



Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 21/2024

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: **Pietro Taravacci**

teseo.unitn.it/ticontre

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università di Trento)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Lonsanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

INDICE DEL FASCICOLO

Saggi

We want royalties! Balzac, Dickens, Manzoni e il diritto d'autore <i>Silvia Baroni – Università di Bologna-Università di Verona</i>	7
Lovecraft lettore di Houellebecq? Equivoci e appropriazioni in <i>Contro il mondo, contro la vita</i> <i>Marco Malvestio – Università di Padova</i>	31
Il paradosso della coscienza Oblio e consapevolezza in <i>The suffering Channel</i> di David Foster Wallace <i>Maria Chiara Litterio – Università di Pisa</i>	51
Presupposti teorici e funzioni testuali della pedofilia nella narrativa di Walter Siti <i>Tommaso Dal Monte – Università di Udine-Università di Trieste</i>	75
Teoria e pratica della traduzione	
Per una poetica della traduzione in Édouard Glissant <i>Sara Aggazio – Università degli studi di Cagliari</i>	97
La lettura bilingue della poesia autotradotta Un caso di edizione bilingue <i>Entela Tabaku Sörman – Uppsala Universitet</i>	117
Lingua madre e metafora autobiografica della bambina Regressione e re-visione nella poesia di Anne Sexton <i>Cristina Gamberi – Università di Bologna</i>	135
Traduzioni al quadrato Tradurre il plurilinguismo, o il caso di Emine Sevgi Özdamar <i>Beatrice Occhini – Università di Salerno</i>	159
What I Believe di Edward Morgan Forster tra ironia e disincanto <i>Laura Chiara Spinelli – Università degli Studi di Bari</i>	183



Saggi



WE WANT ROYALTIES! BALZAC, DICKENS, MANZONI E IL DIRITTO D'AUTORE

SILVIA BARONI – *Università di Bologna-Università di Verona*

L'articolo vuole descrivere un frammento di storia della letteratura legata al diritto d'autore, questione oggi di nuovo all'ordine del giorno dopo l'arrivo del digitale, che ha sollevato ulteriori aspetti e considerazioni. È nel corso del XIX secolo che cominciano ad emergere i concetti di "autore" (inteso come proprietario dell'opera) e di "diritto d'autore", che vengono discussi anche in ambito giuridico. Essenziale è l'intervento di alcuni grandi intellettuali del periodo, tra i quali Charles Dickens, Honoré de Balzac e Alessandro Manzoni, che tengono viva l'attenzione dell'opinione pubblica sulla questione attraverso articoli di giornale, lettere e paragrafi in romanzi dedicati ad analisi del mercato letterario e alla piaga della contraffazione.

The article aims to describe a fragment of the history of literature related to copyright, an issue that is now again on the agenda after the arrival of digital technology, which has raised further aspects and considerations. It was during the 19th century that the concepts of 'author' (understood as the owner of the work) and 'copyright' began to emerge and were also discussed in the legal sphere. Essential is the intervention of some of the great intellectuals of the period, including Charles Dickens, Honoré de Balzac and Alessandro Manzoni, who kept the public's attention on the issue alive through newspaper articles, letters and paragraphs in novels dedicated to analyses of the literary market and literary piracy.

I AUTORE E DIRITTO D'AUTORE, DUE CONCETTI MODERNI

Lungo il Novecento, la figura dell'autore è stata analizzata a più riprese, secondo due direttrici principali: da un lato, lo Strutturalismo, in particolare con Roland Barthes e Michel Foucault,¹ ha plasmato il concetto di "funzione autoriale", riportando la definizione di autore a una logica interna al testo; dall'altro lato, invece, la sociologia letteraria ha riportato l'attenzione della critica sull'autore come persona fisica, artista ma anche individuo sociale – si pensi in particolare agli studi di Alain Viala, Pierre Bourdieu e Paul Bénichou, o a quelli più recenti di Jérôme Meizoz.² Oggi, questa contrapposizione è ulteriormente accentuata dall'avvento del digitale, che ha portato nuove frizioni intorno al concetto di autore. Da un lato, infatti, il digitale sembra minare le basi della definizione stessa di autore come creatore dell'opera; dall'altro lato, il fiorire di una serie di iniziative culturali (premi, case museo, ecc.) e il successo di alcuni generi come il *biopic* testimoniano il bisogno della nostra società di rendere ben visibile l'autore come soggetto fisico. Nelle parole di Donata Meneghelli:

¹ ROLAND BARTHES, *La Mort de l'auteur*, in «Manteia», n. 5 (1968) [1967], pp. 61-67; MICHEL FOUCAULT, *Qu'est-ce qu'un auteur* (1969), in ID., *Dits et écrits*, I, Paris, Gallimard 1994, pp. 789-821.

² Si pensi in particolare alla fortuna del concetto di "postura letteraria": cfr. PAUL BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1780. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Joseph Corti 1973; ALAIN VIALA, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions de Minuit 1985; PIERRE BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil 1992; JÉRÔME MEIZOZ, *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine 2007.

Da una parte esaltato, glorificato, personalizzato, individualizzato, attraverso la fitta rete dell'economia culturale – mostre, case-museo, turismo, festival, premi, presenza sulla scena pubblica – che ripropone l'autore come feticcio e al tempo stesso come firma, segno, brand, in una dinamica in cui si mescolano sacralità e strategie di marketing. La società contemporanea sembra avere bisogno dell'autore come origine, come vissuto, come pegno di un'ideologia – più che di un'estetica – dell'espressione, di cui il biopic letterario è parte integrante. Nello stesso tempo, un insieme di pratiche, fortemente influenzate dalle nuove *affordance* tecnologiche, dalle capacità infinite e polimorfiche di quel meta-medium che è il computer (Lev Manovich), tendono invece a ridimensionare il ruolo e la figura dell'autore come fonte, come sede di un atto creativo originale, unico, irripetibile, che emana dall'interiorità di un singolo individuo. Tali pratiche vanno dalla disponibilità delle funzioni copia e incolla ai traduttori elettronici e a ChatGPT; dai software per generare narrazioni, o da tutte le innumerevoli forme di remix, rifacimento, prelievo, plagio, che hanno assunto un ruolo così importante negli ultimi decenni, alle questioni di copyright che internet solleva e alla disponibilità, inedita storicamente, del grande archivio culturale, che ti ripete di continuo che tutto è stato già fatto e che basta cliccare su un tasto per prendertene un pezzo.³

L'era di digitale ha dunque riaperto l'interesse verso la nozione di autore⁴ e, di pari passo, verso un ambito ad esso strettamente legato, quello del “diritto d'autore”, espressione massima dell'autore come persona reale, immessa in un sistema sociale, economico, politico e giuridico.

Sono essenzialmente tre gli elementi che hanno fatto nascere l'esigenza di questo tipo di tutela giuridica: l'invenzione tecnologica della stampa, che rende possibile la circolazione dell'opera letteraria in modo esponenziale; la volontà, da parte degli Stati, di esercitare un controllo sulla cultura circolante nei loro territori; e l'esigenza di una tutela, da parte degli autori, di avere un riconoscimento economico e morale del loro lavoro – necessità sempre più pressante man mano viene meno il sistema del mecenatismo.

Infatti, se nell'Europa pre-moderna la conoscenza circola secondo «la logica del dono»,⁵ in quanto essenziale è la sua preservazione, la nascita del libro a stampa da un lato si presenta come una soluzione alla questione della conservazione e diffusione della conoscenza, dall'altro origina il problema di

³ DONATA MENEGHELLI, *Vivere e morire di inchiostro*, «Antinomie. Scritture e immagini», 06 marzo 2023, url <https://antinomie.it/index.php/2023/03/06/vivere-e-morire-dinchiostro/> (consultato il 19 ottobre 2023).

⁴ Per esempio, nel campo della comparatistica al concetto di autore è stato dedicato il convegno dell'associazione Compalit 2023: *L'autorialità polimorfica. Dall'aedo all'algoritmo*, L'Aquila, 24-26 novembre 2022 (<http://www.compalit.it/convegni/lautorialita-polimorfica-dallaedo-allalgoritmo/>).

⁵ Cfr. UMBERTO IZZO, *Tecnologia e interessi nella storia comparata del diritto d'autore*, in ID., *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma, Carocci, 2010.

identificare, punire e/o tutelare i responsabili della creazione e della circolazione dell'opera.⁶

Michel Foucault si concentra sull'istanza punitiva che ha portato alla nascita dell'autore – la censura esercita il suo potere sul responsabile dell'opera – ancorandola al dibattito tra etica ed estetica della letteratura che aveva infiammato l'Europa tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.⁷

Ma è altrettanto importante ricordare che con la progressiva circolazione del libro, e dunque l'incremento del lettorato, si prende progressivamente coscienza del libro come oggetto che partecipa ad un sistema che non è solamente culturale ma anche economico. Non è dunque solo per individuare un responsabile giuridico che nascono i due sistemi giuridici, quello del “diritto d'autore” continentale e quello del *copyright* anglosassone: mentre nell'Europa del Sei-Settecento sono le corporazioni di librai-editori a cui viene attribuito il privilegio di stampare (e censurare preventivamente) le opere, come la Stationner's Company, a essere considerate come i proprietari dell'opera, dal Settecento in poi gli autori rivendicano per loro la proprietà dell'opera e il diritto a ricevere parte del ricavato della sua vendita – ossia, quelli che sono stati definiti come “diritti morali” (che riguarda il riconoscimento della paternità dell'opera) e diritti commerciali. Mentre i “diritti morali” entreranno nel sistema giuridico solo verso l'inizio del Novecento, i diritti patrimoniali dell'autore cominciano ad essere tutelati nel Settecento.

I numerosi studi che sono stati dedicati all'argomento⁸ hanno evidenziato come la presa di coscienza di quella che chiamiamo “proprietà intellettuale” sia avvenuta in tempi diversi per gli stati europei. L'Inghilterra e la Francia sono le nazioni che istituiscono le prime tutele e diventano così un modello per le altre nazioni, rispettivamente con lo *Statute of Anne* (1710) e il decreto Lakanal (1793), e fungono da modello per l'America e per il resto dell'Europa.

Vi è però tra le due una differenza sostanziale tra il *copyright* anglo-americano, iscritto nel sistema *common law*, e il cosiddetto “diritto d'autore continentale” di base francese (*civil law*).

Come ricorda Laura Moscati nella sua ricostruzione della storia del diritto d'autore,⁹ il sistema dei privilegi comincia ad essere messo in discussione prima con John Milton e successivamente da John Locke.

Nei *Due trattati sul governo* (1690), Locke sostiene che esiste un legame indissolubile tra le cose esistenti in natura e il lavoro umano, teoria da cui deriverà l'idea di “proprietà personale” che comprende tutte le opere nate dal lavoro intellettuale. Con il *Memorandum* (1694), inoltre, Locke denuncia anche lo strapotere delle corporazioni libraise, che mirano ad ottenere un monopolio illimitato sui classici e sulle opere inedite. Si scatena così un dibattito

⁶ Oltre che del problema della riproducibilità dell'opera, analizzato da WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], Torino, Einaudi, 2014.

⁷ MICHEL FOUCAULT, *Qu'est-ce qu'un auteur*, cit.

⁸ La bibliografia è ormai davvero sterminata; per approfondimenti, si rimandano alle bibliografie degli studi di UMBERTO IZZO, (*Alle origini del copyright e del diritto d'autore*, cit.) e di LAURA MOSCATI (in partic.: *Diritto d'autore*, cit.; *Tra 'copyright' e 'droit d'auteur'. Origine e sviluppo della proprietà intellettuale in Europa*, Napoli, Satura editrice, 2013).

⁹ LAURA MOSCATI, *Diritto d'autore. Storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Milano, Giuffrè Francis Lefebvre, 2020.

che coinvolge politici, scrittori e librai-stampatori, in cui ognuno cerca di tutelare il proprio interesse: se il governo mira a mantenere un controllo sui contenuti delle opere (attraverso il sistema della censura) e i librai provano a estendere il loro monopolio, gli autori, sempre più coscienti del loro ruolo come creatori dell'opera, reclamano il diritto di gestire il processo di riproduzione del loro lavoro e di beneficiarne a livello economico.¹⁰ Il dibattito si diffuse in tutta Europa, ma con esiti inizialmente diversi. Scrive Moscati:

Nello Statuto di Anna [...] gli autori non sono considerati proprietari dell'opera ma destinatari, insieme ad altri (stampatori, editori, etc.), di un diritto esclusivo su quest'ultima, in quanto il legislatore ha utilizzato l'autore più per contrastare il monopolio librario che per tutelare la proprietà della sua opera.¹¹

La dottrina francese, invece, costruisce «per gli autori un diritto strettamente legato a un regime proprietario e del tutto paritetico con esso»: «l'autore è l'unico destinatario dei diritti e ha un diritto di proprietà sull'opera, con la sola limitazione temporale per gli eredi».¹² In breve, mentre il *copyright*, come si evince dall'etimologia della parola, è una tutela giuridica che riguarda solo il diritto alla *riproduzione* dell'opera – in pratica, l'autore sottoscrive un contratto di esclusività di riproduzione dopo aver depositato l'opera presso gli uffici di competenza –, il diritto continentale invece riconosce all'autore la *proprietà* dell'opera, che ne tutela sia l'utilizzo che la trasmissione agli eredi.¹³

Alla soglia dell'Ottocento dunque, gli autori godono di alcune tutele essenziali patrimoniali in maniera disforme, che si rivelano impotenti nel caso di appropriazioni indebite dell'idea dell'opera (generalmente sfruttata negli adattamenti teatrali) e in un contesto internazionale (in cui dilagano le edizioni pirata). Problemi legati al concetto di “proprietà letteraria” e di “trasmissione” del diritto che potranno essere risolti solo con la prima legge internazionale in materia, la *Convenzione di Berna* (1886).

Ora, se la storia del diritto d'autore è stata oggetto di numerosi studi, pertinenti soprattutto all'ambito giuridico, risulta essere meno analizzata in campo letterario.

Attraverso i tre casi di Charles Dickens, Honoré de Balzac e Alessandro Manzoni il presente articolo vuole analizzare questo aspetto materiale della produzione letteraria e artistica mostrando quanto pregnante sia stata l'affermazione del diritto d'autore per questi tre romanzieri, impegnati attivamente nel proporre delle soluzioni alternative alle leggi esistenti e contribuendo a far riconoscere la necessità di tutelare e i diritti patrimoniali e i diritti morali degli autori.

Questa visione transnazionale permetterà di confrontare le diverse reazioni degli scrittori davanti ai fenomeni internazionali quali il plagio e la diffu-

¹⁰ Ivi, pp. 26-39.

¹¹ Ivi, p. 6.

¹² Ivi, p. 7.

¹³ Per approfondimenti sulle differenze dei due sistemi giuridici, cfr. LAURA MOSCATI, *Diritto d'autore*, cit.

sione delle “edizioni pirata”, e vedere quali forme letterarie siano state scelte per dare voce alle opinioni degli autori sulle nascenti leggi a tutela del *copyright*.

