester University Press, 2009. 117-129.
- MURRY, John Middleton. *Son of Woman. The Story of D.H. Lawrence*. London, Cape, 1931.
- MURRY, John Middleton. *Reminiscences of D.H. Lawrence*. London, Cape, 1933.
- PEROSA, Sergio. *L'isola, la donna, il ritratto*. Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- ROLPH, C.H. *The Trial of Lady Chatterley: Regina vs. Penguin Books*. Harmondsworth, Penguin, 1961.
- WIDMER, Kingsley. "Lawrence and the Fall of Modern Woman." *Modern Fiction Studies* 5 (1959), 47-56.
- WORTHEN, John. *D.H. Lawrence: The Early Years 1885-1912*. Cambridge, CUP, 1991.
- ZYTARUK, George J. *The Quest for Rananim: D.H. Lawrence's Letters to S. S. Kotliansky 1914 to 1930*. Montreal, McGill Queen's University Press, 1970.

THE VIOLENCE OF THE INNOCENT: GAVIN MAXWELL AND HIS OTTERS

Patrick Parrinder

*In his bestselling memoir *Ring of Bright Water* and other books, the Scottish writer Gavin Maxwell (1914-1969) tells of his life with a series of wild otters. His attempts to domesticate these highly intelligent animals involved a conscious return to the conditions of the mythological Paradise. Nevertheless, the otters proved capable of savage attacks on their keepers and on each other, and ultimately they had to be held in solitary confinement. This article looks at what the story of Maxwell and his otters reveals about the similarities – and the differences – between animal and human violence.*

What torture the human species inflict upon
their 'pets'.¹

In the 1960s, the Scottish writer Gavin Maxwell became famous for his attempt to repair the damage that, he believed, humanity had suffered in its 'separation from the soil and from the other living creatures of the world'.² Maxwell (1914-1969) lived in an isolated cottage with a number of animals including a series of wild otters – the first of which came from the marshes of southern Iraq – who were given the freedom of the house. But the idyll that he described in his bestselling memoir *Ring of Bright Water* (1960) was short-lived. While the otters had to be protected from human violence, their keepers had to face the fact that for wild, carnivorous animals 'violence was essential to survival and reproduction'.³ Violence is so fundamental to animal life that, when we want to describe human depravity, we make use of such words as *brutality* and *bestiality*. Yet these words carry their own freight of human hypocrisy and self-deception. If nature, according to the Victorian poet Tennyson, is 'red in tooth and claw' ('In Memoriam', LVI), what shall we say of modern men?

Throughout human history and culture it has been held that we are morally superior to the animals – that we have a conscience, rights, and duties, and they do not. It may be for this reason that, in virtually all attempts to imagine a perfect society, nature has been domesticated and wild animals are excluded. Indeed, the classic

location of Utopia either as a remote island or a walled city-state seems deliberately designed to reduce the natural world to human control. Only the animals that men can put to work – sheep and cattle, horses, chickens and dogs – are likely to be allowed. For the idea of living in peace with the full variety of wild nature we have to look not to a utopian future but to the mythological past, above all to the story of the Garden of Eden.

Maxwell himself wrote that his life with the otters symbolised ‘freedom from the prison of adult life and an escape into the forgotten world of childhood, of the individual or the race’.⁴ Nevertheless, if Adam in Paradise lived together with the animals, it was not on terms of equality. While they all share in the fruits of the earth, it is Adam who is told to name them and exert mastery over them. After the Fall, Adam and Eve are made to become agriculturalists, tilling the ground and wearing animal skins, and their son Abel grows up to be a shepherd. Animals are slaughtered both for food and to satisfy God’s demand for ritual sacrifices; the killing of animals, unknown in Paradise, is now both a material and a spiritual necessity. What the Creation story does not tell us is that very early in the history of agricultural communities, animals acquired another function that was less obviously related to the necessities of life. Not only were they put to work on the farm and kept as livestock, but in small numbers they were brought up in the home and cherished as pets. Mastery, in the human-pet relationship, coexists with peace and love, almost as if we could re-enter the Garden of Eden.

In modern, urban societies – paralleling the rise of doctrines of human equality – we have laws forbidding the mistreatment of pets; yet, like farm animals, most pets are highly artificial creatures, the result of such extensive human breeding that they could barely survive in the natural state. Food, shelter, medical attention and protection from other animals are all provided for them. Animals that turn violently upon their human owners are either killed or, exceptionally, they are kept safely in zoos. By the mid-twentieth century, however, feeling was turning both against wholesale animal slaughter and against confinement in zoos, and it was at this time

The Violence of the Innocent

that Gavin Maxwell came to be seen (in the words of his biographer) as ‘the wilderness man, the wild animals’ friend, the strider of horizons, burster of cages, symbol of liberty’.⁵

Wild otters breed in Scotland and, once he had become an experienced otter-keeper, Maxwell was able to bring up two Scottish otter cubs successfully before releasing them into the local environment. Perhaps it was inevitable, however, that his search for a wild, undomesticated animal to keep as a pet would take him initially to what was then one of the last pre-industrial wildernesses, the marshes of southern Iraq. When he visited the marshes with the explorer Wilfred Thesiger in 1956, Maxwell knew that before long they would be drained and their traditional way of life would disappear. (Of course, he could have hardly anticipated that they would eventually be attacked by Saddam Hussein in what has been called a ‘wilderness holocaust without precedent’.⁶) Maxwell’s book *A Reed Shaken by the Wind* (1957) describes how he and Thesiger travelled through the marshes in a *tarada*, a slim, high-fronted canoe provided by a friendly sheikh. Thesiger had a kit of medical supplies and (though he had no training as a doctor) at each new village he set up a temporary clinic. Maxwell, who spoke almost no Arabic, had little to do apart from taking notes and shooting wild game for the pot. He was, however, intrigued to learn that the marsh people often tamed and brought up otter cubs, and he determined to buy one. His first cub, Chahala, soon died, perhaps poisoned by the digitalis that the villagers used in fishing bait. He found himself devastated by her death even though, as he wrote, ‘she was only one of thousands like her in the marshes, that are speared with the five-pointed trident, or shot, or taken as cubs to die slowly in more callous captivity’.⁷ He had begun to experience the intense emotional attachment, the ‘otter fixation’ that these animals could inspire; and the marsh people who witnessed this attachment called Chahala his ‘daughter’.⁸

Some weeks later Maxwell acquired a second otter, given to him at the British Consulate in Basra and named Mijbil after one of his Iraqi hosts. Mijbil, it turned out, belonged to a species unknown to western zoologists and soon to be classified as *Lutrogale*

perspicillata maxwelli, or Maxwell's Otter. In *Ring of Bright Water* we see how Mijbil is taken to live in the author's London apartment and then at his Scottish cottage. He sleeps in Maxwell's bed and is exercised by being taken for walks on a lead on the London streets, just like a dog. But in other respects Mijbil seems more human than doglike, since otters have not just a highly articulate language but, Maxwell is convinced, a sense of humour.⁹ They can get angry, too. Maxwell enjoys Mijbil's playful 'nips' until one day – foolishly trying to confiscate an eel that the otter is eating – he receives a serious bite. Bones are broken in his hand even though he is wearing three pairs of gloves. Already the young otter has a 'strength almost unbelievable', with 'enormously powerful' jaws', yet Maxwell continues to live with him on terms of extreme intimacy.¹⁰ Once they reach the author's Scottish retreat, Mijbil is accorded almost total freedom; yet by now the pattern of Maxwell's otter-keeping has become established. As a travel-writer and historian living by his pen, he cannot stay all the time at Camusfeàrna (the fictional name that he gives to his remote Scottish house). He must find friends and, eventually, a series of paid assistants to look after his otters and other pets during his long absences.

Until the success of *Ring of Bright Water*, Camusfeàrna had no telephone, no electricity and no domestic water supply. It stood on the sea shore with no jetty, beneath a steep, pathless hillside that had to be climbed to reach the nearest road. Maxwell's furniture was made from fish boxes and other jetsam; he cooked on a Primus stove, and used a bucket to draw water from the river. Around the house there was wildlife in abundance – badgers, deer, pine martens, wildcats, seals, dolphins and much else. The cottage stood unfenced upon a green field edged by a fast-running stream. For Maxwell this was an idyll with mythological overtones, and his friends and assistants shared this feeling. Camusfeàrna was compared to Coleridge's Xanadu and to the Avalon of the Arthurian legends,¹¹ but it was the poet Kathleen Raine, who was deeply and unhappily in love with Maxwell and who shared in looking after Mijbil, who identified it with the Garden of Eden. It was 'to Gavin', she recalled in her 1977 autobiography, that she owed her 'return to the earthly

The Violence of the Innocent

paradise'.¹² She would stay in the house in his absence and – though they never lived there together – she saw herself and Maxwell as a new Adam and Eve. Their pet otter was the 'gate-keeper who allowed us to pass, through his life, into the unfallen world',¹³ yet it was while she was responsible for Mijbil at Camusfeàrna that he disappeared, not for the first time, and never returned. Maxwell arrived back in Scotland to learn that his beloved and all too trusting pet had been killed by a local lorry-driver with a pickaxe.

Camusfeàrna, in fact, was an idyll surrounded by dangers. Maxwell had always been aware of the hunting and casual slaughter of wild otters, and the use of traps to snare them. He soon found that the local sheepdogs, seen by some of his otters as potential playmates, were also trained to kill them. The success of *Ring of Bright Water* brought both an avalanche of fan-mail and a series of uninvited visitors, some of whom brought dogs off the leash. Soon he decided to build a high wooden stockade around the house, the first of a number of protective measures that would eventually make the otters' quarters as secure and fortified as in any zoo. For not only were the otters threatened by human and animal violence; they themselves were inherently violent and began to turn against human beings.