2 CHARLES DICKENS: SULLA SCRITTURA COME PROFESSIONE E I DANNI ECONOMICI DELLA CONTRAFFAZIONE

Dickens esordisce come scrittore negli anni Trenta, momento in cui sia nella buona società che nelle camere del Parlamento si discute del fenomeno del “literary lionism”,¹⁴ intrinsecamente legato all’esponentiale aumento del pubblico: era evidente a tutti che il mercato letterario si fosse trasformato, non più un sistema di nicchia, riservato a un ristretto numero di lettori appartenenti di norma al mondo aristocratico, ma un fenomeno di massa. Scrivere è ormai considerato una carriera potenzialmente redditizia, perché gli editori pagano in base non alla qualità dello scritto ma al numero delle vendite. Di conseguenza, il mercato viene invaso da opere giudicate di scarsa qualità che però piacciono ai lettori. Si pone il problema di riaffermare cosa sia un’opera d’arte. Wordsworth, per esempio, nel suo famoso saggio sull’originalità e sul genio creativo proporrà il criterio della «posterità della fama»¹⁵ per distinguere la letteratura alta da una letteratura di consumo. Quando Dickens inizia a scrivere, deve confrontarsi quindi con due istanze tra loro in contrapposizione. Da un lato partecipare al dibattito suscitato dalle affermazioni di Wordsworth, aderendo all’idea che non sono solo fama e ricchezza i motivi che portano a cimentarsi con la scrittura. Questo tema compare in alcuni romanzi di Dickens, dove giovani scrittori raccontano il percorso che li ha portati ad essere autori di successo. Per esempio, come osserva giustamente Florian Schweizer,¹⁶ è in quest’ottica che Dickens scrive uno dei paragrafi del capitolo 43 di *David Copperfield*, in cui il protagonista descrive i primi tentativi di pubblicare i suoi testi:

I have taken with fear and trembling to authorship. I wrote a little something, in secret, and sent it to a magazine, and it was published in the magazine. Since then, I have taken heart to write a good many trifling pieces. Now, I am regularly paid for them. Altogether, I am well off, when I tell my income on the fingers of my left hand, I pass the third finger and take in the fourth to the middle joint.¹⁷

Attraverso il suo alter ego, Dickens suggerisce qui che non è stato per il desiderio di celebrità né quello di arricchirsi a spingerlo verso la scrittura: i suoi primi testi sono redatti in segreto, e all’inizio viene pagato male e in ma-

¹⁴ Dibattito che porterà all’emanazione del *Copyright Act* nel 1840.

¹⁵ WILLIAM WORDSWORTH, *‘Lyrical Ballads’ and Other Poems: 1797–1800*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

¹⁶ FLORIAN SCHWEIZER, *Authorship and the Professional Writer*, in SALLY LEDGER E HOLLY FURNEAUX (a cura di), *Dickens in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 119.

¹⁷ CHARLES DICKENS, *David Copperfield*, Oxford, Oxford University Press 2008, p. 610.

niera discontinua.¹⁸ Implicitamente dunque viene suggerito che è qualcosa di altro a spingere una persona verso la carriera letteraria, qualcosa che rimane indefinito e impalpabile quanto il mistero dell'origine del genio artistico.

Dall'altro lato, però, è altrettanto legittimo che lo scrittore possa essere messo nella condizione di vivere della sua penna: diversi autori del Settecento si stagliano come esempio di grandi scrittori morti di stenti perché non riconosciuti come tali dai loro contemporanei – di qui la riflessione sulla posterità della fama di Wordsworth. Per Dickens stesso l'instabilità economica sarà fonte di preoccupazione per diversi anni; persino dopo aver raggiunto la sicurezza economica, grazie al successo di *Dombey and Son* (1849), continuerà a ricordare l'ansia che provava da giovane scrittore.

L'attenzione per l'aspetto materiale della vita letteraria lo porta ad essere sensibile anche alle sorti avverse dei suoi colleghi. Tra le sue diverse iniziative, si possono ricordare in particolare il suo sostegno al modello di *copyright bill* elaborato da Thomas Talfourd (che effettivamente permetteva di ottenere una rendita più alta), al quale testimonierà la sua stima attraverso una dedica presente nei *Pickwick Papers* (1837) e una caricatura letteraria di quanti si opponevano alla sua proposta nel capitolo 16 di *Nicholas Nickleby*:¹⁹

For instance, if any preposterous bill were brought forward, for giving poor grubbing devils of authors a right to their own property, I should like to say... that the creations of the pocket, being man's, might belong to one man, or one family; but that the creations of the brain, being God's, ought as a matter of course to belong to the people at large – and if I was pleasantly disposed, I should like to make a joke about posterity, and say that those who wrote for posterity should be content to be rewarded by the approbation OF posterity; it might take with the house, and could never do me any harm, because posterity can't be expected to know anything about me or my jokes either – do you see?

Non è solo il sistema commerciale editoriale a privare gli uomini di lettere del denaro che gli spetta. Gli scrittori devono fare i conti con una forma di plagio che all'epoca era molto di moda sia in Inghilterra che in Francia: l'adattamento teatrale. La pubblicazione dei fascicoli dei *Pickwick Papers* non si è ancora conclusa quando Edward Stirling si appropria della storia per rappresentarla a teatro sotto il titolo di *The Pickwick Club or the Age We Live In*;²⁰ lo spettacolo debutta prima che Dickens abbia divulgato il finale, per cui Stirling è costretto a inventarsi una conclusione, ma questo sarà l'unico elemento originale della versione teatrale. È stato stimato che i *Pickwick Papers*, insieme a *Oliver Twist* e *Nicholas Nickleby*, furono le opere più colpite da questa forma di plagio: tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, gli adattamenti teatrali ispirati a questi testi furono rappresentati almeno ses-

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ivi*, p. 120.

²⁰ La pièce di Stirling debuttò il 18 novembre 1838 all'Adelphi Theatre, quando solo 8 dispense dei *Pickwick Papers* erano state pubblicate.

santa volte.²¹ Dalla metà degli anni Quaranta, invece, questa moda comincia ad affievolirsi, complice la concorrenza che si facevano tra loro i teatri. Dickens non ha un sentimento univoco nei confronti di questi adattamenti: salvo poche eccezioni, la scarsa qualità che caratterizza questi spettacoli lo infastidisce, così come trova snervante il fatto che questi adattamenti, spesso in scena prima della fine della pubblicazione delle sue dispense, anticipassero la conclusione della trama; d'altro canto, non poteva non riconoscere – e apprezzare – che questo fiorire di rappresentazioni teatrali dedicati alle sue opere stessero contribuendo in modo significativo alla promozione dei suoi romanzi.²²

Il plagio diventa oggetto di riflessione nel romanzo *Nicholas Nickleby*, in un dialogo che si svolge tra il protagonista e un «literary gentleman» che è famoso per la sua mania compulsiva di adattare in opere teatrali gli scritti degli altri:

“I was about to say,” rejoined Nicholas, “that Shakespeare derived some of his plots from old tales and legends in general circulation; but it seems to me, that some of the gentlemen of your craft, at the present day, have shot very far beyond him” – “You’re quite right, sir,” interrupted the literary gentleman, leaning back in his chair and exercising his toothpick. “Human intellect, sir, has progressed since his time – is progressing – will progress” – “Shot beyond him, I mean,” resumed Nicholas, “in quite another respect, for, whereas he brought within the magic circle of his genius, traditions peculiarly adapted for his purpose, and turned familiar things into constellations which should enlighten the world for ages, you drag within the magic circle of your dulness, subjects not at all adapted to the purposes of the stage, and debase as he exalted. For instance, you take the uncompleted books of living authors, fresh from their hands, wet from the press, cut, hack, and carve them to the powers and capacities of your actors, and the capability of your theatres, finish unfinished works, hastily and crudely vamp up ideas not yet worked out by their original projector, but which have doubtless cost him many thoughtful days and sleepless nights; by a comparison of incidents and dialogue, down to the very last word he may have written a fortnight before, do your utmost to anticipate his plot – all this without his permission, and against his will; and then, to crown the whole proceeding, publish in some mean pamphlet, an unmeaning farrago of garbled extracts from his work, to which your name as author, with the honourable distinction annexed, of having perpetrated a hundred other outrages of the same description. Now, show me the distinction between such pilfering as this, and picking a man’s pocket in the street: unless, indeed, it be, that the legislature has a

²¹ Cfr. PHILIP BOLTON, *Dramatizations and dramatizers of Dicken’s works*, in PAUL SCHLICKE (a cura di), *The Oxford Reader’s Companion to Dickens*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 198-202, p. 199.

²² *Ibid.*

regard for pocket-handkerchiefs, and leaves men's brains, except when they are knocked out by violence, to take care of themselves".²³

Nicholas Nickleby, per spiegare la differenza tra un adattamento e un plagio, introduce il caso di Shakespeare come riferimento per un vero lavoro di adattamento, che consiste nel rielaborare testi passati, già appartenenti ad una determinata tradizione, trasformandoli, grazie al suo genio, in «familiar things into constellations which should enlighten the world for ages». Al contrario, gli attuali uomini di lettere si impossessano, senza nemmeno chiedere il permesso, di testi ancora freschi di stampa, talvolta persino opere ancora in corso di pubblicazione, e pretendono di assumersene la paternità per aver cambiato qualche parola o aver bruciato la sorpresa del finale. Questi sedicenti artisti sono paragonati a dei borseggiatori, e come tali andrebbero perseguiti dallo Stato.

La grande perdita economica subita da Dickens deriva però da un altro fronte, quello della contraffazione, e in particolare dalle edizioni pirata americane. Non esistendo una legge internazionale che regolasse il copyright, gli editori americani avevano adottato la strategia di pubblicare quasi esclusivamente autori inglesi, che non necessitavano di traduzione; dovevano prevedere solo i costi di stampa, in quanto nulla era dovuto all'autore. Un problema dilagante che aveva colpito la stessa letteratura nazionale americana.

Dickens vede la possibilità di attirare l'attenzione dell'opinione pubblica su questa questione in occasione del suo primo viaggio nel nord America (22 gennaio-7 giugno 1842). Viene accolto con grande entusiasmo, ma il clamore che puntualmente scoppia in ogni luogo in cui si mostra nuoce a Dickens, il quale confida all'amico Forster il suo fastidio nel non poter uscire dal suo hotel senza attirare una folla di curiosi che vuole parlargli e stringergli la mano.²⁴ Ciò che però più indispette Dickens è l'insuccesso della sua ambasciata sul copyright e sulla necessità di una legge che lo regolasse a livello internazionale: lo scrittore rimane fortemente deluso dalla freddezza con cui intellettuali e uomini politici americani accolgono il suo discorso, i quali rimangono insensibili – se non addirittura contrariati – alla lettera, firmata da dodici autori inglesi tra cui Alfred Tennysons, che chiedono di intervenire contro la contraffazione.

L'amarrezza del romanziere trova sfogo in una lunga lettera all'inseparabile Forster, in cui vengono riassunti gli eventi:

I believe there is no country, on the face of the earth, where there is less freedom of opinion on any subject in reference to which there is a broad difference of opinion than in this. . . . There! -- I write the words with reluctance, disappointment, and sorrow; but I believe it from the bottom of my soul. I spoke, as you know, of international copyright, at Boston; and I spoke of it again at Hartford. My friends were paralysed with wonder at such audacious daring. The notion that I, a man alone by himself, in America, should venture to suggest to the Americans that

²³ CHARLES DICKENS, *Nicholas Nickleby*, Oxford, Oxford University Press 1990, pp. 633-634.

²⁴ Cfr per es. JOHN FORSTER, *The Life of Charles Dickens*, vol. I, New York, Charles Scribner's Sons 1899, p. 229: «I can do nothing that I want to do, go nowhere where I want to go, and see nothing that I want to see. If I turn into the street, I am followed by a multitude».

there was one point on which they were neither just to their own countrymen nor to us, actually struck the boldest dumb! Washington Irving, Prescott, Hoffman, Bryant, Halleck, Dana, Washington Allston -- every man who writes in this country is devoted to the question, and not one of them dares to raise his voice and complain of the atrocious state of the law. It is nothing that of all men living I am the greatest loser by it. It is nothing that I have a claim to speak and be heard. The wonder is that a breathing man can be found with temerity enough to suggest to the Americans the possibility of their having done wrong. I wish you could have heard how I gave it out. My blood so boiled as I thought of the monstrous injustice. I wish you could have seen the faces that I saw, down both sides of the table at Hartford, when I began to talk about Scott. that I felt as if I were twelve feet high when I thrust it down their throats.²⁵

I due discorsi di Dickens non sono stati dei più morbidi. In occasione di un banchetto a Boston, la sera del 1° febbraio, parlò della difficile e delicata situazione dei colleghi scrittori americani, e più in generale della mancanza di una letteratura americana, nazionale, trascurata perché commercialmente non vantaggiosa – gli editori preferiscono pubblicare gli autori inglesi, ai quali non devono pagare i diritti d'autore, per cui potevano vendere a basso costo contando su numeri di vendita molto elevati.

La sera del 7 febbraio, invece, ancora in occasione di una cena tenutasi ad Hartford, Dickens arriva ad accusare implicitamente gli americani di essere dei ladri e assassini, sottolineando il ruolo da loro giocato nella rovina di Walter Scott, il quale aveva finito i suoi giorni in miseria a causa delle edizioni pirata americane:

Gentlemen, as I have no secrets from you, in the spirit of confidence you have engendered between us, and as I have made a kind of compact with myself that I never will, while I remain in America, omit an opportunity of referring to a topic in which I and all others of my class on both sides of the water are equally interested--equally interested, there is no difference between us, I would beg leave to whisper in your ear two words: INTERNATIONAL COPYRIGHT. I use them in no sordid sense, believe me, and those who know me best, best know that. For myself, I would rather that my children, coming after me, truded in the mud, and knew by the general feeling of society that their father was beloved, and had been of some use, than I would have them ride in their carriages, and know by their banker's books that he was rich. But I do not see, I confess, why one should be obliged to make the choice, or why fame, besides playing that delightful REVEIL for which she is so justly celebrated, should not blow out of her trumpet a few notes of a different kind from those with which she has hitherto contented herself. It was well observed the other night by a beautiful speaker, whose words went to the heart of every man who heard him, that, if there had existed any

²⁵ Lettera del 7 febbraio 1842 a John Forster, in *Charles Dicken's Letters*, a cura di MADELINE HOUSE, GRAHAM STOREY E KATHLEEN TILLOTSON, vol. 3. 1842-1843, Oxford, The Clarendon Press, 1974, p. 81

law in this respect, Scott might not have sunk beneath the mighty pressure on his brain, but might have lived to add new creatures of his fancy to the crowd which swarm about you in your summer walks, and gather round your winter evening hearths.²⁶

A queste parole seguono delle reazioni molto dure:

I had no sooner made that second speech than such an outcry began (for the purpose of deterring me from doing the like in this city) as an Englishman can form no notion of. Anonymous letters; verbal dissuasions; newspaper attacks making Colt (a murderer who is attracting great attention here) an angel by comparison with me; assertions that I was no gentleman, but a mere mercenary scoundrel; coupled with the most monstrous misrepresentations relative to my design and purpose in visiting the United States; came pouring in upon me every day.²⁷

Stranamente, di questo insuccesso non sono rimaste molte tracce nel *travelogue* pubblicato pochi mesi dopo il suo rientro in patria, *American notes*, in cui Dickens formula un giudizio negativo sul sistema istituzionale americano (in particolare sulla schiavitù e sulle prigioni).²⁸ Così come in *Martin Chuzzlewit*, romanzo in parte ambientato in America, sono descritti, con ironia più pungente rispetto al *travelogue*, prevalentemente paesaggi ed istituzioni.²⁹

Dalla seconda metà del 1840, una volta raggiunta la stabilità economica, Dickens continua ad occuparsi del problema del copyright partecipando attivamente ad alcune iniziative sociali in difesa di autori in difficoltà. Come presidente della Royal Literary Fund, in particolare, si impegnò per creare fondi destinati ad autori in difficoltà economiche. Attività pratiche che concretizzavano i continui appelli che Dickens continuò a fare nel corso dei suoi discorsi pubblici, per esempio quello del 1855 proprio per il Royal Literary Fund.