After Mijbil's death, Maxwell's attempts to obtain another otter from Iraq were thwarted by the country's 1958 revolution. Instead, a chance meeting in 1959 led to his adopting Edal, a one-year-old otter from Nigeria, who would stay with him until her death in the fire that destroyed Camusfeàrna nine years later. Through Edal, Maxwell discovered aspects of the otter's nature that had remained hidden during Mijbil's comparatively short life. She was joined by a male West African otter cub, Teko, in what Maxwell hoped would become an idyllic partnership; but Edal took violently against Teko, and the two had to be kept permanently apart. Then Edal attacked first one of Maxwell's visitors – a keeper from the London Zoo – and then her carer, Terry, who was wearing a sweater that the visitor had left behind. Terry was so savagely bitten that he lost two fingers, one on each hand. Soon Teko too started attacking his keepers, and after that both animals were locked up in secure enclosures.

Maxwell always resisted what he called the ‘act of wanton cruelty’ involved in sending his house-reared otters away to a ‘life sentence behind the prison bars of a zoo’, but the solution of solitary confinement at Camusfeàrna was not much better.¹⁴ Each separate enclosure contained running water, a deep pool to swim in, and sleeping quarters warmed by an infra-red lamp; but the gates of Eden had clanged shut.

What drove these partially domesticated otters to violence? Few people knew animal psychology more intimately than Maxwell, and he was not short of explanations. He speaks of the animals’ jealousy and insecurity, their fear of interlopers and the unknown. Only with its ‘acknowledged foster-parents’, he thinks, can a tamed otter be fully trusted: ‘the emotions are too intense, the degree of affection accorded by the otter too profound’ for it to take its place in a wider human circle.¹⁵ The implication is that animal violence mirrors human violence with, at best, rather subtle differences: what is ‘normal’ for the one is ‘abnormal’ for the other, and vice versa. Power relations are fundamental in each case. Teko, for example, never attacks Maxwell himself, and the latter observes that ‘I have at no moment truly lost the sensation of mastery in which lies my salvation’.¹⁶ This is, perhaps, the lesson that Adam and Eve failed to learn in Paradise when faced by the serpent. Maxwell was proud of his aristocratic family background, and all who knew him attested to his charisma and ease of command. Kathleen Raine recalled with some bitterness that he ‘had the gift of making us all his slaves’.¹⁷ Surely his animals were responding to the same gift, the power that quells the very violence that on other occasions it is likely to provoke.

The title of Maxwell’s last book *Raven Seek Thy Brother* (1968) is an Arab saying reported by Thesiger, and the book’s subject is the continual bad luck associated with the raven, which Maxwell feels has been his fate. An epilogue describes the fire at Camusfeàrna (caused, it would seem, by faulty electrical fittings) and the death of Edal. Yet Maxwell also tells how, after five years of complete confinement, he was able to achieve joyous reunions with both Edal and Teko, and to restore some of their lost freedoms, though they still had to be kept ri-

The Violence of the Innocent

gidly apart. During the years isolated from human companionship Teko developed a 'zoo pattern of behaviour', 'repetitive, compulsive action born of boredom and frustration'.¹⁸ Their captivity was all the more cruel, Maxwell suggests, because 'they had both received life sentences for actions which, [to judge] by the very hysteria that characterized them, were probably unremembered'.¹⁹ Once again, the human analogy is both fascinating and deliberately understated. Not content with speculating about animal memory, he also implies that they have powers of reasoning, since their lack of understanding so clearly reflects ours. If their behaviour is bewildering to him, how much more so, he wonders, must his be to them? At the same time, however violent the otters may have been, in human terms they are clearly innocent and Maxwell loves them unreservedly for that. The joy that they show at being reunited with him cannot, in any case, lessen the guilt he feels at having imprisoned them for so long. Soon afterwards, Edal was burnt to death and Camusfeàrna left in ruins. In the following year Maxwell himself died, followed two weeks later by Teko, who, having grown 'old and toothless and testy', was found drowned at the bottom of his new pool.²⁰ It seems very possible that the violent, wild otter had been so far domesticated that, doglike, he could not survive the loss of his imprisoning human master. How far the dream of a shared, free life between man and the animals deserves or can achieve a less unhappy ending is for us to decide.

NOTES

¹ Maxwell, *Raven Seek Thy Brother*, p. 188.

² Maxwell, *Ring of Bright Water*, p. vii.

³ Maxwell, *The Rocks Remain*, p. 120.

⁴ Maxwell, *Ring of Bright Water*, p. vii.

⁵ Botting, *Gavin Maxwell*, p. 296.

⁶ Botting, *Gavin Maxwell*, p. 200.

⁷ Maxwell, *A Reed Shaken by the Wind*, pp. 221-22.

⁸ Maxwell, *Ring of Bright Water*, pp. 82-3; *A Reed Shaken by the Wind*, p. 203.

⁹ Maxwell, *The Rocks Remain*, p. 29.

¹⁰ Maxwell, *Ring of Bright Water*, p. 87.

Patrick Parrinder

- ¹¹ Maxwell, *Ring of Bright Water*, p. 12; Botting, *Gavin Maxwell*, passim.
¹² Kathleen Raine, *The Lion's Mouth*, p. 33.
¹³ Raine, *The Lion's Mouth*, p. 62.
¹⁴ Maxwell, *The Rocks Remain*, p. 101.
¹⁵ Maxwell, *The Rocks Remain*, p. 120.
¹⁶ Maxwell, *The Rocks Remain*, p. 118.
¹⁷ Raine, *The Lion's Mouth*, p. 71.
¹⁸ Maxwell, *Raven Seek Thy Brother*, p. 4.
¹⁹ Maxwell, *Raven Seek Thy Brother*, p. 192.
²⁰ Botting, *Gavin Maxwell*, pp. 517, 562.

WORKS CITED

- BOTTING, Douglas. *Gavin Maxwell: A Life*. London, HarperCollins, 1993.
MAXWELL, Gavin. *A Reed Shaken by the Wind*. London, Longmans, 1957.
MAXWELL, Gavin. *Ring of Bright Water*. London, Longmans, 1960.
MAXWELL, Gavin. *Raven Seek Thy Brother*. London, Longmans, 1968.
MAXWELL, Gavin. *The Rocks Remain*. London, Longmans, 1963.
RAINE, Kathleen. *The Lion's Mouth*. London, Hamish Hamilton, 1977.

GEORGE CARLIN E LA STAND-UP COMEDY

Jacopo Pellegrinetti

This paper offers a theoretical approach to American stand-up comedy based on the writings of John Limon and Eddie Tafoya, and analyses in detail the work of George Carlin, one of the most influential and controversial American comedians of the twentieth century.

La *stand-up comedy* è un tipo di monologo comico, nato all'inizio del secolo XX negli Stati Uniti, nel quale il *performer*, denominato *stand-up comedian*, *stand-up comic* o più semplicemente *stand-up* (il termine utilizzato nell'ambiente del cabaret italiano è il più generico *monologhista*), si rivolge direttamente agli spettatori come in un'orazione pubblica. Il tratto fondamentale che distingue la *stand-up comedy* "pura" dalle altre forme di intrattenimento comico dal vivo attualmente più diffuse (*sketch comedy*, teatro d'improvvisazione) è il fatto che il comico sul palco non interpreta un personaggio, o per lo meno non lo fa dichiaratamente. Si presenta cioè sul palcoscenico nei panni di se stesso, proponendo battute di cui è autore o coautore: come afferma Limon, "all stand-ups [...] are neither acting nor conversing, neither in nor out of costume" (153).

Lo *stand-up comedian* propone al pubblico uno o più *bits* ("pezzi" tematici di durata inferiore ai 15 minuti, ma spesso molto più brevi), i quali compongono la *routine*. I *bits* possono essere di natura satirica (cioè esprimere in chiave comica e dissacratoria l'opinione dell'autore sulla situazione politica e sociale corrente), commentare aspetti e consuetudini della vita quotidiana che gli spettatori possono facilmente riconoscere come familiari, mettendone in luce gli aspetti risibili, grotteschi o paradossali (si tratta della cosiddetta *observational comedy*), oppure essere presentate sotto forma di narrazioni autobiografiche o pseudo-autobiografiche. Spesso, durante un *bit* dagli accenti particolarmente violenti e aggressivi, lo *stand-up comedian* compie delle digressioni inserendo battute di argomento più leggero rispetto a quello principale, come a voler ricordare al pubblico che, per quanto importanti o complessi possano essere i temi che affronta, niente di quello che dice va preso con la massima serietà. Altre

volte, all'interno di un *bit* di tipo narrativo, il comico mette in atto vere e proprie scene con più personaggi che interpreta tutti, modificando ripetutamente l'impostazione vocale, la mimica facciale e la postura del corpo per segnalare il passaggio da un ruolo ad un altro.

Il palcoscenico

La stand-up comedy non prevede l'utilizzo di materiale scenico: tutto ciò che il comico stringe in mano durante la performance è il microfono, oltre forse a un bicchiere o una bottiglietta d'acqua. I microfoni sono del tutto simili a quelli usati dai cantanti nelle esibizioni dal vivo, e l'acqua viene consumata apertamente sul palco di fronte al pubblico: questo va specificato per rimarcare ulteriormente la differenza tra la stand-up comedy e il teatro (in cui i microfoni, se presenti, sono miniaturizzati o nascosti) e la sua affinità con le orazioni pubbliche (pensiamo per esempio ai comizi politici), in cui gli speaker utilizzano solitamente microfoni dello stesso tipo e si schiariscono la voce compiendo pause per bere. Non è previsto nemmeno l'uso di costumi: per lo più lo stand-up comedian è abbigliato in maniera sobria e spesso piuttosto informale, ma si possono ricordare anche i completi dai colori sgargianti indossati dagli stand-up afroamericani Richard Pryor ed Eddie Murphy in alcune performance degli anni 1980.

I luoghi della stand-up comedy

La stand-up comedy è nata intorno al 1900 sui palchi dei teatri di vaudeville. A partire dagli anni 1920, in seguito al declino del vaudeville, la stand-up comedy si spostò nei nightclub e nei cabaret, mentre dagli anni 1960, in seguito all'avvento dei *sickniks* e, in seguito, dei comici "controculturali", i monologhisti più apprezzati dai giovani cominciarono ad esibirsi nei college e nelle *coffeehouses*.

La consuetudine per i nightclub di proporre forme di comicità verbale come intrattenimento per gli avventori risale agli anni 1920. In quest'epoca, a causa del Proibizionismo, molti nightclub furono costretti a chiudere i battenti e la vendita ed il consumo di alcolici si

spostò in locali (ovviamente clandestini) di dimensioni più ridotte, denominati *speakeasies*. Nonostante la vendita di bevande proibite costituisse la loro principale attrattiva, in alcuni di questi esercizi era anche possibile assistere a spettacoli sul modello di quelli del cabaret. Tra un numero e l'altro il palco veniva occupato da un *master of ceremonies* (o *emcee*) che, oltre ad introdurre i vari numeri, si produceva in brevi monologhi comici in cui rivolgeva direttamente al pubblico. Si trattava di veri e propri *bits* di stand-up comedy. Erano proprio le piccole dimensioni degli *speakeasies* a rendere agevole la fruizione da parte del pubblico delle esibizioni degli *emcees*: in club più grandi, infatti, il rumore e la distanza dei tavoli dal palcoscenico avrebbero reso impossibile per molti clienti la comprensione delle battute. In seguito all'abrogazione delle leggi proibizioniste molti *speakeasies* continuarono l'attività trasformandosi in nightclub legali, proponendo spettacoli dello stesso tipo.

Le *coffeehouses* sono locali di dimensioni ridotte e dall'atmosfera informale in cui comici giovani ed inesperti possono, serata dopo serata, sperimentare l'impatto sul pubblico del proprio materiale e rifinirlo in vista di ingaggi di maggior prestigio. Poiché frequentate soprattutto da persone di livello culturale medio-alto e di tendenze anticonformiste ed anti-establishment, le *coffeehouses* furono negli anni 1960 e 1970 il tipo di locale prediletto dai comici hipster e contro-culturali.

Nelle tre categorie di locali finora descritte la stand-up comedy è solo uno dei numerosi tipi di intrattenimento offerti agli avventori, ma esistono anche i cosiddetti *comedy club* che, come il loro nome lascia intendere, sono dedicati in maniera pressoché esclusiva alla stand-up comedy (e, in misura minore, ad altre forme di intrattenimento comico). Nati negli anni 1960, i *comedy club* si sono moltiplicati negli anni 1980, quando la stand-up comedy ha conosciuto il suo periodo più fortunato in termini di successo di pubblico, tanto che ancora oggi ogni città statunitense di dimensioni medie ne conta almeno uno.

Preistoria e storia

Eddie Tafoya (2009) riconduce le origini della stand-up comedy e delle sue caratteristiche distintive (comicità di stampo prettamente verbale, rapporto diretto con il pubblico, continui riferimenti alla dimensione corporea, gusto dei performer per l'affabulazione, elementi di improvvisazione) a numerose espressioni culturali del passato sia remoto che recente che si possono considerare antenate della stand-up e della figura dello stand-up comedian: tra queste ricordiamo le *trickster tales*, le figure del buffone di corte e del clown, e gli affabulatori dei *medicine shows*.

Quello che secondo Tafoya fu il primo stand-up comedian vero e proprio (anche se il termine non sarebbe entrato in uso fino agli anni 1960) apparve sui palchi del vaudeville tra il 1880 e il 1890. Il suo nome era Charley Case e pare fosse un afroamericano capace di farsi passare per bianco. Case si presentava in scena in abiti borghesi e rivolgeva le sue battute direttamente agli spettatori, con l'esplicito scopo di provocarne il riso. Del suo repertorio ci rimangono alcune trascrizioni da cui possiamo dedurre che i suoi pezzi fossero costituiti da serie di brevi racconti pseudo-autobiografici ognuno dei quali si concludeva con una *punch line*.

Pochi anni dopo l'esordio di Case, tra la Gran Bretagna e gli Stati Uniti ottenne una buona popolarità Beatrice Herford, che lavorò tra l'altro nel circuito del vaudeville e nei teatri di rivista di Broadway. Herford fu la prima ad inscenare conversazioni immaginarie tra personaggi che interpretava a turno.

L'afroamericana Jackie "Moms" Mabley nella prima metà del secolo XX divenne una star del Chitlin' Circuit', una rete di teatri destinati al pubblico della gente di colore (che per effetto delle Jim Crow Laws non aveva accesso al circuito teatrale mainstream). Le innovazioni apportate dalla Mabley furono essenzialmente due: il ricorso a velate allusioni alla sfera sessuale e l'uso di temi particolarmente afroamericani, che il suo pubblico poteva facilmente riconoscere come facenti parte del proprio retroterra culturale. La Mabley divenne quindi la portavoce comica del proprio gruppo etnico di ori-

George Carlin e la stand-up comedy

gine, caratteristica quest'ultima diventata negli anni tipica di gran parte degli stand-up comedians appartenenti a minoranze etniche.

Per quanto riguarda la *observational comedy*, si può affermare con una certa sicurezza che essa tragga le sue origini dalla figura del *toomler*, che aveva l'esplicito compito di intrattenere gli avventori dei resort della Borscht Belt (nome con cui era familiarmente noto l'insieme di hotel e case di vacanza che nelle contee di Ulster e Sullivan, nello stato di New York, ospitavano le famiglie di origine ebraica durante la stagione estiva).

Il *toomler* era pagato per impedire che gli ospiti del *resort* si annoiassero o avessero di che lamentarsi per cui, oltre ad esibirsi nel teatro dell'albergo come *emcee*, cantante e ballerino, rimaneva in servizio 24 ore al giorno in tutti i luoghi di aggregazione pubblica, ravvivando l'atmosfera con commenti salaci e battute che traevano spunto dalla vita quotidiana degli abitanti del resort stesso, oltre ad essere disponibile perfino per lavori di manutenzione negli appartamenti.

Dalla Borscht Belt fuoriuscirono tra gli anni 1930 e 1960 innumerevoli stand-up comedians ed attori comici cinematografici tra i più apprezzati e popolari dell'epoca, tra cui Danny Kaye, Jerry Lewis, Lenny Bruce, Mel Brooks e Woody Allen, e la capacità che questi comici di origine ebraica avevano di analizzare i fatti sotto molteplici punti di vista (che Tafoya e altri ritengono derivi dallo studio del Talmud) fu di grande esempio per tutta la stand-up comedy successiva, che proprio grazie ad autori e *performers* ebrei assunse la forma attuale.

Fino ai tardi anni 1940 il pubblico della stand-up comedy coincideva *grossa modo* con quello del vaudeville e dei nightclub (restando demograficamente e geograficamente limitato, quindi, ad individui di sesso maschile residenti nelle città). Perché questa forma di intrattenimento potesse venire apprezzata dalla quasi totalità della popolazione statunitense si dovettero aspettare la diffusione del mezzo televisivo ed il grande successo dell' *Ed Sullivan Show*, il varietà domenicale in onda sull'emittente CBS dal 1948 al 1971 che aggiornava la formula del vaudeville proponendo numeri di danza, musica, magia e anche comicità. Antirazzista convinto, Sullivan ebbe il merito

di far conoscere al pubblico mainstream numerosi comici di origine ebraica e afroamericana provenienti dalla Borscht Belt e dal Chitlin' Circuit, in un'epoca in cui la segregazione razziale era ancora legale e l'antisemitismo era largamente diffuso.

Mentre la stand-up comedy nata dal vaudeville, dalla Borscht Belt e dal Chitlin' Circuit riusciva finalmente a raggiungere le masse, un nuovo stile di comicità si sviluppava negli ambienti underground. Nei primi anni 1950, infatti, era nata in California la cultura Beat, espressione del fastidio che in una parte della generazione nata tre decenni prima era suscitato dalla cultura dominante degli USA postbellici, tesa ad affermare un'immagine idealizzata della nazione, anche attraverso film e serie TV che esaltavano i valori tradizionali e in fin dei conti premiavano il conformismo della classe media suburbana e la cieca fiducia nelle istituzioni politiche. Una delle maggiori fonti di ispirazione per la cultura Beat era il sottogenere del jazz noto come Bebop, il cui fascino era basato in gran parte sulle doti di improvvisazione dei solisti. Gli scrittori legati a questa cultura cercavano di trasporre sulla pagina la stessa libertà di espressione, sia nei contenuti sia nell'assenza di una forma definita all'interno della quale esprimersi. Poiché i concerti Bebop prevedevano spesso in apertura un monologo di stand-up comedy, è facile immaginare come i comici che lavoravano in quell'ambiente subissero lo stesso tipo di ispirazione e cercassero anch'essi di innovare la propria forma d'arte introducendo nuovi contenuti e nuove forme, aiutati dal fatto di trovarsi di fronte ad un pubblico particolarmente ricettivo ed aperto alle novità.