3 IN DIFESA DELLA PROPRIETÀ LETTERARIA: HONORÉ DE BALZAC

Quasi negli stessi anni, anche gli scrittori francesi stanno combattendo contro le piaghe degli adattamenti e della contraffazione.

Tra gli intellettuali che reclamano pubblicamente la necessità di una riforma strutturale dell'editoria e del diritto d'autore, Balzac figura tra quelli più agguerriti. Non solo padroneggia meglio di altri suoi colleghi il linguaggio

²⁶ I discorsi di Charles Dickens possono essere consultati in «Charles Dickens.org», url <https://charles-dickens.org/speeches-literary-and-social-by-charles-dickens/>.

²⁷ Lettera del 7 febbraio 1842 da Charles Dickens a John Forster, in *Charles Dicken's Letters*, cit., p. 81.

²⁸ CHARLES DICKENS, *American Notes for General Circulation*, London, Chapman&Hall, 1842.

²⁹ ID., *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*, London, Chapman&Hall, 1844.

giuridico, grazie ai suoi studi giovanili,³⁰ ma propone una serie di riflessioni che legano il diritto d'autore all'evoluzione moderna della figura dello scrittore. Celebre è il romanzo *Illusions perdues*, recentemente adattato in versione filmica da Xavier Giannoli, in cui Lucien Chardon/de Rubempré è il personaggio-riflettore che permette di mostrare i meccanismi che regolano la moderna editoria francese e il mondo del giornalismo. Di particolare bellezza è l'incipit del romanzo, dedicato alla descrizione della stamperia Séchard, dove le macchine obsolete e fatiscenti preannunciano la sconfitta dei Séchard e di Lucien, simbolo dell'arretratezza e rigidità della provincia che rifiuta di andare al passo con i tempi. La stamperia Séchard però rappresenta anche l'attenzione di Balzac nei confronti della «materialità della letteratura», ossia delle condizioni materiali, tecnologiche che la portano a concretizzarsi sulla carta stampata in forma di libro. La stamperia Séchard è prisma dell'aspetto commerciale della letteratura, o meglio, nelle parole di Lukács, della letteratura che si sta riducendo gradualmente a merce, a oggetto di scambio.³¹ Da qui la continua rappresentazione delle condizioni materiali degli scrittori, e in più generale degli artisti, che ritroviamo in numerosi testi della *Comédie humaine*, da *Une Fille d'Ève* a *La Muse du département* e *Béatrix*. Un primo germe di questo discorso è però già presente nel primo romanzo che Balzac firma con il suo vero nome (e non pseudonimi, come accade negli anni Venti), *La Peau de chagrin* (1831): nel secondo capitolo, "La donna senza cuore", Raphaël de Valentin racconta del suo arrivo a Parigi, e dell'estrema povertà in cui vive mentre cerca di scrivere un trattato sulla volontà. Lucien sarà nella stessa condizione, e insieme a lui tutti gli altri aspiranti scrittori come Étienne Lousteau e Daniel d'Arthez.

Balzac infatti riflette sui cambiamenti che hanno investito le istituzioni e i costumi francesi, ivi compresa la figura dell'artista, sin dai primi articoli che scrive per riviste e periodici, a cavallo del 1830.³² Nell'articolo *De la Mode en littérature*, per esempio, scrive:

Un forçat connaît son travail, un auteur n'est jamais au fait de ce que le caprice de Paris va lui demander. Il faut aujourd'hui à ce public fantasque des feux d'artifice en littérature, comme un monde élégant et toujours paré, comme des boutiques brillantes, et des bazars magiques: il veut *Les Mille et Une Nuits* partout. [...] En littérature, nous avons aujourd'hui, madame, une sorte d'étiquette à laquelle doivent se soumettre la personne et le livre d'un auteur. En un mot, il y a un costume à la mode, et ceci, je crois, est ce qui vous paraîtra le plus important. Il ne s'agit encore ni du style, ni des idées, ni du plan, ni du titre de votre livre, mais de la forme sous laquelle vous devez vous produire. Dieu me garde de percer le mystère dont vous enveloppez

³⁰ Balzac lasciò i suoi studi in diritto per dedicarsi alla letteratura, ma la sua conoscenza della materia si manifesta in più scritti. Cfr. MICHEL LICHTLÉ, *Balzac, le texte et la loi*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012; GIUSEPPE GUIZZI, *Il «Caso Balzac». Storie di diritto e letteratura*, il Mulino, Bologna 2020.

³¹ GYÖRGY LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950, p. 69.

³² Sull'importanza di questa fase della carriera letteraria di Balzac, cfr. ROLAND CHOLLET, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, 2° éd., Paris, Classiques Garnier, 2016.

votre acte de naissance! Mais cependant, apprenez que l'âge d'un auteur est, en ce moment, une question d'haut intérêt.³³

Poco tempo prima, nell'articolo *Des Artistes*, Balzac aveva minuziosamente descritto il lavoro dell'artista, schiavo del mondo delle Idee, denunciando l'avidità di una massa di uomini che vivono speculando sui loro frutti:

Tel est l'artiste: humble instrument d'une volonté despotique, il obéit à un maître. Quand on le croit libre, il est esclave; quand on le voit s'agiter, s'abandonner à la fougue de ses folies et de ses plaisirs, il est sans puissance et sans volonté, il est mort. Antithèse perpétuelle qui se trouve dans la majesté de son pouvoir comme dans le néant de sa vie: il est toujours un dieu ou toujours un cadavre. Il existe une masse d'hommes qui spéculent sur les produits de la pensée. La plupart sont avides. On n'arrive jamais assez vite à la réalisation d'une espérance chiffrée sur le papier. De là, les promesses faites par les artistes et rarement réalisées; de là les accusations, parce que ces hommes d'argent ne conçoivent pas ces hommes de pensée. Les gens du monde se figurent qu'un artiste peut régulièrement créer comme un garçon de bureau époussette tous les matins les papiers de ses employés. De là aussi des misères.³⁴

In questi due articoli dunque Balzac, in veste di sociologo, fa emergere le diverse istanze che animano l'artista moderno. L'artista è un uomo di genio «schiavo delle sue idee», che lo portano ad isolarsi nel mondo della creazione, un forzato che è ormai chiamato ad obbedire non solo alla «volontà despota» di cui strumento ma a un secondo padrone, altrettanto tiranno, il pubblico, che chiede ogni giorno cose nuove, brillanti e suggestive come *Le Mille e una notte*. Gli aspiranti scrittori della Monarchia di Luglio devono però fare i conti anche con chi «specula sui prodotti del pensiero», allusione implicita agli editori,³⁵ certo, ma anche alla piaga delle edizioni pirata, che priva gli scrittori e librai di ingenti somme.

Balzac è tra gli autori più colpiti dalla contraffazione, ad opera soprattutto dell'editoria belga. Si sfoga con la sua amante, Mme Hanska, in diverse lettere private, ma ha modo di riflettere pubblicamente sulla questioni in almeno due circostanze. La prima si presenta nel 1830, data capitale nella biografia balzachiana perché coincide con la sua data di nascita come romanziera, come *de* Balzac. Balzac pubblica sul *Feuilleton des journaux politiques* l'articolo *De l'état actuel de la librairie*, dove la questione della contraffazione è inserita

³³ HONORÉ DE BALZAC, *De la mode en littérature. Première lettre : à la comtesse d'O...* (29 maggio 1839), in ID., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1996, pp. 757 e 760.

³⁴ ID., *Des Artistes* (1830), in ID., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1996, p. 711 (originariamente, l'articolo fu pubblicato su «La Silhouette» in tre parti, tra l'11 marzo e il 22 aprile 1830).

³⁵ Balzac si lamenterà di continuo delle difficoltà economiche che lo assillano; le sue lettere sono una sorta di diario che riporta le cifre derivanti dai suoi lavori, ma è evidente che questi numeri non corrispondano alle rendite che lo scrittore aveva percepito dai suoi lavori (che non erano così mal pagati come lui dichiara). Più volte le sue continue richieste di denaro causarono la rottura con i suoi editori (il caso più noto è quello di Edmond Werdet; cfr. NICOLE FELKAY, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis-Cercle de la Librairie, 1987).

all'interno di un discorso più ampio che analizza in modo molto lucido e chiaro la situazione dell'editoria, delle criticità del sistema libraio così strutturato come è descritto in *Illusions perdues*, ossia il sistema tripartito tra librai-editori, librai-commissionaire e librai-tipografi, che rende farraginoso il sistema di produzione e pubblicizzazione e promozione dei testi, oltre che aumentare i costi del volume stampato per tutti questi intermediari. Un'organizzazione che nuoce all'editoria e tipografia stessi: editori e tipografi sono sempre sull'orlo della bancarotta, perché questo sistema richiede un capitale di base e di background sostanzioso, che non sempre è disponibile. Basta un progetto fallito per chiudere, come dimostra il caso dell'editore Delangle, fallito dopo l'edizione illustrata dell'*Histoire du roi de Bohême* di Charles Nodier.

La contraffazione sottrae un'altra percentuale sostanziosa di profitti agli editori già provati dalla difettosa catena di produzione:

[...] aujourd'hui la profession de la librairie est une des plus décriées, et nous ne savons pas si elle a quelque chose à envier à l'antique renom des anciens procureurs. Singulier renversement des termes d'une proposition sociale. Au XIXe siècle, un libraire est un homme peu considéré, tandis qu'à la naissance de l'imprimerie c'était un savant respectable et respecté. Cette situation ne durera pas; il est de toute nécessité que la librairie prenne son rang, et c'est chose certaine que dans le grand mouvement social qui s'opère, la presse deviendra une institution.³⁶

Progressivamente, Balzac sposta poi l'attenzione dal circuito libraio al mestiere di scrittore, sottolineando come il sistema del mecenatismo che aveva mantenuto gli uomini di genio fino al secolo precedente era ormai scomparso; di qui la necessità di ricordare che anche il genio deve avere una rendita per vivere:

Autrefois, quand un homme, après de long travaux, offrait un livre à l'Europe, les souverains payaient cet homme; alors il *donnait* son œuvre à un libraire. Les acheteurs étaient rare. C'était une longue entreprise que d'imprimer un ouvrage, et l'on pouvait s'y ruiner. [...] Mais depuis cinquante à soixante ans les écrivains ont secoué le joug des cours, des pensions, des logements au Louvre, et des éducations de grand seigneur. La lecture est devenue un besoin. L'imagination européenne se nourrit de sensations qu'elle demande à la littérature comme le Turc demande des rêves à l'opium. La dispersion des lumières, le bon marché de l'éducation, la rapidité des communications, ont rendu la production d'un livre la chose la plus ordinaire. Il y a cent ans, il n'existait pas en France trois mille personnes qui, semblables à Bacon ou à Mirabeau, représentaient la somme de science que possédait ce siècle; aujourd'hui, grâce à l'Institut, à l'École polytechnique et à tant d'autres institutions, ces hommes, pareils à des points brillants et lumineux, sont semés par milliers dans la nation. Tout a changé de face. Alors on a compris qu'il

³⁶ HONORÉ DE BALZAC, *De l'état actuel de la librairie*, I, in ID., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1996, p. 662.

était plus noble à un auteur de recevoir du public le prix de son œuvre, qu'une pension sur la cassette du roi. L'immense consommation de livres a décuplé l'importance du commerce de la librairie; et, depuis la Restauration surtout, les rapports qui existent entre la presse et le peuple ont tout à fait changé.³⁷

Si apprezza, in questo paragrafo, la lucidità delle osservazioni di Balzac, che deve confrontarsi con le conseguenze legate all'aumento del pubblico di lettori (mentre nell'Inghilterra di Dickens il fenomeno era iniziato con diversi decenni di anticipo). L'aumento della richiesta, la conseguente espansione del mercato, resa possibile dalla nuova rapidità delle comunicazioni, rende evidente che si sia davanti ad un «commerce de la librairie», che sta cambiando la struttura sociale su cui si basava il rapporto autore-lettore, facendo tramontare la tradizione del mecenatismo.