Questi comici vennero definiti dalla stampa *sick comics* o *sick-niks*, perché non esitavano ad affrontare temi tabù come il sesso, le droghe, la violenza familiare e la religione, oltre ad attaccare apertamente ogni forma di autorità e di istituzione mettendone in luce l'ipocrisia e la volontà liberticida. E' a questo filone che si deve l'introduzione della satira nella stand-up comedy: per usare la definizione di Peter L. Berger, da questo momento in poi la comicità oltre ad avere funzioni di svago (153) e gioco intellettuale (203) viene utilizzata anche come arma, cioè ha intenti aggressivi nei confronti

George Carlin e la stand-up comedy

di istituzioni e loro rappresentanti oppure interi gruppi sociali e le loro culture.

I *sickniks* più noti ed influenti sono Mort Sahl, Lenny Bruce e Dick Gregory.

Il canadese Mort Sahl, emerso sulla scena dei club di San Francisco a metà degli anni 1950 e attivo tutt'oggi, si fece notare a inizio carriera per le sue graffianti e controverse routine incentrate su temi come il maccartismo, l'inadeguatezza dei provvedimenti del governo in materia di diritti civili e i pericoli legati allo sfruttamento dell'energia nucleare.

Scomparso prematuramente nel 1966, Lenny Bruce fu in vita uno stand-up comedian di nicchia, e ottenne fama postuma solo quando alcuni tra i comici più apprezzati degli anni 1970 lo citarono come fondamentale influenza per il loro modo di intendere la stand-up comedy. La particolarità dello stile di Bruce risiedeva nella costante volontà di sconvolgere il pubblico mediante l'uso di termini che esso giudicava impropri e di molteplici riferimenti a fasi della vita di cui all'epoca nessuno parlava in pubblico.

È interessante notare la maniera in cui Bruce costruiva alcuni dei suoi bit intorno all'analisi di parole considerate tabù (per esempio *nigger*) per dimostrare come la percezione che si aveva di esse come di termini proibiti non fosse il risultato di una loro volgarità intrinseca, ma piuttosto il risultato del divieto imposto dalla società sui termini stessi e sul loro significato. Scherzando sulle parole volgari si scherza dunque sui tabù della società e se ne espongono gli aspetti di assurdità ed ipocrisia. Il famoso pezzo di George Carlin "The Seven Words You Can Never Say on Television" si basa sulla stessa idea di fondo, quindi si può affermare che Bruce abbia anticipato (e probabilmente ispirato) Carlin, che però ottenne un successo assai maggiore di quello del collega con questo tipo di materiale per il suo maggior talento comico tout court (più di una fonte accredita Bruce come il comico più importante della sua generazione ma non certo come il più divertente), per la sua maggiore visibilità e perché il suo pubblico era sicuramente più ricettivo e pronto per questo genere di comicità (si era ormai nei primi anni 1970).

Nella categoria dei *sickniks* viene spesso incluso anche Dick Gregory, pioniere della comicità afroamericana impegnata, che fu il primo standup di colore ad affrontare il tema del razzismo davanti ad un pubblico prevalentemente composto da bianchi. In seguito all'avvento dell'Ed Sullivan Show, i comici di colore come Bill Cosby e Richard Pryor (prima della sua svolta controculture di fine anni 1960) avevano posto l'accento, nelle loro *routines*, sulle similitudini tra la vita degli afroamericani e quella dei bianchi per essere accettati dal pubblico mainstream. A voler ben vedere, anche questo approccio era mirato a favorire l'integrazione razziale. Gregory, invece, con le sue *healthy racial jokes* sulla segregazione razziale nel sud e sulle discriminazioni di cui lui stesso era vittima quotidianamente, si fece il rappresentante comico del movimento per i diritti civili.

I *sickniks*, e in modo particolare Lenny Bruce, furono la principale fonte di ispirazione per i comici che, a partire dai primi anni 1970, fecero della satira politica e sociale il fulcro dei loro *stand-up acts*. Il più noto tra questi, se non altro per la longevità della sua carriera, è George Carlin, che a partire dal 1968 mise da parte la sua immagine ed il suo repertorio da comico regolare per proporre materiale in linea con le vedute del movimento degli hippy. Nelle sue *routines* fecero la loro comparsa riferimenti alla guerra in Vietnam e alle droghe, oltre ad una costante critica della religione e della cultura dominante.

Richard Pryor subì nei medesimi anni una trasformazione analoga a quella di Carlin. Mentre nel decennio precedente Pryor si era rifatto principalmente alla comicità innocua di Bill Cosby, dagli anni 1970 in poi inserì nei suoi monologhi una stridente satira razziale e prese a dipingere resoconti vividi della vita nei ghetti, oltre a trasformare in commedia gli eventi più intimi e dolorosi della sua vita in maniera inedita e mai più eguagliata. Fu anche il primo standup il cui monologo fu trasformato in un lungometraggio e distribuito nelle sale cinematografiche ("Richard Pryor Live In Concert", 1978).

Richard Zoglin, nel saggio "Comedy at The Edge", afferma che il comico che negli anni 1970 dettò lo stile della stand-up comedy, influenzando la stragrande maggioranza dei monologhisti del decen-

nio successivo, fu il newyorkese di origine ebraica Robert Klein, abile nell'unire l'*observational comedy* al racconto autobiografico fornendo al pubblico dei *baby boomers* suoi coetanei materiale in cui era molto facile identificarsi.

Dagli anni 1980 ad oggi

L'era reaganiana coincide con il boom della stand-up comedy. Gli anni 1980, come già accennato in precedenza, videro il moltiplicarsi su tutto il territorio statunitense dei comedy clubs. La nuova generazione di spettatori aveva però gusti differenti da quelli del pubblico del decennio precedente: la comicità impegnata lasciò il posto ad una *observational comedy* il cui effetto comico era provocato, oltre che dalla tecnica del performer, dalla futilità dei temi affrontati. Per questo motivo molti comici popolari negli anni 1970 furono costretti a porre termine alla loro carriera o, in rari casi (come quello di George Carlin), tentarono in parte di adattarsi. L'*observationalist* più noto è Jerry Seinfeld, conosciuto da noi per la sitcom *Seinfeld*, una versione romanzata della sua vita considerata negli USA uno dei migliori programmi televisivi, oltre ad essere uno dei più visti. Per Tafoya, la grandezza di Seinfeld risiede nella capacità di mettere al centro dell'attenzione i dettagli più insignificanti dell'esperienza quotidiana, ingigantendoli: in questo modo il comico “legittima la nostra esperienza soggettiva”.

Mentre nella stand-up comedy anni 1970 il genere femminile era scarsamente rappresentato, da quest'epoca in poi diverse *comedien-nes* assunsero allo status di vere e proprie star. Tra tutte, citiamo Roseanne Barr, che con la sua *observational comedy* sulla vita coniugale aggiunse un nuovo punto di vista, quello delle casalinghe, alle molte categorie sociali di cui gli standup fungono da portavoce. Gli anni 1990 e 2000 hanno visto da un lato restringersi il pubblico dei comedy club (tendenza negativa che ha subito una breve inversione solo nel periodo immediatamente successivo agli attentati dell'11 settembre 2001), dall'altro il moltiplicarsi del numero dei comici, provenienti ormai da ogni settore della popolazione. Citando nuovamente Tafoya: “Before the boom [...] comedy was predominantly

Jewish and secondarily Black. [...] Since the turn of the millennium, however, the world of stand-up comedy has begun to teem with various points of view” (p. 146).

George Carlin

Nato a New York il 12 maggio 1937 da genitori di origine irlandese e cresciuto nel quartiere di Morningside Heights, George Carlin dimostrò fin dai primi anni di età di avere predisposizione per le esibizioni pubbliche e di trarre soddisfazione dall'approvazione degli altri. Dopo aver abbandonato gli studi e prestato servizio nell'Aviazione, Carlin diventò un conduttore radiofonico e lavorò per diverse stazioni radio fino a che il collega Jack Burns non lo convinse a tentare la strada della comicità. Burns e Carlin si esibirono come duo comico per poco meno di due anni: mentre Burns era più portato per la recitazione e per gli sketch, Carlin sapeva che avrebbe funzionato meglio come stand-up comedian. Nei primi anni di carriera Carlin tentò un tipo di comicità tradizionale, basata su imitazioni e satira leggera, riscuotendo anche un certo successo. Sul finire del decennio però si rese conto di sentirsi più vicino nello spirito e nelle idee al movimento degli hippy.

Nel frattempo, le proteste del Free Speech Movement e degli hippy riempivano le colonne dei quotidiani. Carlin, che sempre stato insofferente nei confronti di ogni tipo di autorità, si sentiva vicino nello spirito ai giovani hippy e mal sopportava di guadagnarsi da vivere intrattenendo i loro genitori. Cominciò a manifestare questa insofferenza nelle sue routine, inserendo gradualmente un numero via via maggiore di brani dal contenuto rischioso: riferimenti alle droghe leggere e l'uso del turpiloquio gli costarono il licenziamento da alcune convention e nightclub di Las Vegas. Nella sua apparizione all'Ed Sullivan Show del 27 ottobre 1968, Carlin convinse gli autori del programma a lasciargli fare una battuta sulla guerra del Vietnam.