Nel 1834, Balzac scrive un secondo articolo, che è in realtà una lettera, la *Lettre adressée aux écrivains français du XIXe siècle*, pubblicata nella *Revue de Paris*, in cui Balzac si rivolge direttamente ai suoi colleghi invitando a prendere parola nel dibattito che sta infervorando i politici, su una nuova legge sul diritto d'autore. In questa lettera, cui ripercussioni non sono ancora oggi così conosciute, Balzac torna sui problemi del circuito editoriale francese. Nella lettera, Balzac cita stavolta anche il problema degli adattamenti teatrali – nella forma del «vaudeville» –³⁸ ma è la piaga della contraffazione il vero centro del suo attacco:

Messieurs, Des grandes questions d'intérêt général et d'intérêt personnel se sont émues dans la République des lettres; chacun de vous les connaît, en parle dans l'intimité; mais personne n'ose ni se plaindre publiquement, ni proposer un remède à nos maux. Cependant, plus nous allons, plus le mal s'agrandit, plus nos intérêts privés souffrent; quand nous souffrons, nous avons le malheur de ne pas souffrir seuls; la pensée d'un pays est tout le pays. Voilà ce que le pays devrait savoir. Aujourd'hui l'écrivain, ne voulant rien devoir qu'à lui-même, est forcé de s'occuper de ses intérêts, et ses intérêts touchent à la librairie française, qui expire. Jamais il ne fut donc plus nécessaire qu'une voix s'élevât, qu'un homme parlât pour notre *città dolente*, comme autrefois Beaumarchais parla pour les auteurs dramatiques, dont il fit consacrer les droits. [...] A nulle époque l'artiste ne fut moins protégé. Nul siècle n'a eu de masses plus intelligentes, en aucun temps la pensée n'a été si puissante; jamais l'artiste n'a été individuellement si peu de choses. La Révolution française, qui se leva pour faire reconnaître tant de droits méconnus, vous a plongés sous l'empire d'une loi barbare. Elle a déclaré

³⁷ *Ibid.*

³⁸ In realtà però il fenomeno non sembra infastidire così tanto l'autore della *Comédie*, nonostante lo riguardasse da vicino (ma in generale Balzac è molto più attratto dalle possibilità offerte dal teatro, più tutelato in Francia, rispetto a Dickens). Cfr.: PATRICK BERTHIER, *Balzac et le théâtre romantique*, in «L'Année balzacienne» (2001), pp. 7-30, doi: 10.3917/balz.002.0007, url: <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2001-1-page-7.htm>; ISABELLE MICHELOT, *L'adaptation de Balzac au théâtre: la quadrature du «four»?*, in «L'Année balzacienne» (2011), pp. 383-399, doi: 10.3917/balz.012.0383, url: <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2011-1-page-383.htm>.

vos œuvres propriétés publiques, comme si elle eût prévu que la littérature et les arts allaient émigrer. Certes, il existe une grande idée dans cette loi. Sans doute, il était beau de voir la société dire au génie: «Tu nous enrichiras, et tu resteras pauvre».³⁹

Ricordato anche in questo frangente che con la caduta dell'Ancien Régime è mancato anche il sistema di mecenatismo che teneva in vita gli artisti, Balzac afferma che è ora indispensabile riconoscere agli artisti il diritto di essere pagati per quella che è di fatto la concessione di una «proprietà» che è loro:

Parlons donc capital, parlons argent! Matérialisons, chiffrons la pensée dans un siècle qui s'enorgueillit d'être le siècle des idées positives! L'écrivain n'arrive à rien sans des études immenses qui représentent un capital de temps ou d'argent; le temps vaut l'argent, il l'engendre. Son savoir est donc une chose avant d'être une formule, son drame est une coûteuse expérience avant d'être une émotion publique. Ses créations sont un trésor, le plus grand de tous; il produit sans cesse, il rapporte des jouissances et met en œuvre des capitaux; il fait tourner des usines. Ceci est méconnu. Notre pays, qui veille avec un soin scrupuleux aux machines, aux blés, aux soies, et aux cotons, n'a pas d'oreilles, n'a pas d'yeux, n'a pas de mains, dès qu'il s'agit de ses trésors intellectuels.⁴⁰

Balzac afferma che la proprietà intellettuale non è protetta, al contrario degli altri prodotti nazionali, dal *Code civil*, e sorprende, in tal senso, quanto poco faccia appello di contro alla legge Lakanal. Frédéric Pollaud-Dulian spiega l'apparente svista del romanziere in questo modo:

D'une part, Balzac estime les lois révolutionnaires insuffisantes et les récuse, d'autre part, s'il cherche à relier la propriété intellectuelle à la propriété du *Code civil*, c'est parce qu'il a essentiellement en tête de faire admettre la perpétuité du droit d'auteur, que refusent les lois révolutionnaires et que consacre le droit civil pour la propriété corporelle.⁴¹

Tentativo che passa attraverso un'intuizione che precorre i tempi, ossia l'idea di far passare il patrimonio culturale di una nazione come la ricchezza più duratura di un popolo: « La civilisation n'est rien sans expression. Nous sommes, nous savants, nous écrivains, nous artistes, nous poètes, chargés de l'exprimer ».⁴² Collegando così la sfera legislativa istituzionale a quella cultu-

³⁹ HONORÉ DE BALZAC, *Lettre adressée aux écrivains français au XIXe siècle*, in ID., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1996, pp. 1235-1236.

⁴⁰ Ivi, p. 1239.

⁴¹ FRÉDÉRIK POLLAUD-DULIAN, *Balzac et la propriété littéraire*, in «L'Année balzacienne» (2003), pp. 197-223, p. 201. Alla bibliografia di questo articolo si rimanda anche per approfondimenti su Balzac e la contraffazione.

⁴² H. DE BALZAC, *Lettre adressée aux écrivains français au XIXe siècle*, cit., pp. 1236.

rile-patrimoniale e a quella degli interessi economici di autori ed editori, Balzac dimostra di avere non solo grande padronanza della materia ma anche una prospettiva assolutamente all'avanguardia, che si riflette nel modo in cui la analizza e la descrive.

4 ILLUSTRARE, SE NECESSARIO. ALESSANDRO MANZONI DALL'EDIZIONE DELLA QUARANTANA AL PROCESSO CONTRO LE MONNIER

Balzac dedicherà altri due testi al problema della contraffazione causata da una mancanza legislativa sul diritto d'autore: *Sur les questions de la propriété littéraire et de la contrefaçon* (1836) e le *Notes remises à MM. les députés composant la commission de la loi sur la propriété littéraire* (1841). Nel 1837 si presenta, invece, l'occasione di portare la sua crociata fuori dai confini nazionali durante il suo viaggio in Italia.

Un aneddoto, narrato da Cesare Cantù, racconta che la contraffazione sia stato l'unico argomento della conversazione, o meglio del soliloquio, che Balzac ebbe con Alessandro Manzoni, a Milano, una sera del 1837, nel famoso salotto rosso dell'autore dei *Promessi Sposi*. Manzoni si sarebbe chiuso in un silenzio impenetrabile mentre l'esimio, logorroico visitatore avrebbe continuato a tenere banco. Come ha osservato acutamente Mariolina Bertini, le cause di questo dialogo mancato tra Balzac e Manzoni non sono da cercare nella lingua veicolare – Balzac non conosceva l'italiano, ma Manzoni parlava fluentemente il francese – quanto nell'impossibilità di un sincero apprezzamento reciproco, «per ragioni ideologiche e culturali»:

Conosciuta di seconda mano, da una versione francese inadeguata o dai riassunti dei recensori, la storia di Renzo e Lucia pareva a Balzac, com'egli ebbe a dire pochi giorni dopo nel corso di una cena a Venezia, «fiacca d'ordito», cioè debole nell'intreccio. Il culto per il capolavoro manzoniano, che accomunava tutti i suoi conoscenti italiani, ai suoi occhi era soltanto l'espressione di un provincialismo ingenuo e attardato. Il pregiudizio di Balzac sui *Promessi sposi* pesò certamente sul suo incontro con Manzoni, non meno delle riserve morali che Manzoni non poteva non nutrire nei confronti dell'opera del collega parigino. Non furono le differenze di carattere o di educazione a frapporre tra i due romanzieri una barriera insormontabile, ma l'impossibilità in cui ognuno dei due venne a trovarsi di apprezzare il valore dell'opera dell'altro, per ragioni ideologiche e culturali. Il dialogo mancato non fu colpa né del troppo loquace Balzac, né del taciturno padrone di casa: ognuno dei due, chiuso fatalmente nel proprio orizzonte, era escluso dall'orizzonte dell'altro, per una totale e irrimediabile estraneità.⁴³

Le diverse fonti che testimoniano questo incontro, oltre a restituire le diverse impressioni che l'illustre ospite ha suscitato nel salotto rosso, riportano

⁴³ MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI, *Milano l'8 marzo 1837. I diritti dell'autore: Manzoni e Balzac*, in SERGIO LUZZATO E GABRIELE PEDULLA (a cura di), *Atlante delle letterature italiana*, vol. 3. *Dal Romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 113-118, p. 115.

che Balzac pareva ossessionato da un argomento specifico, ossia la contraffazione libraria:

Ho visto stasera 1^o marzo 1836 [*sic*] M. de Balzac da Manzoni. Brutta figura: parla come un mulino a vento. Si lamentò senza fine della contraffazione libraria, ed è persuaso che fra le potenze si farà una convenzione per impedirla.⁴⁴

Sottolinea ancora Bertini che «probabilmente non parve di buon gusto che un personaggio cui la voce pubblica attribuiva guadagni favolosi insistesse tanto sui danni economici che gli causava la contraffazione».⁴⁵ Eppure, il tema non era privo di interesse per gli interlocutori di Balzac: Cesare Cantù, nel 1838, vi avrebbe dedicato un saggio diviso in tre parti, pubblicato sulla *Rivista europea*,⁴⁶ mentre Manzoni stesso avrebbe dovuto avere a che fare, di lì a tre anni, con la contraffazione dei *Promessi sposi*.

Memore delle numerose edizioni pirata della Ventisettana, Manzoni escogita un piano per proteggere la Quarantana; adotta una soluzione a cui in realtà stavano ricorrendo altri illustri colleghi, tra cui anche Balzac: fare un'edizione illustrata.⁴⁷

In una lettera destinata a Giacomo Beccaria, databile attorno a dicembre 1839, Manzoni spiega al cugino i vantaggi che potrebbero derivare dalla nuova edizione del suo romanzo: «non iscapitarci» e «farci guadagno» grazie ad un'edizione con vignette. Una semplice ristampa, infatti, non lo avrebbe protetto dalla contraffazione:

Della prima edizione posso credere che siano state fatte quaranta edizioni, delle quali una da me, di mille esemplari; le altre posso credere che abbian sommato a 59000; il che vuol dire ch'io non ho avuto che la sessantesima parte dei compratori. Vero è che avrei potuto crescerne alcuni, facendo io tosto una ristampa; ma come competere coi contraffattori che vendevan le loro a prezzi bassissimi? Avrei potuto far valere il mio diritto di escludere le copie forestiere; non so però né credo che sarei stato più potente contro libri di quel che i governi lo siano contro altre merci, e in ogni caso, lasciando stare le infinite *borlandottesche* brighe che avrei dovuto prendermi per questo, il vantaggio si sarebbe ristretto a un piccol tratto di paese. Ora è cosa chiara

⁴⁴ Cit. in M. BONGIOVANNI BERTINI, *Milano 1^o marzo 1837. I diritti dell'autore: Manzoni e Balzac*, cit.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ CESARE CANTÙ., *Condizione economica delle lettere* (1838), in MATILDE DILLON WANKE e LUCA BANI (a cura di), *Cesare Cantù e dintorni*, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, 2007, pp. 125-168.

⁴⁷ Tra il 1837 e il 1838, Balzac prova per la prima volta a riunire i suoi scritti in quelle che sono considerate le antenate della *Comédie humaine*, le *Études sociales*, progetto nato con gli editori Delloye e Lecou di cui vide la luce solo un volume, quello che raccoglie la *Peau de chagrin* (1838). Libro riccamente illustrato, il romanziere spiega la sua decisione di accogliere le vignette nel testo in una lettera a Mme Hanska, sostenendo che le immagini avrebbero sicuramente costituito un ostacolo alla contraffazione. Cfr. SILVIA BARONI, *L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata e il caso Balzac*, Roma, Artemide, 2023.

che, facendo una edizione semplice, io mi pongo di nuovo nella stessa edizione.⁴⁸

Si noti due piccole differenze rispetto al discorso di Balzac nella *Lettre adressée aux écrivains français du XIXe siècle*. Innanzitutto, mentre il futuro autore della *Comédie humaine* denuncia il fallimento dei governi nella protezione di quella che sembra essere considerata una merce di serie b – il libro –, rispetto alla puntuale protezione di cui godono altre merci (pane, cotone, ecc.), Manzoni, al contrario, non si illude sul fatto che anche altri prodotti siano oggetto di contrabbando tanto quanto i libri. Non vi è dunque nessun tono patetico nella lettera di Manzoni, che sembra semplicemente prendere atto della situazione.

Per la Quarantana, Manzoni confida che le vignette possano essere una reale protezione contro qualsiasi tentativo di contraffazione:

Colla edizione a vignette, invece, io mi costituisco *di fatto* unico venditore, per tutto il tempo che la distribuzione dura, cioè per un anno; giacchè il contraffattore non può dar fuori quinterneti così nudi di ogni ornato, e contraffare i miei sarebbe non una speculazione, ma una pazzia: bisogna dunque che aspetti l'opera intera. Primo vantaggio, rilevante come vedi. Il secondo è di poter suddividere il prezzo in tante dispense di 70 c[entesi]mi it[alian]i, il che, come pur tosto vedi, aumenta grandemente il numero dei compratori medesimi. Aggiungi l'attrattiva delle vignette, la quale l'esperienza fa vedere che è fortissima. In Milano soltanto si vede quanti esemplari d'edizioni illustrate francesi si vendano; mentre le opere medesime in edizioni comuni non avevano a grandissima pezza quello spaccio. Scommetterei che di quelli che hanno comperato da Dumolard o da Molinari, dei Gil Blas, dei Don Quichotte, dei Gulliver, dei Lafontaine illustrati, la ventesima parte non pensava ad acquistar le opere medesime, che pur si trovavano già presso i librai. Secondo vantaggio più rilevante.⁴⁹

L'entusiasmo di Manzoni per le vignette dei suoi *Promessi sposi* è testimoniato dal suo crescente interesse verso la rappresentazione dei personaggi e l'impaginazione delle immagini che emerge dal suo scambio epistolare con Francesco Gonin, il principale illustratore dell'edizione.

Ma il suo piano fallisce: le illustrazioni non basteranno a fermare le edizioni pirata del suo romanzo.

Un caso particolare provoca una decisa reazione: quello dell'editore fiorentino Felice Le Monnier che stampa un'edizione non autorizzata dei *Promessi sposi* nel 1845. In realtà, già due anni prima Le Monnier aveva contattato il celebre scrittore per ottenere l'autorizzazione a pubblicare alcune sue tragedie, e le aveva ristampate nonostante il suo esplicito diniego. Se nel 1843 Manzoni si era limitato ad inoltrare una richiesta al governo del Lombardo-Veneto di limitare la diffusione della contraffazione, all'ennesima azione illecita-

⁴⁸ Lettera a Giacomo Beccaria, dicembre 1839, in ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di CESARE ARIETI, Milano, Adelphi 1986, p. 118.

⁴⁹ Ivi, p. 119.

ta di Le Monnier intraprende le vie legali. Nel Lombardo-Veneto infatti vigeva dal 1840 la *Convenzione austro-sarda*, il primo trattato che proteggeva a livello internazionale il diritto d'autore e che costituirà il modello di riferimento per la *Convenzione di Berna* (1886). Questo mette Manzoni in una posizione ben diversa rispetto ai colleghi francesi ed inglesi, permettendogli di agire proprio sul piano legale. Manzoni chiede l'applicazione della Convenzione, ma il processo contro Le Monnier fa emergere delle ambiguità negli articoli del trattato. Il saggio di Laura Moscati spiega le vicende del caso con estrema chiarezza. La prima questione, che viene affrontata in primo grado e in appello, è l'applicabilità della Convenzione su opere non depositate in una biblioteca pubblica (che era obbligatorio prima della Convenzione per l'esercizio dei propri diritti). In entrambi i gradi viene data ragione a Manzoni. Un verdetto importantissimo per quanti sostenevano l'origine personale del diritto d'autore, che viene così garantito senza il deposito formale dell'opera.