Lasciò anche che il suo aspetto esteriore riflettesse il suo cambiamento artistico facendo crescere capelli e barba e abbandonando giacca e cravatta per presentarsi sui palcoscenici ed in televisione in abiti più informali. Il cambio di rotta di Carlin spaventò non poco

George Carlin e la stand-up comedy

sia i suoi potenziali datori di lavoro che il pubblico generalista. Inizialmente nell'ambiente dello spettacolo si diffuse la voce che Carlin fosse impazzito, che non fosse più un professionista affidabile. Ma alcuni conduttori di varietà e talk show come Della Reese, Virginia Graham e Steve Allen lo sostennero apertamente, invitandolo nelle loro trasmissioni. Carlin si rese conto di come il suo nuovo aspetto mettesse a disagio gli spettatori. Decise di affrontare il problema apertamente durante gli spettacoli scherzandoci sopra in una poesia in rima scritta ad hoc, "The Hair Piece":

I'm aware some stare at my hair.
In fact, to be fair, some really despair of my hair,
but I don't care, 'cause they're not aware
nor are they debonair. In fact, they're just square:
they see hair down to there, say "beware" and go off on a tear.
I say: "no fair"!
A head that's bare is really nowhere.
So be like a bear: be fair with your hair,
show it you care.
Wear it to there, or to there, or to there if you dare.
My wife bought some hair at a fair to use as a spare:
did I care? Au contraire!
Spare hair is fair. In fact, hair can be rare:
Fred Astaire got no hair,
nor does a chair,
nor does a chocolate éclair,
and where is the hair on a pear?
Nowhere, mon frère.
Now that I've shared this affair of the hair
I think I'll repair to my layer and use Nair, do you care?
(*FM and AM*, traccia 2)

Ma fu solo a partire dal 1969 che Carlin acquisì la coscienza della propria inadeguatezza come comico mainstream ed agì di conseguenza nell'ambito professionale, mettendo a repentaglio la propria carriera:

Here's what happened. I was fired from two jobs in Las Vegas –
it was the same job, really, the Frontier Hotel – this is when my

world changed. I'm still a mainstream comedian working mainstream places, but I'm also starting to go to coffeeshouses and test the waters, test how they feel about it, and I still had to do these mainstream shows. So I did shows at the Frontier Hotel in Las Vegas, I had a contract there, a three-year contract [...]. It was 1969, the fall. I was there, I believe, with the Supremes, and [...] we did a special show for some people and I did a thing where I included the word "ass". That's the only bad word that was in my show. The joke was: I got no ass, folks, I'm Irish. I got a flat ass from the shoulder to the heels. When I used to be in the Air Force, black guys would look at me and they'd say: "Where your ass at, man?". I got suspended for that. They said "we're suspending the engagement but you still have a contract here." A year later, the last engagement I had I was on with Al Martino, and I used the word "shit". I had the following routine, I said: "You know, I don't say 'shit', folks. Buddy Hackett says 'shit' right down the street, if you want that. Red Foxx says 'shit', he's over at the Landmark if you like that. I don't say 'shit'. I smoke a little of it, but I don't say it." They fired me for that. That was just the straw that broke the camel's back for me. [...] I went to the coffeeshouses, and at first they thought I was a counterfeit. They said "he's trying to cash in on the hippie craze". So I quickly eliminated that by doing my act and showing my *bona fides*. I showed them I was the real deal by doing [...], the "words you can never say on television", "shoot is really shit with two o's" and all these other pieces I had. (Colman & Matz)

Nella sua ultima apparizione all'Ed Sullivan Show, il 28 febbraio del 1971, Carlin propose "The Hair Piece" e una prima versione del brano "Muhammad Ali", che commentava il ritorno al pugilato dell'ex campione del mondo dopo le controversie seguite al suo rifiuto di partecipare alla guerra del Vietnam. La reazione del pubblico in studio fu entusiastica.

Nel giugno del 1971, Carlin incise l'album *FM & AM*, che celebrava il suo passaggio da un'identità da stand-up comedian tradizionale (simboleggiato nel titolo dalla sigla AM che indica il metodo di trasmissione utilizzato all'epoca dalle radio commerciali) ad un'immagine più anticonformista e un repertorio più coraggioso (simboleggiato da FM, il sistema con cui trasmettevano le radio li-

George Carlin e la stand-up comedy

bere, in cui i disc jockey sceglievano la musica in base al proprio gusto personale, senza pressioni da parte dei vertici delle emittenti). L'LP, registrato durante due esibizioni nel locale The Cellar Door di Washington, D.C., contiene sul lato A, intitolato "FM", i brani che potremmo definire del nuovo Carlin: oltre al già menzionato "The Hair Piece", troviamo "Shoot", primissimo approccio al tema dell'ipocrisia insita nel linguaggio eufemistico, su cui Carlin sarebbe tornato negli anni 1990, oltre a brani che affrontano, pur con lo stile leggero e giocoso del primo Carlin, temi piuttosto controversi: "Drugs", "Sex in Commercials", "Birth Control". Il lato B, intitolato "AM", raccoglie routine sul tipo di quelle con cui Carlin si era fatto un nome negli anni 1960, cioè parodie di disc jockey, notiziari e quiz televisivi, oltre ad un brano in cui l'artista insegna al pubblico ad imitare Ed Sullivan.

L'album successivo, registrato il 27 maggio 1972, *Class Clown*, è composto in larga parte da brani autobiografici in cui Carlin ricorda gli anni della scuola, analizzando la figura del buffone di classe con cui veniva identificato e deridendo in particolar modo gli aspetti dogmatici e le incoerenze dell'educazione religiosa che veniva impartita ai giovani di origine irlandese negli anni 1940 e 1950. L'album contiene inoltre un pezzo di observational comedy, "Sharing a Swallow", e una versione di "Muhammad Ali" molto più estesa di quella apparsa all'Ed Sullivan Show. Ma il pezzo più conosciuto dell'album, forse la routine di Carlin più conosciuta di tutte, è quella che conclude l'album. Si tratta di "The Seven Words You Can Never Say on Television". Nel brano Carlin enuncia una lista delle sette parole considerate tabù dalla televisione dell'epoca: "Shit, piss, fuck, cunt, cocksucker, motherfucker and tits [...]". Those are the heavy seven. Those are the ones that will infect your soul, curve your spine and keep the country from winning the war". In seguito il comico le prende in esame una ad una per dimostrare come alcune di esse, considerando solo il suono e non il concetto cui vengono comunemente associate, non siano affatto brutte parole, o come altre, come *fuck* o *tits*, esprimano concetti meno gravi di quelli indicati da una parola libera come *kill*. Sia questo disco che il precedente superarono il mezzo milione di copie vendute, ottenendo il disco d'oro.

L'anno successivo *FM & AM* vinse un Grammy Award nella categoria Best Comedy Album. Il 21 luglio 1972 Carlin venne tratto in arresto dalla polizia per disturbo della quiete pubblica dopo un'esibizione dal vivo che comprendeva "The Seven Words You Can Never Say on Television".

L'album successivo, *Occupation: Foole*, registrato il 2 e il 3 marzo del 1973, è ancora una volta composto in larga parte da materiale autobiografico basato sull'adolescenza del comico, stavolta centrato sulle abitudini, i gusti e i modi di dire dei giovani del suo quartiere. Contiene inoltre un breve brano di observational comedy sugli spot televisivi, uno di comicità scatologica, "Cute Little Farts" ed una nuova versione di "Seven Words" intitolato "Filthy Words".

Il 30 ottobre del 1973, la radio newyorkese WBAI trasmise "Filthy Words" all'interno di una trasmissione pomeridiana: un ascoltatore, membro di un'associazione che promuoveva la moralità nei media, denunciò l'emittente alla Federal Communications Commission, che impose il pagamento di una multa. L'emittente rifiutò la sanzione e portò il caso alla Corte Distrettuale di Washington D.C., preso la quale venne assolta in nome della libertà di parola. A sua volta la FCC si rivolse alla Corte Suprema, che cinque anni dopo avrebbe giudicato il materiale "indecente, ma non osceno", una classificazione inventata ad hoc per questo caso. Anni dopo Carlin avrebbe rivendicato, con ironia mista a orgoglio, di avere avuto un ruolo nell'evoluzione della giurisprudenza del suo Paese pur senza aver terminato gli studi.

I tre album seguenti, *Toledo Window Box* del 1974, *An Evening with Wally Londo, Featuring Bill Slaszo* del 1975 e *On The Road* del 1977, contengono dosi sempre maggiori di observational comedy, senza però rinunciare alla comicità basata su vocaboli e frasi fatte della lingua inglese.

Il 5 marzo del 1977 la rete televisiva via cavo HBO trasmise *On Location: George Carlin at USC*, la registrazione video di un'esibizione di Carlin alla University of Southern California. Fu il primo di una lunga serie di speciali televisivi che sarebbero andati in onda, a intervalli di circa due anni l'uno dall'altro, fino al 2008, anno della morte di Carlin.

George Carlin e la stand-up comedy

Per gran parte degli anni 1980 Carlin mise da parte quasi del tutto le tematiche controverse che avevano contraddistinto i suoi lavori più noti del decennio precedente, in favore di una observational comedy centrata sui particolari della vita quotidiana. Alcune delle routine di questo periodo sono tuttavia da annoverare tra le migliori di Carlin, tra tutte “A Place for My Stuff”, contenuta nell'album omonimo del 1981, dedicata al tema dell'attaccamento di ognuno alla propria roba, e “Baseball & Football” contenuto in *Carlin on Campus* del 1984, in cui l'effetto comico è ottenuto evidenziando le differenze tra i due sport.

Carlin affermava di avere inizialmente faticato ad adattarsi ai ritmi di lavoro più concitati che i suoi impegni televisivi con l'HBO lo costringevano a sostenere per poter proporre un'ora di materiale inedito ogni anno e mezzo:

HBO didn't kick in for me until '82. This was the beginning of it, really: the third show, “Carlin at Carnegie”. Then I did one every two years: '82, '84, '86, '88, '90, '92, and that's when I learned who I was, in that period. HBO fed the box office all across the country, the box office people at the theaters knew me from HBO and they wanted to see the show, the show got good numbers and I got another HBO: It forced me to write and write and write, 'cause I kept having an HBO on the horizon, after two years on the road I had to do another one, I got to have a whole new hour. So I would write like a bastard, and I would save my files, and I finally got into word processing and I saw the wonders of moving text. You can move the whole opening and put it at the end, you can take the middle and put it at the end [...] you can open the document up three times and change everything around, it's magnificent. It changed my writing qualitatively, not just quantitatively. It actually changed what I was doing because I had a better command of the material that I had to work with, I could see the whole thing. I grew up in the '80s on HBO, and 1992 is when I found my voice, and I realized I was a writer who performed his own material and I had things to say. (Colman & Matz)

A partire dallo speciale HBO del 1988 *What Am I Doing in New Jersey?*, entrò a far parte del repertorio di Carlin una componente di critica sociale e politica che si fece sempre più feroce con il passare degli anni, con brani di critica verso la corruzione della classe politica e le tendenze liberticide delle autorità religiose (“Reagan's Gang, Church People and American Values”), verso il decadimento morale della popolazione statunitense causato dal consumismo (“Dumb Americans”, da *Life Is Worth Losing*, del 2006), e in generale nei confronti della cultura capitalista, maschilista e guerrafondaia (“Rockets And Penises in The Persian Gulf” e “Golf Courses for The Homeless”, da *Jammin' in New York*, 1992; “Man Stuff”, da *You Are All Diseased*, 1999). I brani di observational comedy si concentravano sempre più sui dettagli più inconfessabili e grotteschi della vita (“Little Things We Share”, da *Jammin' In New York*; “You & Me – Things That Come Off of Your Body”, da *Complaints and Grievances* del 2001). Questa qualità grottesca permea anche alcune fantasie a sfondo satirico come “State Prison Farms”, tratto da *Back in Town*, del 1996 e “Coast to Coast Emergency”, da *Life Is Worth Losing*. Anche le routine che avevano come argomento il linguaggio, avevano intenti di critica sociale: l'interesse di Carlin nell'ultimo periodo si concentrò sempre più spesso sul linguaggio eufemistico, che a suo dire stava facendo perdere agli americani il contatto con la realtà poiché tramite esso le idee fastidiose venivano ammorbidite fino ad apparire innocue.

Carlin morì il 22 giugno 2008 per un arresto cardiaco, meno di quattro mesi dopo il suo quattordicesimo special HBO, *It's Bad For Ya*.

Minority Language

La routine “Minority Language”, tratta da *You Are All Diseased* del 1999, ridicolizza l'uso in chiave eufemistica di alcune perifrasi. Queste servono ad evitare di suggerire l'inadeguatezza sociale di chi le utilizza, poiché vengono usate dai *guilty white liberals* per reagire al proprio senso di colpa nei confronti delle minoranze afroamerica-

na e omosessuale ma soprattutto, possiamo ipotizzare, per non essere tacciati di razzismo da parte dei loro pari.

La frase "I have a friend, who happens to be black", viene utilizzata per dimostrare ai propri pari di non classificare le persone in base alla loro etnia, ma da un certo punto di vista convoglia anche un sottile razzismo, perché sembra sottintendere che dire semplicemente che una certa persona ha la pelle nera abbia un significato insultante. Carlin rende comico la frase richiamandone il senso letterale: "Where does the surprise part come in?".

Allo stesso modo, l'espressione *openly gay*, che viene probabilmente utilizzato dagli stessi liberal per mostrare di non voler sottolineare l'omosessualità di una persona che non voglia rivelare le proprie preferenze sessuali, giustifica anche implicitamente la volontà di tenerle nascoste da parte di alcuni individui, e indirettamente anche lo stigma sociale ancora diffuso che spinge in molti casi a farlo.

Carlin rivela la natura ipocrita di questi termini accostando *openly* a *black*, ottenendo una perifrasi che suona come un nonsense. Poiché l'appartenenza etnica è innata come le preferenze sessuali, il fatto che un avverbio comunemente accostato ad aggettivi legati alle seconde suoni assurdo se accostato alla prima rivela l'assurdità in ogni caso dell'uso eufemistico di questo termine.

Now, [as] long as we're discussing minorities... I wanna mention something about language in this country. There are a couple of terms that are used in connection with minorities usually by guilty white liberals. The first one is "happens to be": "He happens to be black"; "I have a friend, who happens to be black...". Like it's a fucking accident, you know? "Happens to be black?" "Yes, he happens to be black." "Ah, yes yes yes... he had two black parents?" "Oh, yes, that's right, two black parents, yes." "And they fucked?" "Oh, indeed they did." "So, where does the surprise part come in? I sure think it would be more unusual if he just happened to be Scandinavian!"

And the other term is "openly": "openly gay", they say "he's openly gay", but this is the only minority they use that for. You know, you wouldn't say someone was "openly black"... well, maybe James Brown. Or Louis Farrakhan: Louis Farrakhan is "openly black". Colin Powell is not "openly black". Colin Pow-

ell is “openly white”; he just “happens to be” black! (*You Are All Diseased*, traccia 8)

Contributi teorici sulla stand-up comedy

In ambito accademico, gli studi sulla stand-up comedy non sono affatto numerosi. Una manciata di studiosi statunitensi ha tuttavia elaborato alcune interessanti teorie al fine di definire la funzione della stand-up comedy e degli artisti che la praticano nell'ambito della cultura americana.

Nel 2000 John Limon, docente di inglese presso Williams College, ha pubblicato lo studio *Stand-up Comedy in Theory, or, Abjection in America*. Qui Limon espone due teorie, con le quali da una parte tenta di esplicitare i meccanismi psicologici che portano lo spettatore a ridere alle battute dei monologhisti e dall'altra tenta di cogliere l'essenza della stand-up comedy stessa come forma d'arte.

Nel capitolo “Inrage: A Lenny Bruce Joke and the Topography of Stand-up”, Limon analizza dal punto di vista formale una battuta che in un'occasione provocò negli spettatori un'esplosione di risate durata 17 secondi (un'infinità, se si pensa che di solito una battuta particolarmente efficace ottiene al massimo 6 secondi di risate), individuando una struttura comune a ogni battuta della stand-up comedy: “Stand-up is the resurrection of your father as a child” (4).

La figura del monologhista ricorderebbe quella paterna in quanto parla da un palcoscenico, quindi si trova in posizione sopraelevata rispetto agli spettatori così come un padre è più alto del figlio quando quest'ultimo è ancora un bambino, e parla attraverso un microfono e un impianto di amplificazione, che rendono la sua voce tonante come quella di un padre autoritario. Gli argomenti del monologo sono talvolta molto seri, e sono esposti nel *setup* della battuta con rispetto del decoro sociale, per poi venire ribaltati in chiave infantile o scatologica nella *punch line*. E' proprio nella *punch line* che avviene la resurrezione del padre autoritario nei panni del ragazzino terribile, ed è questo contrasto a produrre l'effetto comico.

Questa tesi, come sottolineato da Tafoya, è chiaramente di impronta freudiana: per Freud infatti la comicità nasce dal conflitto tra id e super-io, per essere più precisi da un temporaneo e inaspettato

momento di *défaillance* del super-io che lascia le pulsioni dell'id libere di manifestarsi. Per il padre della psicoanalisi, il bambino è governato dalle proprie pulsioni, quindi dall'id, mentre il genitore è la voce del super-io, cioè il garante del rispetto delle norme sociali da parte del figlio.

La seconda teoria di Limon è basata sul concetto di abiezione, mutuato dal saggio di Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Per abiezione si intende l'orrore per tutto ciò che ci ricorda la morte, e per estensione la caducità del nostro corpo. Secondo Limon, "what is stood up in stand-up comedy is abjection" (4): sarebbe dunque il fatto stesso di "rendere verticale, o ventrale, ciò che dovrebbe essere orizzontale, o dorsale" (4) a provocare l'effetto comico. Questa affermazione può essere interpretata in vari modi a seconda dello stile del singolo standup, degli argomenti trattati nel monologo e del tipo di comicità preso in analisi.

Si può ipotizzare, ad esempio, che in un brano di *observational comedy* l'abiezione scaturisca dalla scelta da parte del comico di porre al centro dell'attenzione momenti dell'esperienza quotidiana dei quali ci vergogniamo. Possono essere momenti in cui ci trasformiamo in un corpo comico (simile al cadavere perché non controllato, dunque abietto), in cui una delle nostre facoltà mentali (memoria, ragione, attenzione) sembra non funzionare correttamente (l'indebolimento delle facoltà mentali è associato alla vecchiaia, dunque all'approssimarsi della morte), o in cui, volontariamente o no, contravveniamo alle norme sociali condivise che ci classificano come membri rispettabili della società (un'altra forma di mancato controllo di noi stessi). Questo dualismo tra io controllato e io incontrollato che sembra sia la causa dell'abiezione ci fa comprendere come in realtà questa teoria e la precedente siano due modi differenti di dire la stessa cosa.

Prendendo in prestito un paio di idee dalla Superiority Theory di Rapp possiamo continuare il discorso analizzando altri sottogeneri della stand-up comedy.

Nel caso del racconto autobiografico (o pseudoautobiografico) è il comico stesso a mostrare i suoi aspetti abietti: in questo caso il pubblico ride perché si sente superiore al comico. Nel caso della sa-

tira il comico mostra gli aspetti abietti di persone o entità molto più potenti di lui, che sarebbero in teoria espressioni supreme del super-io: gli spettatori si sentono per un attimo moralmente superiori alla figura di potere, e ridono per questo.