In cassazione, invece, gli avvocati di Le Monnier si appellano all'articolo 14 della Convenzione insistendo sulla non retroattività della norma. L'articolo prevede:

[...] la libera riproduzione nei rispettivi stati, di opere che fossero già pubblicate in alcuni di essi, prima che la detta convenzione fosse posta in vigore, purché la riproduzione abbia avuto cominciamento e sia stata legalmente autorizzata avanti di quel tempo. Qualora però si fosse pubblicata parte di un'opera, prima che la presente convenzione fosse posta in esecuzione; e parte dopo, la riproduzione di questa ultima parte non sarà permessa che col consenso dell'autore o dei suoi aventi causa, purché i medesimi si dichiarino pronti a vendere agli associati la continuazione dell'opera, senza obbligarli all'acquisto dei volumi dei quali fossero già possessori.⁵⁰

Le Monnier basava la sua difesa sul fatto che la sua edizione dei *Promessi sposi* fosse derivata da quella pubblicata da Passigli nel 1832, quindi da un'opera pubblicata antecedentemente all'emanazione della Convenzione, la quale stabiliva che i testi pubblicati prima del 1840 cadessero nel dominio pubblico e potessero essere ristampate liberamente. A questo Manzoni e suoi avvocati sottolineano che l'autore ha rielaborato il testo, per cui Le Monnier non ha fatto altro che far circolare un'edizione non approvata dall'autore. Inoltre, si sostiene la retroattività della norma. Manzoni vince anche in cassazione, dopo un acceso dibattito che aveva interessato tutti gli avvocati d'Italia.

È interessante vedere come mentre Balzac e Dickens sono stati portati a riflettere sulla proprietà letteraria agli esordi delle loro carriere (le riflessioni che formulano sull'argomento si concentrano infatti tra il 1830 e il 1840), Manzoni arrivi alla questione in seguito a questo processo, vent'anni dopo la pubblicazione della *Quarantana* e delle sue opere maggiori. Soprattutto, Manzoni, grazie alla sua vicenda giudiziaria, fu invitato a presiedere alla Commissione preposta alla preparazione del testo normativo sul diritto d'autore proposto da Antonio Scialoja nel 1864 (e approvata, con le modifiche

⁵⁰ LAURA MOSCATI, *Alessandro Manzoni "avvocato". La causa contro Le Monnier e le origini del diritto d'autore in Italia*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 24.

proposte dalla Commissione, il 2 aprile 1865). Come sottolinea Moscati,⁵¹ il contributo di Manzoni si è rivelato fondamentale non solo per garantire la tutela del diritto d'autore per una durata non inferiore alla sua vita, ma anche per allontanare il diritto d'autore continentale dall'archetipo proprietario.⁵² A partire dalla legge del 1865, infatti, comincia a diffondersi l'uso del sintagma "diritto d'autore" in sostituzione a "proprietà letteraria". Manzoni aveva formulato una lunga riflessione sugli svantaggi legati dal modello proprietario nella *Lettera al signor professore Girolamo Boccardo intorno a una questione di così detta proprietà letteraria*, pubblicata in risposta allo scritto del Boccardo in difesa di Le Monnier in Cassazione. Nella *Lettera al Boccardo*, ritroviamo la preoccupazione, già presente in Balzac e Dickens, di trovare un giusto equilibrio tra ciò che spetta agli autori e la fruibilità delle opere da parte dei lettori, senza negare l'importanza dell'aspetto economico per entrambe le parti:

L'uomo che, dopo aver impiegato più o meno tempo, studio e, se occorre, anche spese a comporre un libro, si risolve a pubblicarlo, s'espone a un doppio rischio. L'opera che a lui pareva dover essere gradita e forse avidamente cercata dal Pubblico, il Pubblico che, a ragione o a torto, sarà d'un gusto diverso, gliela può lasciare; e allora, tempo, studio, e spese della stampa, con dell'altre, se ce ne furono, tutto riesce a un disinganno costoso. Condizione incomoda davvero, ma che nasce dalla natura della cosa, e alla quale nessuna legge può voler metter riparo.⁵³

In secondo luogo, Manzoni elabora una considerazione sul concetto di pubblico dominio e di proprietà letteraria, rilevando una contraddizione di termini: gli autori vengono giudicati quando trattano le loro opere di ingegno come proprietà, ma al contrario è possibile parlare di una proprietà del pubblico. Andrea Lombardini osserva giustamente che la *Lettera al Boccardo* rappresenta in questo senso una riflessione di stampo non solo sociologica ma anche mediale: si tratta di elaborare un'idea di letteratura come *medium*, o, nelle parole di Balzac, di letteratura come patrimonio.⁵⁴ I tempi però sono ora maturi per spostare il dibattito su un altro presupposto, ossia non più sulla concezione di proprietà letteraria ma di diritto dell'autore:

Oh vede se non avevo ragione di dire che quel falso concetto di *proprietà letteraria* era il mio principale, anzi il mio unico nemico in questa controversia. Tutta la forza apparente di quel giudizio, e d'ogni persuasione conforme a quello, viene di lì. Difatti, in cosa può consistere, e a cosa si può riferire il *dominio*, se non a *proprietà*? [...] La

⁵¹ Ivi, pp. 47-53.

⁵² Ivi, pp. 34-38.

⁵³ ALESSANDRO MANZONI, *Lettera al signor professore Girolamo Boccardo intorno a una questione di così detta proprietà letteraria*, in ID., *Opere*, vol. IV. *Scritti storici e politici*, t. I, UTET, Torino 2012, p. 773.

⁵⁴ ANDREA LOMBARDINI, *Manzoni e il dominio pubblico: per una teoresi sociale del medium letterario*, in «Sinestesiaonline», V, n. 15 (2016), pp. 1-16, url: <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/aprile2016-08.pdf>.

proprietà letteraria degli autori, e la proprietà letteraria del Pubblico, sono due concetti erronei, o piuttosto due applicazioni d'uno stesso concetto erroneo. Nel caso trattato qui c'è, tra la causa degli autori e la contraria, questa differenza: che la prima, rigettando quel concetto erroneo, conserva intatte tutte le sue ragioni; l'altra, rimosso quel concetto, rimane senza ragione veruna.⁵⁵

Manzoni segna così da un lato la maturità della società Ottocentesca, ormai alle soglie dell'istituzione del diritto internazionale d'autore con la Convenzione di Berna; dall'altro, preannuncia i problemi derivanti dalla patrimonializzazione dell'opera d'arte, rivendicata oggi più che mai tramite le politiche dell'*open access* come bene da mettere a disposizione della collettività.

⁵⁵ A. MANZONI, *Lettera al signor professore Girolamo Boccardo*, cit., p. 780 e 794.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALZAC, HONORÉ DE, *De l'état actuel de la librairie, I*, in ID., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard 1996.
- ID., *De la mode en littérature. Première lettre: à la comtesse d'O...*, in ID., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard 1996.
- ID., *Lettre adressée aux écrivains français au XIXe siècle*, in ID., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard 1996.
- BARA, OLIVIER, *Balzac en vaudeville: manipulations et appropriations du roman par la scène parisienne des années 1830*, in PHILIPPE BOURDIN E GÉRARD LOUBINOUX (a cura di), *La Scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal 2004, pp. 91-109.
- BARONI, SILVIA, *L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata e il caso Balzac*, Roma, Artemide 2023.
- BARTHES, ROLAND, *La Mort de l'auteur*, in «Manteia», n. 5 (1968), pp. 61-67.
- BÉNICHOU, PAUL, *Le Sacre de l'Écrivain, 1750-1780. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Joseph Corti 1973.
- BERTHIER, PATRICK, *Balzac et le théâtre romantique*, in «L'Année balzacienne» (2001), pp. 7-30, doi: [10.3917/balz.002.0007](https://doi.org/10.3917/balz.002.0007), url <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2001-1-page-7.htm>.
- BONGIOVANNI BERTINI, MARIOLINA, *Milano 1° marzo 1837. I diritti dell'autore: Manzoni e Balzac*, in SERGIO LUZZATTO E GABRIELE PEDULLÀ (a cura di), *Atlante delle letterature italiana*, vol. 3. *Dal Romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi 2012, pp. 113-118.
- BOURDIEU, PIERRE, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil 1992.
- CHOLLET, ROLAND, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, 2° éd., Paris, Classiques Garnier 2016.
- DE CESARE, RAFFAELE, *Balzac e Manzoni e altri studi su Balzac e l'Italia*, Vita e Pensiero 1993.
- ID., *La prima fortuna di Balzac in Italia*, Aragno 2005.
- DICKENS, CHARLES, *American Notes for General Circulation*, London, Chapman&Hall 1842.
- ID., *Nicholas Nickleby*, London, Chapman&Hall 1839.
- ID., *David Copperfield*, Oxford, Oxford UP 2008.
- DZELZAINIS, ELLA, *The Victorians and America*, in SALLY LEDGER E HOLLY FURNEAUX (a cura di), *Dickens in Context*, Cambridge, Cambridge University Press 2012, pp. 211-218.
- FELKAY, NICOLE, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis-Cercle de la Librairie 1987.
- FORSTER, JOHN, *The Life of Charles Dickens*, 3 voll., New York, Charles Scribner's Sons 1899.
- FOUCAULT, MICHEL, *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969), in ID., *Dits et écrits*, vol. I, Paris, Gallimard 1994, pp. 789-821.
- GUIZZI, GIUSEPPE, *Il «caso Balzac»*. *Storie di diritto e letteratura*, il Mulino, Bologna 2020.
- HOUSE, MADELEINE, GRAHAM STOREY E KATHLEEN TILLOTSON (a cura di), *Charles Dickens' Letters*, vol. 3. *1842-1843*, Oxford, Clarendon Press 1974.

- IZZO, UMBERTO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma, Carocci 2010.
- LICHTLÉ, MICHEL, *Balzac, le texte et la loi*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2012.
- LOMBARDINO, ANDREA, *Manzoni e il dominio pubblico: per una teoresi sociale del medium letterario*, in «Sinestesiaonline», V, n. 15 (2016), pp. 1-16, url <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/aprile2016-08.pdf>.
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi 1950.
- MANZONI, ALESSANDRO, *Lettera al signor professore Girolamo Boccardo intorno a una questione di così detta proprietà letteraria*, in ID., *Opere*, vol. IV. *Scritti politici e storici*, t. I, Torino, UTET 2012, pp. 767-795.
- ID., *Tutte le lettere*, a cura di CESARE ARIETI, t. II, Milano, Adelphi 1986.
- MEIZOZ, JÉRÔME, *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine 2007.
- MENEGHELLI, DONATA, *Vivere e morire di inchiostro*, in «Antinomie. Scritture e immagini», 6 marzo 2023, url: <https://antinomie.it/index.php/2023/03/06/vivere-e-morire-dinchiostro/>.
- MICHELOT, ISABELLE, *L'adaptation de Balzac au théâtre: la quadrature du «four»?», in «L'Année balzacienne» (2011), pp. 383-399, doi: 10.3917/balz.012.0383, url: <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2011-1-page-383.htm>.*
- MOSCATI, LAURA, *Alessandro Manzoni «avvocato». La causa contro Le Monnier e le origini del diritto d'autore in Italia*, Bologna, il Mulino 2017.
- EAD., *Tra 'copyright' e 'droit d'auteur'. Origine e sviluppo della proprietà intellettuale in Europa*, Napoli, Satura editrice 2013.
- EAD., *Diritti d'autore. Storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Milano, Giuffrè Francis & Taylor 2020.
- NAYDER, LILLIAN, *Unequal partners: Charles Dickens, Wilkie Collins, and Victorian authorship*, Ithaca (NY), Cornell University Press 2002.
- POLLAUD-DULIAN, FRÉDÉRIK, *Balzac et la propriété littéraire*, in «L'Année Balzacienne» (2003), pp. 197-223.
- SCHLICKE, PAUL (a cura di), *The Oxford Reader's Companion to Dickens*, Oxford, Oxford University Press 1999.
- SCHWEIZER, FLORIAN, *Authorship and the Professional Writer*, in SALLY LEDGER E HOLLY FURNEAUX (a cura di), *Dickens in Context*, Cambridge, Cambridge University Press 2012, pp. 117-124.
- VIALA, ALAIN, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions de Minuit 1985.
- WALLER, PHILIP J., *Writers, readers, and reputations: literary life in Britain, 1870-1918*, Oxford, Oxford University Press 2006.
- WORDSWORTH, WILLIAM, *'Lyrical Ballads' and Other Poems: 1797-1800*, Ithaca (NY), Cornell University Press 1992.



PAROLE CHIAVE

Diritto d'autore; Charles Dickens; Honoré de Balzac; Alessandro Manzoni.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Silvia Baroni è assegnista di ricerca presso il dipartimento di Filologia classica e italianistica dell'Università di Bologna e docente a contratto di Storia della critica letteraria presso il Dipartimento di Culture e civiltà dell'Università di Verona. È autrice di due monografie: *L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata e il caso Balzac*, Artemide, 2023; *Leggere la letteratura illustrata. Pratiche e voci (1830-1890)*, edizioni del Verri, 2024.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SILVIA BARONI, *We want royalties! Balzac, Dickens, Manzoni e il diritto d'autore*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 21 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



LOVECRAFT LETTORE DI HOUELLEBECQ? EQUIVOCI E APPROPRIAZIONI IN CONTRO IL MONDO, CONTRO LA VITA¹

MARCO MALVESTIO – *Università di Padova*

Questo articolo prende in esame il saggio *H.P. Lovecraft. Contro il mondo, contro la vita* di Michel Houellebecq. Attraverso un confronto con le fonti sullo scrittore statunitense, l'articolo mostra come ci sia stata, da parte di Houellebecq, una deliberata forzatura di alcuni elementi della biografia di Lovecraft in modo da fare di quest'ultimo insieme un personaggio simile a quelli che popolano la prima narrativa dello scrittore francese, e un modello di stile.

This paper discusses the essay *H.P. Lovecraft. Against the World, Against Life* by Michel Houellebecq. By comparing it with recent developments in biographical research on the American writer, the paper highlights how Houellebecq deliberately misrepresented some aspects of Lovecraft's biography in order to turn him into a character akin to those of Houellebecq's first novels, and into a literary model.

La prima opera in prosa pubblicata da Michel Houellebecq non è un romanzo, bensì un breve saggio dedicato a uno degli scrittori dell'orrore più importanti del ventesimo secolo, Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). Il saggio, intitolato *H.P. Lovecraft. Contro il mondo, contro la vita* viene scritto nel 1988² ed esce nel 1991 per le Éditions du Rocher. Questo breve testo presenta due principali motivi di interesse, a più di trent'anni dalla sua pubblicazione: il primo è che le tesi espresse da Houellebecq (soprattutto quella sul razzismo come motore dell'opera di Lovecraft) hanno avuto un peso non indifferente nella contemporanea ricezione dell'autore statunitense; il secondo, più notevole, è che l'interpretazione di Houellebecq costituisce insieme un laboratorio di rappresentazione romanzesca (per quel che riguarda le somiglianze tra Lovecraft e i successivi protagonisti houellebecquiani) e una dichiarazione di poetica (per quel che riguarda il materialismo dell'autore francese).