Il problema più grande in cui si incorre nel caso si voglia utilizzare la teoria di Limon come una lente attraverso la quale osservare la stand-up comedy nel suo insieme è la mancanza di un elenco definitivo degli elementi abietti. Esistono vari tipi (o livelli) di abiezione, a ognuno dei quali si può associare una lista di elementi abietti? Se sì, è possibile, dopo averli individuati, utilizzarli per spiegare le reazioni di ilarità del pubblico e, più in generale, i meccanismi della stand-up comedy esclusivamente in termini di esposizione dell'abiezione?

Stando a quello che affermano la Kristeva e Limon, esiste un livello di abiezione legato alla dimensione corporea dell'esperienza umana. A questo livello gli abietti sono il cadavere e tutte le parti inerti del corpo che si staccano da esso: feci, unghie, capelli, croste, muco nasale, eccetera.

Si può ipotizzare però, e lo stesso Limon sembra suggerirlo, che esista anche un livello di abiezione legato alla dimensione sociale. A questo livello gli abietti sono i comportamenti che deviano dalle norme condivise ma anche tutte le persone che adottano questo tipo di comportamenti, cioè tutte le persone estranee o liminali al gruppo sociale di appartenenza dell'individuo. Come le parti inerti del corpo generano abiezione per la loro caratteristica di essere parti che sfuggono al nostro controllo, le persone che adottano comportamenti antisociali generano abiezione perché sfuggono al controllo del corpo sociale. A tal proposito occorre ricordare come negli Stati Uniti, molto più che da noi, siano considerati inappropriati i comportamenti improduttivi, cioè quelli che non concorrono alla perpetuazione della società (sia essa intesa come gruppo sociale ristretto o come nazione).

Non sembra possibile definire i vari sottogeneri della stand-up comedy come espressione di un livello di abiezione piuttosto che di un altro, perché si incorrerebbe in alcune forzature. Si può però affermare che, posto che questi livelli esistano, la stand-up comedy è

innanzitutto in grado di mettere in scena l'abiezione sociale, in particolare quella rivolta ai comportamenti improduttivi. Il mestiere dello stand-up comedian, per dirla con George Carlin, consiste in *thinking up goofy shit* (*Toledo Window Box*, traccia 1): il fatto che il performer si mostri apertamente, in pubblico, su di un palco, in tutta la sua improduttività è comico di per sé.

La teoria di Eddie Tafoya

Eddie Tafoya, docente presso la New Mexico Highlands University, nel saggio del 2009 *The Legacy of the Wisecrack*, definisce la stand-up comedy l'unica forma letteraria nata negli Stati Uniti. Per dimostrare la legittimità dell'inclusione della stand-up comedy nel campo della letteratura, Tafoya, non riuscendo a trovare una risposta definitiva alla domanda “che cos'è la letteratura?”, elenca le principali funzioni della letteratura, affermando poi che anche la stand-up comedy è capace di svolgerle. Per Tafoya la stand-up comedy, così come la letteratura, è in grado di:

1. codificare l'esperienza, cioè contribuire a fornire un repertorio di immagini, situazioni e concetti che il fruitore può utilizzare per dare un senso alla propria esistenza;
2. fornire una catarsi emotiva, cioè permettere tramite l'identificazione con il protagonista, di partecipare alle sue vicende senza mettere in discussione la propria sicurezza;
3. intrattenere, poiché lo scopo principale di ogni forma di racconto è quello di catturare l'interesse;
4. defamiliarizzare l'ordinario, cioè dare nuovi significati alle piccolezze della vita quotidiana;
5. rivelare la cultura, ossia offrirci uno scorcio del tempo e del luogo in cui l'opera è stata scritta;
6. suggerire diversi livelli di interpretazione, poiché elementi sparsi per il testo possono simboleggiare idee filosofiche e religiose non espresse esplicitamente in esso;
7. funzionare come gioco linguistico, cioè trarre parte del suo fascino dal tipo di linguaggio usato, per quanto riguarda sia la scelta dei termini, sia il ritmo del discorso;

8. generare meraviglia, ossia sorprenderci connettendoci a mondi fantastici o facendoci scoprire gli aspetti miracolosi dell'ordinario.

Per dimostrare la quintessenziale americanità della stand-up comedy, Tafoya elenca i più importanti elementi costitutivi dell'ethos americano, spiegando che lo stand-up comedian ha una funzione in grado di incarnarli ma anche di metterli in discussione:

- il mito dell'Eden – fin dalla scoperta, il continente americano ha sempre rivestito nell'immaginario comune il ruolo di nuovo Eden;
- la fondazione puritana, che ha infuso nella cultura statunitense una serie di metafore condivise che sopravvivono ancora oggi: molte delle opere più potenti della letteratura americana nascono dalla reazione al Puritanesimo;
- la santità dell'individuo (l'ethos statunitense è pervaso da aspetti individualistici, tra cui spicca il diritto alla libera espressione);
- il pluralismo – ciò che rende unica e ricca la cultura statunitense è il modo in cui elementi risalenti a culture diverse tra loro si combinano per generare prodotti culturali originali;
- il paesaggio, che nutre l'ethos americano in due maniere distinte: da un lato il concetto di frontiera genera un'urgenza di avventurarsi nell'ignoto, dall'altro le caratteristiche della geografia del continente suggeriscono una maggiore vicinanza dei suoi abitanti agli dei.

Per Tafoya la funzione sociale dello stand-up comedian è quella di evidenziare i fallimenti del grande esperimento americano e la responsabilità delle masse in questi fallimenti.

Tralasciando la questione della letterarietà della stand-up comedy, possiamo utilizzare gli elementi dell'ethos americano esposti da Tafoya combinandoli alla teoria di Limon per aggiungere un nuovo livello di abiezione a quelli precedentemente ipotizzati: il livello etico-morale: a questo livello sono abietti tutti i fallimenti e gli eccessi del grande esperimento americano, cioè tutti i fatti che contraddicono i principi fondanti dell'ethos americano o quelli in cui

George Carlin e la stand-up comedy

questi principi sono applicati in maniera talmente estrema da sfuggire ad ogni controllo.

Conclusioni

Avendo trascritto e commentato brani di George Carlin che affrontano un ampio spettro di argomenti e impiegano una vasta gamma di espedienti comici, riteniamo di poter esporre in modo quanto più possibile sistematico le conclusioni che abbiamo tratto in merito al rapporto tra stand-up comedy e abiezione, corredandole ove possibili di esempi tratti dalle routines citate sopra.

Categorie dell'abiezione

Abiezione corporea. Ogni individuo ha paura di morire, dunque rifugge ogni idea che gli ricordi la caducità del suo corpo.

Abiezione sociale. Essendo l'uomo un animale sociale, la paura della morte viene trasposta metaforicamente in una paura della distruzione del proprio gruppo sociale di appartenenza, rendendo abietti tutti i comportamenti, propri ed altrui, che violando le regole di condotta condivise dal medesimo gruppo ne minaccino in maniera maggiore o minore la sopravvivenza. A ciò si accompagna una paura, razionale o irrazionale, degli individui appartenenti a gruppi differenti dal proprio, poiché questi seguono regole di condotta differenti.

Abiezione etica. In una nazione come gli Stati Uniti, in cui gruppi sociali molto differenti tra di loro per origini geografiche ed eredità culturali si sono uniti in una nazione che è stata creata sulla base di principi espressi in una Costituzione la cui ratificazione coincide per altro con la nascita stessa della nazione, possiamo ipotizzare che questi principi siano particolarmente sentiti dai singoli individui e costituiscano un ethos condiviso. Risultano dunque immediatamente condannabili sul piano morale tutti i comportamenti che contraddicono o pervertono questo ethos.

Modalità di esposizione dell'abiezione nella stand-up comedy

La stand-up comedy, per Limon, consiste in un'esposizione dell'abiezione. Si può affermare, come concetto generale, che lo stand-up comedian, per il semplice fatto di prodursi in un'orazione pubblica (una situazione sociale utilizzata normalmente da figure dotate di autorità per esprimere concetti che rinforzano il senso di appartenenza al gruppo o sottogruppo sociale cui si rivolgono, ribadendo la validità delle convenzioni da esso condivise) nella quale declama battute comiche (ognuna delle quali, come insegna Freud, nasce da un fallimento momentaneo del super-io, la sede delle norme di comportamento che adottiamo comunemente, che cede il posto all'id, sede dei nostri più bassi istinti che cerchiamo invece di nascondere), dia un'immagine di sé implicitamente abietta.

Si possono altresì ipotizzare due diverse modalità attraverso le quali l'abiezione genera le risate del pubblico della stand-up comedy.

Il performer esprime un esagerato interesse per oggetti, situazioni, attività che rientrano nella (non-) categoria tassonomica degli abietti condivisa dal pubblico: poiché gli spettatori sono consapevoli di assistere ad uno spettacolo comico, essi riconoscono i contenuti abietti della routine come esagerazioni comiche;

Il performer mostra la propria abiezione verso oggetti, situazioni o persone: nel caso in cui questi oggetti, situazioni o persone siano abietti anche per gli spettatori, costoro vengono rassicurati dal fatto di non essere i soli a provare abiezione per essi: l'abiezione viene dunque sdrammatizzata e l'orrore viene trasformato in ilarità; nel caso in cui il performer mostri invece una propria peculiare abiezione derivante da oggetti, situazioni o persone che la maggioranza del pubblico trova innocue, la risata è provocata dal senso di superiorità che il pubblico prova nei confronti del comico.