Come emergerà dai riferimenti critici di questo saggio, l'importanza di *Contro il mondo, contro la vita* è stata analizzata ora in relazione all'opera romanzesca di Houellebecq, ora agli studi lovecraftiani. Vale la pena, credo, di trarre un bilancio di queste due posizioni, che raramente sono state messe davvero in comunicazione: perché da un lato gli studiosi di Lovecraft hanno lamentato la parzialità e l'inesattezza del ritratto di Houellebecq, mentre gli studiosi di quest'ultimo hanno ignorato queste criticità e si sono limitati a considerare il saggio nel contesto della produzione dell'autore francese. In altre parole, se la dimensione laboratoriale del saggio è stata occasionalmente messa in evidenza dalla critica houellebecquiana, non sono state analizzate le reali discrepanze tra la biografia di Lovecraft e la sua ricostruzione, e dunque lo scarto in cui si situa la volontà autoriale di Houellebecq di fare di Lovecraft un proprio personaggio. Ho esordito dicendo che il libro di Houellebecq non è un romanzo, e in effetti in termini di collocazione editoriale è così; ma

¹ Sono grato a Francesca Lorandini e a Marika Piva, che hanno riletto questo saggio e mi hanno aiutato a migliorarlo.

² MICHEL HOUELLEBECQ, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Monaco, Éditions du Rocher 1991, trad. it. SERGIO CLAUDIO PERRONI, *H.P. Lovecraft. Contro il mondo, contro la vita*, Milano, Bompiani 2016, p. 5.

Houellebecq stesso ammetterà poi la libertà essenzialmente romanzesca che si prende nel testo: «Giudicando a posteriori, mi sembra di aver scritto questo libro come una specie di primo romanzo; un romanzo con un solo personaggio (lo stesso H.P. Lovecraft) e nel quale tutti i fatti riferiti e i testi citati sono autentici, nondimeno una specie di romanzo».³ Quello che intendo illustrare in questo saggio non è solo che Houellebecq è tendenzialmente (e in parte volutamente) scorretto in una serie di assunti che fa su Lovecraft, ma che questi errori di interpretazione, che fanno parte di una trasformazione di Lovecraft da oggetto di studio a personaggio, sono funzionali a Houellebecq come lavoro preparatorio per le sue prime prove narrative.⁴

I LA «MACCHINA PER SOGNARE». LOVECRAFT IN FRANCIA

La vicenda della ricezione di Lovecraft in Francia è singolare, e ha un peso non indifferente nel modo in cui Houellebecq stesso legge l'autore. In realtà, occorre considerare che l'intera storia editoriale di Lovecraft è quantomeno accidentata: la sua opera, com'è noto, resta in larga parte inedita fin dopo la sua morte, ed è solo successivamente che la rete dei suoi amici si attiva per popolarizzarne il lavoro, facendo circolare volumi di racconti e scritti critici che guadagnano presto uno status di culto. Questi amici (e tra loro principalmente August Derleth) continuano inoltre a contribuire all'universo finzionale di Lovecraft, generando una serie di incomprensioni che richiederanno decenni per essere corrette, a partire dall'idea che i cosiddetti *miti di Cthulhu* siano effettivamente un sistema di miti coerente imperniato su una lotta tra il bene e il male.⁵ Dunque la ricezione di Lovecraft è già di per sé complicata da una vicenda editoriale esasperatamente articolata, cui va aggiunto il fatto che, essendo Lovecraft uno scrittore di genere, il suo lavoro non ha suscitato che molto tardi l'interesse della critica professionale, rimanendo a lungo appannaggio prevalentemente di curatori più o meno spregiudicati e di fan privi di seri mezzi teorici.

La prima questione critica relativa al saggio di Houellebecq sono le sue fonti, sia materiali che culturali. Circa l'esattezza delle asserzioni di Houellebecq, occorre cominciare notando che il saggio contiene una serie di veri e propri errori fattuali, e citazioni dall'opera di Lovecraft che sembrano essere apocriefe.⁶ Questo naturalmente è significativo, e da solo basterebbe a squalificare almeno in parte la ricostruzione di Houellebecq; ma va sottolineato che sono le fonti a sua disposizione a presentare una serie di lacune. Dell'epistolario di Lovecraft, Houellebecq pare leggere solo il volume di lettere curato da Francis Lacassin nel 1978 (l'unico uscito in Francia al tempo della stesura del

³ Ivi, p. 6.

⁴ Per praticità, ho citato quando possibile i testi stranieri nelle loro edizioni italiane. Per la biografia di Joshi, invece, ho preferito citare dall'inglese, perché l'edizione italiana (uscita in tre volumi per Providence Press tra il 2019 e il 2021) era fuori commercio al momento della stesura di questo articolo. Allo stesso modo, le citazioni dalle lettere di Lovecraft sono prese da fonti in lingua, mancando un'edizione italiana di riferimento dell'epistolario. Nel testo, per facilitare la lettura, i titoli delle opere di cui esiste un'edizione italiana si danno in traduzione.

⁵ SUNAND TRYAMBAK JOSHI, *I Am Providence. The Life and Times of H.P. Lovecraft*, New York, Hippocampus Press 2013, 2 voll., vol. 2, pp. 1021-1022.

⁶ Ivi, pp. 43-50, p. 43.

saggio, che raccoglie lettere solo fino al 1926),⁷ mentre la biografia che usa per orientare il proprio lavoro è la discutibile *Lovecraft: A Biography* di L. Sprague de Camp, pubblicata negli Stati Uniti nel 1975.⁸ La biografia di de Camp, che appare datata già per il tempo in cui viene scritta, riporta correttamente la maggior parte degli eventi della vita di Lovecraft, ma fallisce nel ricostruirne la dimensione intellettuale, perdendosi su aneddoti pittoreschi ma poco interessanti, da cui Houellebecq pesca generosamente. Come scrive S.T. Joshi, autore di una successiva biografia di Lovecraft che rappresenta al momento il testo di riferimento sulla vita dell'autore,

What strikes one about his bulky work is its sketchiness: very complicated matters are passed over with misleading brevity, and much of the biography develops a fragmented [...] character because de Camp has not really pondered the interrelations between Lovecraft's life, work, and thought.⁹

Houellebecq cita esplicitamente la biografia di de Camp, rilevando che Lovecraft resta un personaggio a proposito del quale «tutti i tentativi di demistificazione sono *falliti*. Nemmeno le biografie meno «agiografiche» sono mai riuscite a dissipare l'aura di singolarità poetica che circonda il personaggio. E Sprague de Camp, dopo cinquecento pagine, deve confessare: «Non sono ancora riuscito a capire appieno chi sia stato davvero H.P. Lovecraft»¹⁰. Eppure, questa dimensione *inspiegabile* di Lovecraft nasce probabilmente proprio dal fatto che de Camp non era la persona adatta ad affrontarne la biografia, sia per evidenti limiti interpretativi, sia per una fondamentale differenza di temperamento, come nota de Camp stesso in apertura al volume (e non solo dopo «cinquecento pagine»¹¹).

Più interessante dei limiti materiali delle fonti di Houellebecq è la dimensione culturale della ricezione di Lovecraft in Francia.¹² La fortuna di Lovecraft comincia nel secondo dopoguerra, in un periodo di generale diffusione delle pubblicazioni statunitensi nel paese. Le storie di Lovecraft compaiono per la prima volta, in lingua inglese, tra le pubblicazioni dell'Armed Services

⁷ *Ibid.*

⁸ Oltre a quanto discusso in queste pagine, JEAN-FRANÇOIS PATRICOLA nota, in maniera estremamente critica, che molte delle informazioni che Houellebecq fa sue vengono da un numero di *Cahiers de l'Herne* dedicato a Lovecraft nel 1969. Si veda *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*, Parigi, Éditions Écriture 2005, pp. 117-122.

⁹ S-T JOSHI, *I Am Providence*, vol. 2, cit., pp. 1036-1037.

¹⁰ M. HOUELLEBECQ, *H.P. Lovecraft*, cit., p. 33. La menzione a testi più *agiografici* è probabilmente da riferirsi a *H.P.L. A Memoir* di August Derleth (1945), amico personale di Lovecraft e suo editore postumo.

¹¹ Si veda la prefazione in LYON SPRAGUE DE CAMP, *Lovecraft. A Biography*, Londra, Gateway 2011.

¹² A margine, si segnala che uno dei primi contributi accademici dedicati a Lovecraft è stato pubblicato proprio in Francia: MAURICE LÉVY, *Lovecraft ou du Fantastique*, Parigi, Union Générale d'Éditions 1972.

Editions,¹³ ma è negli anni Cinquanta che suscitano un vero (e precoce) interesse critico, prevalentemente da parte dei surrealisti (nello specifico Robert Benayoun e Gérard Legrand) che «[...] saw in Lovecraft a world rich in dream images which offered them precious resources for exploring the unconscious»:¹⁴ un'interpretazione del lavoro di Lovecraft che cozza con il suo professato materialismo e che si concentra invece sulla componente fantasiosa e immaginativa della sua opera.

La prima edizione francese di Lovecraft è la raccolta *La couleur tombée du ciel*, che esce nel 1954 per Denoël, tradotta (con enormi libertà¹⁵) da Jacques Papy (e il volume, a testimonianza della buona ricezione da parte dei surrealisti, suscitò l'interesse di Jean Cocteau). A questa fa seguito, nel 1955, una raccolta di quattro testi del cosiddetto *ciclo del sogno*, che escono per Deux-Rives col titolo *Démons et merveilles* e una prefazione di Jacques Bergier.¹⁶ Che tra le prime opere a stampa di Lovecraft in Francia una non appartenga ai cosiddetti *miti di Cthulhu*, ma che sia invece una selezione di racconti giovanili, onirici, saldamente improntati a un fantastico di modello dunsaniano, è tutto fuorché scontato, e influenza non poco il modo in cui l'autore viene letto oltralpe.

Se nei successivi decenni verrà tradotta in francese l'intera opera narrativa dell'autore, a essere determinante, nella ricezione di Lovecraft in Francia, è la mediazione di Jacques Bergier. Bergier, insieme a Louis Pauwels, è una figura centrale dell'occultura europea della seconda metà del Novecento:¹⁷ esploratore eclettico dell'insolito, dell'occulto, dell'esoterico, ma anche dello scientifico, dello pseudoscientifico e del paranormale, Bergier ha compiuto con Pauwels una straordinaria (e caotica) opera di divulgazione di questi temi in opere come il fortunatissimo saggio *Il mattino dei maghi* (1960), i cui argomenti saranno poi discussi anche nella rivista «Planète» (1961-1972). La prefazione di Bergier a *Démons et merveilles*, intitolata *Lovecraft, questo genio venuto da fuori*, viene ripresa sul primo numero di «Planète» (ottobre-novembre 1961), e detta sostanzialmente la linea sulla lettura di Lovecraft come campione del *realismo fantastico* che diventerà maggioritaria in Francia. Per Bergier, Lovecraft è un profeta e un precursore:

Se Lovecraft, infine, trova la vasta accoglienza che tanto aveva sperata è perché in molti di noi si è risvegliata l'immaginazione. Gli eventi inverosimili che tutti abbiamo vissuti, la minaccia dell'atomo e le speranze in esso riposte, i grandi razzi e la conquista assai prossima, a

¹³ TODD DAVID SPAULDING, *H.P. Lovecraft and the French Connection: Translations, Pulp, and Literary History*, tesi di dottorato discussa alla University of South Carolina, 2015, pp. 35-40. Parte del capitolo dedicato a Houellebecq compare anche come articolo col titolo di *Lovecraft and Houellebecq: Two Against the World*, in «Lovecraft Annual», IX (2015), pp. 181-211, in una versione che non contiene tuttavia cambiamenti rilevanti (e semmai qualche taglio) rispetto alla tesi.

¹⁴ Ivi, p. 37.

¹⁵ S-T JOSHI, *I Am Providence*, vol. 2, cit., p. 1029.

¹⁶ T-D SPAULDING, *H.P. Lovecraft*, cit., pp. 35-40.

¹⁷ FABIO CAMILLETTI, *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto*, Oxford, Peter Lang 2018, pp. 118-124.

quanto sembra, dello spazio, le scoperte della psicanalisi – tutto ciò è stato forse necessario affinché Lovecraft potesse essere compreso.¹⁸

Ne *Il mattino dei maghi*, invece, del lavoro di Lovecraft si dice che «[...] tenta di descrivere l'impensabile avventura dell'uomo risvegliato che sarebbe giunto a socchiudere quella porta e così avrebbe preteso di insinuarsi lì dove Dio regna di là dall'infinito».¹⁹ Ci sarebbe molto da dire su questa lettura,²⁰ a cominciare dal fatto che Bergier non si fa troppi problemi nel prendersi libertà non solo interpretative, ma anche biografiche: sostiene infatti, senza fondamento, che Lovecraft parlasse quattro lingue africane, e di essere stato, in gioventù, suo corrispondente («Gli scrissi nel 1932, chiedendogli se avesse mai visitato Parigi. Ricevetti questa risposta spaventosa: “Con Poe, in sogno”»²¹), fatto di cui non sussistono prove.²² Quello che è particolarmente interessante, tuttavia, è che Lovecraft viene presentato essenzialmente come un autore visionario, un asceta venuto dall'altrove, la cui triste vicenda biografica ed editoriale è costantemente messa in contrasto con la portata della sua immaginazione, che ha saputo prevedere cose che la scienza ufficiale avrebbe confermato solo decenni più tardi. Insomma, la narrativa horror a tinte fantascientifiche di Lovecraft viene presentata da Bergier come un'anticipazione di quello che lui e Pauwles faranno con costanza, ossia un'esplorazione dell'insolito e dello pseudoscientifico alla ricerca di verità trascurate dalla scienza “ufficiale”; un'interpretazione che l'ateo, materialista Lovecraft, autore di articoli furibondi contro astrologia, religione, e superstizione, non avrebbe senz'altro sposato.

L'interpretazione di Bergier lascia non poche tracce in *Contro il mondo, contro la vita*, che si apre proprio con un'epigrafe del saggista, dalla prefazione menzionata poc'anzi, e in cui l'opera di Lovecraft viene definita una «gigantesca macchina per sognare».²³ Se Houellebecq imprime senz'altro una nuova direzione alla lettura di Lovecraft rispetto all'onirismo misticheggiante di Bergier, certi suoi giudizi sono ancora indebitati con la rappresentazione di Lovecraft come visionario: con l'idea, in sintesi, che in Lovecraft ci sia «qualcosa di *non esattamente letterario*».²⁴ Lovecraft, per Bergier come per Houel-

¹⁸ L'articolo compare sul primo numero di «Planète» (ottobre-novembre 1961, pp. 43-46) e successivamente nel secondo numero della versione italiana della rivista, «Pianeta» (maggio-giugno 1964, pp. 85-88); il testo in traduzione italiana, che cito, si intitola *Lovecraft, questo genio venuto da fuori* ed è stato ripubblicato in *Antarès VIII*, 2014, url <http://www.bietti.it/riviste/h-p-lovecraft-2-lorrore-cosmico-del-maestro-di-providence-3/lovecraft-questo-genio-venuto-da-fuori-di-jacques-bergier/> (consultato il 16 agosto 2023).