Possiamo quindi affermare che, oltre all'esposizione dell'abiezione, lo stand-up comedian operi anche una trasformazione in abietto di persone, oggetti e situazioni che normalmente non ricadono nella categoria degli abietti. Vogliamo schematizzare questi processi dividendoli in quattro categorie:

Trasformazione di un abietto in oggetto

Un esempio molto chiaro di questo processo può essere trovato nella routine “You and Me (Things That Come Off of Your Body)”, di cui trascriviamo un breve estratto, essendo il brano imperniato quasi del tutto (salvo un'eccezione di cui parleremo tra poco) sulla descrizione esplicita di fasi della vita corporea che normalmente non vengono affrontati in pubblico.

Well, I'll tell ya, it's just natural curiosity, everyone has it, you're curious about yourself, you're curious about your body, so you're curious about little parts that come off of you. Toenail clippings are a good example. Toenail clippings. And I'm even gonna set the scene for ya. You're sitting on the bed at home one night, and something really shitty comes on TV. Like a regularly scheduled prime-time network program. You say: “Well, I'm not gonna watch ‘Raymond Blows the Milkman’, I'm gonna clip my fucking toenails”. So you start to clip your toenails, and every time you clip one of them the clipping part flies far away. Have you ever noticed that? These things fly all over the bed. And when you're finished clipping, you have to gather them all back into a little pile, don't ya? Yeah, you can't leave them on the bed, they make little holes in your legs. You don't need that shit. You have to gather them all back into a little pile, and have you ever noticed this? The bigger the pile gets, the more pride you have in the pile. “Look at this shit, honey, the biggest pile of toenail clippings we've had in this house since the day the Big Bopper died. Call the museum of natural history, tell them we have a good idea for a diorama”. Then you look for the largest toenail clipping of all, the biggest one you can find, and you bend it for a while, don't ya? Yes you do, you bend it, you squeeze it, you play with it. You have to. Why? Because you can! Because it's still lively and viable, there's moisture in it, it's just come off of your body, it's almost alive! (*Complaints and Grievances*, traccia 1)

E' interessante notare come Carlin definisca i frammenti di unghia appena tagliati parti “quasi vive”: il che le rende perfette come abietto, poiché non sono più “soggetto” (non facendo ormai più par-

te del corpo) ma, conservando ancora l'umidità originaria, non sono ancora state declassate al rango di "oggetto".

Trasformazione di un oggetto in abietto

Basta leggere questo estratto del brano satirico "Rockets and Penises in the Persian Gulf" per notare come Carlin trasformi l'oggetto della propria invettiva (in questo caso il presidente George H. W. Bush) in un essere abietto, attribuendogli caratteristiche infantili ed animalesche.

I look at war a little bit differently: to me, war is a lot of prick-waving, OK? Simple thing, that's all it is, war is a whole lot of men standing in a field waving their pricks at one another. Men are insecure about the size of their dicks and so they have to kill one another over the idea. That's what all that asshole jock bullshit is all about, that's what all that adolescent macho male posturing and strutting in bars and locker rooms is all about. It's called dick fear! Men are terrified that their pricks are inadequate and so they have to compete with one another to feel better about themselves, and since war is the ultimate competition, basically men are killing each other in order to improve their self esteem. You don't have to be a historian or a political scientist to see the bigger-dick foreign policy theory at work. It sounds like this: "What? They have bigger dicks? Bomb them!" and of course the bombs and the rockets and the bullets are all shaped like dicks. It's a subconscious need to project the penis into other people's affairs: it's called "fucking with people"! So, as far as I'm concerned, that whole thing in the Persian Gulf was nothing more than a big prick-waving dick fight! In this particular case Saddam Hussein had questioned the size of George Bush's dick, and George Bush had been called a wimp for so long... -- wimp rhymes with limp -- George has been called a wimp for so long that he has to act out his manhood fantasies by sending other people's children to die. Even the name "Bush" is related to the genitals without being the genitals. A bush is a sort of passive secondary sex characteristic. Now, if this man's name had been George Boner... well, he might have felt a little better about himself and we wouldn't have had any trouble over there in the first

George Carlin e la stand-up comedy

place. This whole country has a manhood problem. Big manhood problem in the USA, you can tell from the language we use. Language always gives you away: what did we do wrong in Vietnam? We pulled out! Huh? Not a very manly thing to do, is it? When you are fucking people you gotta stay in there and fuck them all the way, fuck them till the end, fuck them to death! Stay there and keep fucking them until they're all dead! We left a few women and children alive in Vietnam and we haven't felt good about ourselves since. That's why in the Persian Gulf George Bush had to say: "This will not be another Vietnam". He actually used these words, he said: "This time we're going all the way". Imagine an American President using the sexual slang of a 13-year-old to describe his foreign policy! If you wanna know what happened in the Persian Gulf, just remember the names of the two men who were running that war: Dick Cheney and Colin (colon) Powell. Somebody got fucked in the ass! (*Jammin' in New York*, traccia 1).

Trasformazione di un soggetto in abietto

Carlin trasforma esplicitamente se stesso in un abietto nella parte finale del brano "Fear of Germs", nella quale descrive la sua scarsa cura per l'igiene, attribuendosi abitudini che il pubblico può facilmente trovare disgustose.

And, speaking of my colon, I want you to know I don't automatically wash my hands every time I go to the bathroom, okay? Can you deal with that? Sometimes I do, sometimes I don't. You know when I wash my hands? When I shit on them! That's the only time. And you know how often that happens? Tops, two-three times a week. Tops! Maybe a little more frequently over the holidays, you know what I mean? And I'll tell you something else, my well-scrubbed friends: you don't always need a shower every day, did you know that? It's overkill. Unless you work out, or work outdoors, or for some reason come in intimate contact with huge amounts of filth and garbage every day, you don't always need a shower. All you really need to do is to wash the four key areas: armpits, asshole, crotch and teeth. Got that? Armpits,

Jacopo Pellegrinetti

asshole, crotch and teeth. In fact, you can save yourself a whole lot of time if you simply use the same brush on all four areas.

Trasformazione di un abietto in soggetto

Citiamo nuovamente il brano “You and Me (Things that Come off of Your Body)”, per offrire un esempio in tal senso: in diversi momenti nel corso della routine, Carlin interpreta un personaggio di fantasia che impersona l'interesse morboso verso le “cose che si staccano dal corpo”: questo personaggio, in quanto personificazione di un concetto astratto che si esprime nel corpo e nella voce del performer, rappresenta chiaramente questo tipo di trasformazione.

“Oh hot shit, a fucking scab! I love fucking scabs! This is going to be a lot of fun, I can't wait to pick off my scab and look at it, oh boy oh boy, oh boy oh boy, oh boy oh boy oh boy oh boy! I can't wait to pick off my scab and put it down on a contrasting material such as a black velvet tablecloth in order to see it in greater relief. Oh boy oh boy, I can't wait to pick off my scab this is going to be a lot of wait wait wait wait wait wait.

It's not ready to come off yet. It's immature. It's still not ripe. It's not ready for plucking. I'll save this for Thursday. Thursday will be a good day. I'll have half a day work on Thursday, I'll come home early, I'll masturbate in the kitchen and then I'll watch the Montell Williams Show. And then I'll pick off my scab oh boy oh boy, I can't wait to pick off my scab this is going to be a lot of fun.”

So you wait. And you wait. And you wait and you wait. And you try not to knock it off by accident with the little plastic comb you bought at the vending machine at the Easy Living Motel with the two skanky-looking chicks that give you the clap that night. And now Thursday arrives and it's harvest time. Harvest time on your head. You come home early, you masturbate, but you do it in your sister's bedroom just to give it a little extra thrill, you know what I mean? And then you watch the Montell Williams Show. Pretty good topic, “women who take it up the ass for fifty cents”. Well, not the best show he's ever done, but you know something? Not bad either! Now it's time to go and get this little bastard but you wanna go carefully, you wanna pick this scab off

George Carlin e la stand-up comedy

evenly and carefully around the perimeter of the scab so that it lifts off all in one piece.

You don't want it to break into pieces, who needs a fragmented scab? Not me, bullshit fuck you up yours get laid eat shit drop dead jack me off suck this I don't need parts that badly, I'm not that sick. (*Complaints and Grievances*, traccia 1)

A questo punto sarebbe interessante investigare la relazione della stand-up comedy spesso scatologica di George Carlin con le complesse vicende dell'umorismo americano e il suo uso altrettanto frequente del paradosso e della preterizione, soprattutto del personaggio dell'ingenuo di cui fu maestro indiscusso Samuel Clemens alias Mark Twain.

Va comunque ricordato che a Carlin, nonostante la sua notevole violenza verbale e coraggiosa contestazione politica, fu riconosciuto postumamente nel 2008 il Mark Twain Prize for American Humor.

OPERE CITATE

BERGER, Peter L. *Homo Ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*. Bologna, Il Mulino, 2006.

CARLIN, George. *Class Clown*. New York, Little David Records, 1972.

CARLIN, George. *Complaints and Grievances*. New York, Eardrum, 2001.

CARLIN, George. *FM and AM*. New York, Little David Records.

CARLIN, George. *Jammin' in New York*. New York, Eardrum, 1992.

CARLIN, George. *Toledo Window Box*. New York, Little David Records, 1974.

CARLIN, George. *You Are All Diseased*. New York, Eardrum, 1999.

COLMAN, Henry, e Jenni MATZ. "George Carlin Interview". Archive of American Television, <http://www.emmytvlegends.org/interviews/people/george-carlin> (03/10/14).