¹⁹ LOUIS PAUWELS e JACQUES BERGIER, *Le Matin des magiciens, introduction au réalisme fantastique*, Parigi, Gallimard 1960, trad. it. PIETRO LAZZARO, *Il mattino dei maghi. Introduzione al realismo fantastico*, Milano, Mondadori 1963, p. 396.

²⁰ Una lunga disamina degli errori e delle mistificazioni di Bergier è uscita a opera di Simon Lequeux in cinque numeri di «Etudes Lovecraftiennes» (SIMON LEQUEUX, *Lovecraft et Bergier: Le larcin des magiciens*, in «Etudes Lovecraftiennes», X [1991]-XIV [1994]).

²¹ J. BERGIER, *Lovecraft*, cit.

²² S-T JOSHI, *I Am Providence*, vol. 2, cit., p. 997.

²³ M. HOUELLEBECQ, *H.P. Lovecraft*, cit., p. 33.

²⁴ Ivi, p. 23.

lebecq, non va considerato (solo) per i suoi meriti letterari, ma per quello che ha saputo dire del mondo – anticipando la scienza per Bergier, e facendosi promotore di un materialismo filosofico schiacciante per Houellebecq. Come ha scritto Scoulding, il ritratto di Lovecraft passa da quello di Bergier come «mystical-madman-genius» a quello di Houellebecq come «antilife-poet-genius»²⁵ – due visioni che fanno di Lovecraft qualcosa di più che uno scrittore, e soprattutto che lo astraggono dalle circostanze del suo tempo proiettandolo rispettivamente in reami onirici e in una speculazione filosofica apparentemente priva di contesto.

2 «PROFONDAMENTE RAZZISTA, DICHIARATAMENTE REAZIONARIO». LOVECRAFT PERSONAGGIO DI HOUELLEBECQ

La succitata osservazione di Houellebecq sulla dimensione romanzesca di *Contro il mondo, contro la vita* è estremamente importante, non tanto per come qualifica il testo (che dunque potrebbe essere letto, anziché come biografia letteraria, come una bio-fiction in cui Lovecraft compare come personaggio non fittizio ma finzionale²⁶), ma perché permette di porre in relazione diretta il Lovecraft che vi viene raccontato con altre invenzioni romanzesche houellebecquiane; in altre parole, si può dire che non sono i protagonisti di Houellebecq a essere modellati su Lovecraft, bensì Lovecraft a essere modellato su di loro. Come loro, anche Lovecraft funziona da doppio dell'autore francese nella sua determinazione ideologica e nella sua vicenda personale di sconfitto;²⁷ una modalità di ricostruzione insieme biografica e finzionale per cui Elisabetta Sibilio ha indicato il precedente del Poe di Baudelaire.²⁸ Ma quali libertà si prende Houellebecq nella sua analisi? In quali aree della biografia e dell'opera di Lovecraft interviene per operare questo modellamento?

Se è vero che «i fatti riferiti e i testi citati sono autentici», è facile rendersi conto che il saggio di Houellebecq, se è da leggersi come «una specie di primo romanzo», imprime una forzatura decisa ai contenuti della vita di Lovecraft. Il Lovecraft dipinto di Houellebecq, come quello di Bergier, è un sognatore: disadatto, isolato, incapace di vivere nel mondo moderno. Il ritratto di Lovecraft come un uomo separato dalla società e dal suo tempo riflette certi fatti della sua biografia e anche una certa sua autorappresentazione, ma è in aperto contrasto con quanto emerge dalla mole dei suoi scritti saggistici e della sua corrispondenza. Con l'eccezione del periodo del suo crollo nervoso tra il 1908 e il 1913, Lovecraft aveva una ricca vita sociale, testimoniata da una corrispondenza fittissima con decine di persone in tutti gli Stati Uniti che ammonta a più di ottantamila lettere, che ci danno informazioni intorno a quasi ogni attività giornaliera della sua vita: corrispondenti e amici che Lovecraft andava a trovare di frequente, compiendo lunghi viaggi per gli Stati Uniti e il

²⁵ T-D SPAULDING, *H.P. Lovecraft*, cit., p. 159.

²⁶ RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci 2019, pp. 24-25.

²⁷ BRUNO VIARD, *Situation psycho-politique de Michel Houellebecq*, in MURIELLE LUCIE CLÉMENT e SABINE VAN WESEMAEL (a cura di), *Michel Houellebecq à la Une*, Amsterdam, Rodopi 2011, pp. 127-139, pp. 130-131.

²⁸ ELISABELLA SIBILIO, «Je ne savais absolument rien de sa vie». *Écrire l'autre : Houellebecq, Lovecraft et...*, in M. L. CLÉMENT e S. VAN WESEMAEL (a cura di), *Michel Houellebecq*, pp. 81-91, p. 89.

Canada (e non è un caso che il suo testo più lungo sia proprio un pezzo di prosa di viaggio, *A Description of the Town of Quebec*, scritto nel 1930-1931). Anche nei famigerati anni newyorkesi, tanto centrali in *Contro il mondo, contro la vita*, sappiamo che Lovecraft aveva di fatto una vita sociale intensissima, e vedeva in continuazione (spesso anche fino a tarda notte) gli amici del suo circolo letterario. Anche la manifestazione più cogente, agli occhi di Houellebecq, della sua inettitudine, ossia l'incapacità di trovarsi un lavoro fisso, dipende non tanto o non solo da un'inclinazione personale, quanto dalla mancanza di studi superiori, cui la malattia gli aveva impedito l'accesso.

Houellebecq offre di Lovecraft una descrizione coerente con tanti autoritratti dell'autore, appassionato di antichità americane, con gusti estetici anacronistici, e che sin da giovane amava riferirsi a sé stesso come *old gentleman*:

Paradossalmente, il personaggio di Lovecraft affascina anche perché il suo sistema di valori è del tutto opposto al nostro. Profondamente razzista, dichiaratamente reazionario, egli esalta le inibizioni puritane e giudica ripugnanti le "manifestazioni erotiche dirette". Risolutamente anticonsumista, Lovecraft disprezza il denaro, considera la democrazia una cretinata e il progresso un'illusione. La parola "libertà", tanto cara agli americani, lo fa sogghignare. Per tutta la vita manterrà un aristocratico atteggiamento di disprezzo nei confronti dell'umanità in generale, unito a un'estrema sollecitudine per gli individui in particolare.²⁹

Anche se non tutti gli elementi della vita di Lovecraft combaciano con la descrizione che ne fa Houellebecq, questa riflette una certa comune interpretazione della sua biografia, promossa da Lovecraft per primo. Allo stesso tempo, questa ricostruzione è tutt'altro che neutrale: si vede bene che Houellebecq intende dipingere Lovecraft come un eccentrico, completamente scolato dal suo secolo, riprendendo dunque di fatto la modalità retorica della visione profetizzante di Bergier. Presentando la vita esteriore di Lovecraft come mutila e ridotta ai minimi termini, in aperta opposizione alla sua contemporaneità, tanto Bergier quanto Houellebecq possono porre invece l'accento sulla sua straordinaria vita interiore. Allo stesso tempo, Houellebecq modella qui il prototipo del protagonista ricorrente della sua narrativa: un maschio bianco, eterosessuale, di mezza età, in preda a una crisi personale innescata da sommovimenti sociali fuori dal suo controllo. In questo senso, sono due gli aspetti della biografia di Lovecraft che Houellebecq enfatizza con maggiore veemenza: il suo razzismo, e il suo disinteresse per il sesso e il denaro.

L'evento intorno a cui Houellebecq centra la sua narrazione biografica è il periodo dal 1924 al 1926, corrispondente al suo breve matrimonio con Sonia Greene, durante il quale Lovecraft ha vissuto a New York. Lovecraft lascia la natia e adorata Providence per seguire la moglie e cercare di inserirsi nel mondo letterario ed editoriale, ma fallisce costantemente nel trovare un lavoro stabile e si ritrova in una città che non riuscirà mai ad amare – eccessivamente moderna per il suo gusto estetico, e soprattutto troppo multietnica per il suo temperamento xenofobo ai limiti della paranoia. Nell'interpretazione di Houellebecq, New York rappresenta l'uscita forzata di Lovecraft dal

²⁹ M. HOUELLEBECQ, *H.P. Lovecraft*, cit., p. 29-30.

rifugio familiare dove aveva vissuto sin dall'infanzia, un'uscita che, insieme alle difficoltà professionali, fa detonare il suo razzismo. Scrive Houellebecq:

[...] Lovecraft riconduce brutalmente il razzismo alla sua origine essenziale, alla sua radice più profonda: *la paura*. Sotto questo aspetto la sua stessa vita può servire da esempio. Da *gentleman* di provincia convinto della superiorità delle proprie origini anglosassoni, Lovecraft nutriva per le altre razze un disprezzo tanto vago quanto distante. Ma il suo atteggiamento mutò radicalmente in occasione del suo soggiorno a New York, quando scoprì nello straniero un *concorrente*, un nemico incombente, un rivale che, con ogni probabilità, gli era superiore nel campo della forza bruta. Ecco allora il suo disprezzo trasformarsi dapprima in paura e poi in quel crescente delirio di masochismo e terrore che lo spinse più volte ad auspicare lo sterminio delle creature *aliene*.³⁰

Se Lovecraft è sempre stato razzista, «in gioventù il suo razzismo non supera quello di prammatica nella classe sociale di cui fa parte – l'antica borghesia, protestante e puritana, del New England»; soltanto a New York «le sue *opinioni* razziste si trasformeranno in una vera e propria nevrosi razziale», ne «l'odio brutale dell'animale preso in trappola».³¹

La questione razziale compare di frequente, in maniera esplicita e parossistica, nella corrispondenza privata di Lovecraft. Lovecraft fu per tutta la vita razzista, convinto dell'esistenza di differenze biologiche tra diversi gruppi umani, anche se le sue idee in merito si attenuarono, anziché esacerbarsi, dopo il ritorno a Providence, come sottolinea Joshi;³² l'autore nutriva una serie di pregiudizi personali molto violenti verso gli altri gruppi etnici, ma anche le sue idee politiche erano informate da questo pensiero – per esempio nel suo sostegno a una rigida segregazione razziale negli Stati Uniti.³³ Se dunque Houellebecq è corretto nell'indicare la dimensione preponderante del razzismo di Lovecraft, la sua ricostruzione presenta comunque due criticità. La prima è che le sue osservazioni fanno pesare eccessivamente la dimensione *personale* del razzismo di Lovecraft rispetto a quella sistemica degli Stati Uniti di inizio secolo (e qui l'omissione di Houellebecq è deliberata, visto che anche in de Camp si trova un'ampia ricostruzione del retroterra ideologico delle posizioni dello statunitense). Le posizioni di Lovecraft sono senz'altro estreme, ma sono anche saldamente radicate nella storia culturale europea e americana, se è vero che in alcuni Stati americani il matrimonio interraziale è rimasto illegale fino al 1967, trent'anni dopo la morte di Lovecraft. Dipingendo il razzismo dell'autore come un fatto personale, astratto dal contesto storico, e come mera manifestazione psicologica di un'ansia di destabilizzazione sociale, Houellebecq non si limita a sminuire la sua dimensione istituzionale, ma fa di Lovecraft, essenzialmente, una vittima. Scombussolato da flussi sociali e storici fuori dal suo controllo, questi si rifugia in una fantasia razzista che è,

³⁰ Ivi, p. 7.

³¹ Ivi, pp. 129-131.

³² S-T JOSHI, *I Am Providence*, vol. 2, cit., pp. 592-596.

³³ Ivi, p. 112.

nella ricostruzione di Houellebecq, tanto odiosa quanto giustificata, e dalla quale sono assenti componenti sistemiche.

Il secondo rilievo critico sul razzismo di Lovecraft è la sua centralità nella narrativa dell'autore, che Houellebecq sostiene apertamente: l'origine delle «entità da incubo che affollano il ciclo di Cthulhu» sarebbe da ricercarsi nella sua reazione violenta al melting pot newyorchese, e nelle sue descrizioni allucinate degli immigrati europei e asiatici.³⁴ Per cominciare, va notato che questa è un'osservazione fattualmente scorretta, perché l'immaginario razziale è presente nella narrativa di Lovecraft in maniera molto maggiore prima del suo soggiorno newyorchese e durante, e non dopo: ancorché non priva di gravi criticità nella rappresentazione di minoranze etniche, la produzione matura di Lovecraft è concentrata in prevalenza, anche se non in maniera esclusiva, su entità che sono marcatamente aliene e difficilmente riconducibili a un immaginario razzista – e penso qui ai racconti più celebri dei suoi anni finali, da *I sogni nella casa stregata* (1932) a *L'abitatore del buio* (1936), a *L'ombra venuta dal tempo* (1936). Al netto di questa precisazione, tuttavia, Houellebecq ha ragione nell'affermare che nella narrativa di Lovecraft il razzismo ha un ruolo centrale. Da un lato, un immaginario razziale compare spesso, sia in racconti esplicitamente xenofobi come *L'orrore a Red Hook* (1925), sia più generalmente in una caratterizzazione negativa di personaggi di colore o indigeni. La questione razziale è poi accompagnata da una continua ansia di degenerazione: un'ansia che prende la forma di onnipresenti fantasie in cui l'incontro con l'alieno e la commistione razziale corrispondono a collassi di civiltà. Eppure, occorre dire che quest'ansia è uno dei grandi temi non solo della narrativa gotica e weird di *fin de siècle* e oltre, ma anche più in generale della cultura e della politica ottocentesca e primonovecentesca. Questo va rilevato per mostrare come la semplificazione di Houellebecq sia, in realtà, assoluta: l'ossessione razzista di Lovecraft sarebbe di nuovo un fatto privato, un'idiosincrasia individuale, ancorché da condannare; ma questa interpretazione cancella le circostanze culturali e letterarie entro cui Lovecraft si trova ad operare.

L'altra osservazione centrale del saggio di Houellebecq è che a Lovecraft soldi e sesso non interessassero – né nella vita né nella narrativa. Scrive Houellebecq che

[...] in tutta la sua opera non si trova infatti la minima allusione a due realtà cui in generale, in letteratura come altrove, si accorda un'enorme importanza: il sesso e il denaro. Lovecraft le ignora; scrive come se queste cose non esistessero.³⁵

Circa la vita, è vero che Lovecraft non riuscì mai ad affermarsi professionalmente; così come è vero che si trattava di un individuo singolarmente disinteressato alla vita sessuale,³⁶ benché sia stato sposato. Circa la narrativa, occorre intendersi sul significato dell'affermazione di Houellebecq: se si vuole dire che il desiderio o il denaro non sono mai il motore del racconto in Lovecraft, è corretto, ma anche questa è generalmente una tendenza della narrativa

³⁴ M. HOUELLEBECQ, *H.P. Lovecraft*, p. 134.

³⁵ Ivi, p. 57.

³⁶ S-T JOSHI, *I Am Providence*, vol. 1, cit., pp. 60-61 e 310-311.

weird, e si farebbe una discreta fatica a trovare tali elementi in questi termini anche in Algernon Blackwood o Arthur Machen.³⁷ Se invece si intende dire che in Lovecraft mancano menzioni a questi temi, la considerazione di Houellebecq è semplicemente scorretta, nella misura in cui racconti come *L'orrore di Dunwich* (1929), *La maschera di Insmouth* (1931), e *La cosa sulla soglia* (1933) ruotano intorno a rapporti sessuali e a questioni di genere. Questo per tacere, in ogni caso, i significati sessuali *impliciti* nel lavoro di Lovecraft, su cui la critica ha prodotto contributi centrali in questi ultimi anni³⁸ – significati che Houellebecq è rapido a dismettere, accorpandoli a certe grossolane interpretazioni psicanalitiche circa una presunta omosessualità del suo autore: «Ipotesi prive di qualsiasi riscontro, sia nel carteggio sia nelle testimonianze biografiche. Frottola l'una, frottola l'altra».³⁹ Che Houellebecq sia così categorico nel rifiutare questa possibile lettura, e allo stesso tempo così povero di argomentazioni, è significativo.

Semmai, l'insistenza di Houellebecq rivela il *suo* ben noto interesse per questi argomenti. In effetti, verrebbe da dire che se a Lovecraft sesso e denaro fossero interessati almeno un po' di più, lui non sarebbe interessato a Houellebecq. È proprio perché Houellebecq può argomentare che a Lovecraft questi argomenti non interessano affatto che questi può divenire oggetto di fascinazione, perché si fa rovescio speculare delle ossessioni che animeranno la sua produzione narrativa, in cui ricorre la tesi che il capitalismo globalizzato della seconda metà del Novecento abbia imposto una logica concorrenziale sfrenata tanto in ambito economico quanto sessuale. Nella ricostruzione di Houellebecq, è l'esclusione radicale di questi temi dalla vita di Lovecraft a segnare la sconfitta umana; ma proprio le conseguenze tragiche di questa esclusione riaffermano la centralità di denaro e sesso nella vita contemporanea. Traspare un'invidia, da parte di Houellebecq, per il modo in cui Lovecraft pare riuscire a sottrarsi alla tirannia di questi due elementi, a dispetto di un esito tragico: uomo per cui «[...] l'età adulta è l'inferno»,⁴⁰ il Lovecraft dipinto da Houellebecq diventa una sorta di eterno adolescente (e l'adolescenza è «[...] l'unico periodo per cui si possa parlare di vita nel senso più pieno del termine»⁴¹), perennemente accudito da figure materne (la madre, la moglie, le zie), e dunque qualcuno che è riuscito a ricavarci una via di fuga dalla concorrenza imposta dal liberalismo economico e sessuale. L'ascetismo di Lovecraft diventa un'anticipazione tanto dello straniamento di Michel in *Estensione del dominio della lotta* (1994), quanto della cancellazione insieme della riproduzione e dell'economia di mercato dalla vita delle futuribili co-

³⁷ S-T JOSHI, *Why Michel Houellebecq Is Wrong*, cit., p. 45.

³⁸ Si vedano per esempio GINA WISKER, 'Spawn of the Pit': *Lavinia, Marceline, Medusa, and All Things Foul: H.P. Lovecraft's Liminal Women*, in DAVID SIMMONS (a cura di), *New Critical Essays on H.P. Lovecraft*, Londra, Palgrave 2013, pp. 31-54 e CARL H. SEDERHOLM, *H.P. Lovecraft's Reluctant Sexuality: Abjection and the Monstrous Feminine in 'The Dunwich Horror'*, in CARL H. SEDERHOLM e JEFFREY ANDREW WEINSTOCK (a cura di), *The Age of Lovecraft*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2016, pp. 133-148.

³⁹ M. HOUELLEBECQ, *H.P. Lovecraft*, cit., p. 58.

⁴⁰ Ivi, p. 16.

⁴¹ MICHEL HOUELLEBECQ, *Extension du domaine de la lutte*, Parigi, Éditions Maurice Nadeau 1994, trad. it. SERGIO CLAUDIO PERRONI, *Estensione del dominio della lotta*, Milano, Bompiani 2015, p. 89.

munità di cloni immaginate in *Le particelle elementari* (1998) e *La possibilità di un'isola* (2005).⁴²

La discussione di sesso e denaro in Lovecraft ripercorre gli elementi fondamentali della successiva narrativa di Houellebecq, che enuclea costantemente i problemi generati dalla “liberalizzazione” del sesso nella seconda metà del Novecento. Houellebecq è molto esplicito nell’indicare nei decenni cruciali della vita di Lovecraft le origini dei successivi sviluppi del dopoguerra:

Per ben comprendere l’origine dell’antierotismo di Lovecraft, può essere d’aiuto ricordare come la sua epoca fosse caratterizzata dalla volontà di liberarsi dai “pudori vittoriani”: è proprio tra gli anni ’20 e ’30, infatti, che il vezzo di infilare un’oscenità dietro l’altra aspira a diventare il marchio dell’autentica immaginazione creativa. [...] All’epoca in cui Lovecraft scriveva, si cominciava a trovare interessante spiattellare testimonianze su varie esperienze sessuali [...].⁴³

Il rifiuto lovecraftiano del sesso diventa quindi in Houellebecq una risposta, paradossale e patologica, alla progressiva liberalizzazione dello stesso, esattamente come il razzismo viene dipinto come una reazione personale a una perdita di centralità sociale dettata da dei rovesci economici. I problemi della società ai tempi di Lovecraft sono, per Houellebecq, gli stessi della nostra, ed è possibile tracciare una sostanziale continuità tra le due, come sottolineano le pagine conclusive di *Contro il mondo, contro la vita*:

Da quando Lovecraft è morto, la società non ha smesso di evolversi in una direzione che gliel’avrebbe resa ancora più odiosa. [...] Il capitalismo liberale ha allargato la propria presa sulle coscienze; di pari passo sono andati affermandosi il mercantilismo, la pubblicità, il culto bieco e grottesco dell’efficienza economica, l’appetito esclusivo e immorale per le ricchezze materiali. Peggio ancora, il liberalismo è passato dal campo economico al campo sessuale. Tutte le convenzioni sentimentali sono andate in pezzi. La purezza, la castità, la fedeltà, la decenza sono diventate marchi infamanti e ridicoli. Oggigiorno il valore di un essere umano si misura tramite la sua utilità economica e il suo potenziale erotico: cioè esattamente le due cose che Lovecraft detestava più di ogni altra.⁴⁴

Abbiamo visto, dunque, che ci sono due tratti predominanti della biografia e della narrativa di Lovecraft che Houellebecq isola, in parte sulla scorta di certe interpretazioni a lui precedenti, in parte sulla base di una deliberata misinterpretazione del suo lavoro e della sua vita. Il motivo per cui vale la pena oggi di sottolineare le discrepanze tra il ritratto di Houellebecq e la realtà della vita di Lovecraft come abbondantemente ricostruita da storici e critici è che questo permette di vedere quanto Houellebecq abbia costruito Lovecraft

⁴² DOUGLAS MORREY, *Michel Houellebecq. Humanity and Its Aftermath*, Liverpool, Liverpool University Press 2013, p. 69.

⁴³ M. HOUELLEBECQ, *H.P. Lovecraft*, cit., pp. 62-63.

⁴⁴ Ivi, p. 145-147.

come un personaggio – e uno, significativamente, che anticipa i protagonisti dei suoi libri successivi e le loro ossessioni.

«L'estensione del dominio della lotta» cui allude il titolo del primo romanzo di Houellebecq è esattamente quella delineata nelle ultime pagine di *Contro il mondo, contro la vita*: un'applicazione delle logiche del liberalismo economico alla sfera sessuale. Ancora, la triplice questione del razzismo, del denaro e del sesso, e dei problemi derivati secondo Houellebecq dalla progressiva liberalizzazione di quest'ultimo, sono centrali in *Piattaforma* (2001), suo terzo romanzo. Le motivazioni addotte da Houellebecq per il razzismo di Lovecraft (paura per la perdita di prestigio sociale causata dall'immigrazione e la concorrenza con la forza lavoro immigrata) somigliano a quelle di Michel, il protagonista e narratore. Michel, un uomo di mezza età privo di particolari qualità o ricchezze, risponde alla propria crisi di status, innescata dall'immigrazione e dalla liberazione sessuale, rifugiandosi nella fantasia coloniale della Thailandia del turismo sessuale. In Francia, la posizione di Michel viene minacciata dalla presenza di nuove minoranze etniche, composte da individui in larga parte più giovani di lui: suo padre è ucciso dal fratello di una giovane donna di origini arabe con cui aveva una relazione, una collega di sua moglie è violentata da un gruppo di adolescenti dei Caraibi, e Michel fantastica sui «[...] flussi migratori che attraversavano l'Europa; i musulmani vi figuravano come coaguli difficili da assorbire». ⁴⁵ Allo stesso tempo, la mascolinità di Michel è posta sotto scacco dalle conseguenze della liberazione sessuale, che ha disintegrato la struttura familiare tradizionale, come enucleato nelle pagine conclusive di *Contro il mondo, contro la vita*. Come il Lovecraft di Houellebecq, che si astrae completamente dalla competizione sessuale ed economica rinunciando asceticamente a sesso e denaro, Michel trova una comoda via di fuga dalla lotta impari che gli si presenta davanti: il turismo sessuale, ambito in cui il suo maggiore potere d'acquisto gli permette di bypassare tanto la concorrenza razziale degli immigrati quanto la nuova agentività erotica delle donne francesi. ⁴⁶ Retrodatando agli anni Venti le origini di questo movimento di dissoluzione della tradizione e dando particolare risalto a determinati elementi della sua vicenda biografica, Houellebecq trasforma esplicitamente Lovecraft in un personaggio assimilabile ai protagonisti della sua narrativa successiva.

3 CONTRO IL MONDO, CONTRO LA VITA, CONTRO IL REALISMO. LOVECRAFT DA PERSONAGGIO A MODELLO

Se *Contro il mondo, contro la vita* funziona da laboratorio per la narrativa di Houellebecq, con Lovecraft trasformato nel prototipo dei suoi successivi protagonisti grazie a un aggiustamento e a un aggiramento di determinati dettagli della sua biografia, il testo serve anche da essenziale dichiarazione di poetica; e in questo Lovecraft non è più solo un personaggio, bensì un ispiratore tanto ideologico quanto formale. Ideologico nella misura in cui la sua opera è informata dall'idea anti-antropocentrica che l'universo sia sostanzialmente indifferente agli esseri umani, e che risuona con il materialismo di

⁴⁵ MICHEL HOUELLEBECQ, *Plateforme*, Parigi, Flammarion 2001, trad. it. SERGIO CLAUDIO PERRONI, *Piattaforma*, Milano, Bompiani 2013, p. 24.

⁴⁶ Riprendo questa lettura di *Piattaforma* da MARCO MALVESTIO, *Trading Butterflies: The Representation of Asian Sex Workers in Vollmann and Houellebecq*, in «Enthymema», XXIII (2019), pp. 57-72.

Houellebecq stesso; formale, perché dai suoi rilievi sulla compresenza di diversi registri nell'opera di Lovecraft Houellebecq trae una delle cifre caratteristiche del suo stile, ossia il tono categorico e vagamente scientifico con cui enuncia le sue tesi paradossali sul mondo.

«Ricordo che la prima cosa che mi stupì quando scoprii Lovecraft fu il suo materialismo assoluto», scrive Houellebecq.⁴⁷ Nella produzione matura di Lovecraft, l'orrore prende una forma essenzialmente biologica: le creature da incubo di Lovecraft sono più vaste e più potenti degli esseri umani, sono dotate di capacità portentose, ma restano creature biologiche, non soprannaturali. Il grande Cthulhu, commenta correttamente Houellebecq, è «una combinazione di elettroni, proprio come noi. Il terrore di Lovecraft è rigorosamente materiale».⁴⁸ Quei Grandi Antichi che alcuni esseri umani venerano per calcolo o per errore non sono creature divine, ma semplicemente potenze extraterrestri – incomprensibili per la mente umana, ma pur sempre vincolate alle leggi dello stesso universo. In questa interpretazione di Lovecraft, Houellebecq è corretto, ed è importante notare che sono rilievi che lo distanziano notevolmente dalla lettura di Bergier di Lovecraft come profetico esploratore del cosmo. Nella celebre lettera di accompagnamento a *Il richiamo di Cthulhu* (1927) per *Weird Tales*, Lovecraft scrive: «all my tales are based on the fundamental premise that common human laws and interests and emotions have no validity or significance in the vast cosmos-at-large».⁴⁹ In questo senso, Lovecraft rappresenta un modello per la poetica di Houellebecq, in cui allo stesso modo tutto si riduce a «una combinazione di elettroni» entro la quale gli interessi e le emozioni umane sono prive di significato. Secondo Louis Betty, quello di Houellebecq, come quello di Lovecraft, è un orrore materialistico: l'autore francese si concentra sull'ordinarietà dell'esistenza, interrotta da assalti alla vulnerabilità del corpo (dagli attentati terroristici presenti sin da *Estensione del dominio della lotta* al cancro di *Anniantare*) – ordinarietà in cui le leggi arbitrarie della natura condannano gli esseri umani a una vita sospesa tra insignificanza e dolore.⁵⁰ In altre parole, quello che Lovecraft ottiene con la rappresentazione delle sue creature mostruose (ossia la messa in scena di un cosmo vasto e indifferente alla presenza umana), Houellebecq lo ottiene con la continua descrizione di «the mechanical horror of an inimical Nature as little concerned with the fate of human beings as is great Cthulhu who dreams at the bottom of the sea».⁵¹ Il risultato, tuttavia, non è diverso: sia i protagonisti di Lovecraft che quelli di Houellebecq reagiscono all'incontro con l'orrore materiale dell'insignificanza della realtà con un tracollo psicologico – quel collasso del soggetto che caratterizza i protagonisti lovecraftiani, ma anche la depressione catatonica in cui sprofonda il narratore di *Estensione del dominio della lotta*.

⁴⁷ M. HOUELLEBECQ, *H.P. Lovecraft*, cit., p. 6.

⁴⁸ Ivi, pp. 18-19.

⁴⁹ HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT, *Letters to Farnsworth Wright*, a cura di SUNAND TRYAMBAK JOSHI e DAVID E. SCHULTZ, in «Lovecraft Annual», VIII (2014), pp. 5-59, p. 7.

⁵⁰ LOUIS BETTY, *Michel Houellebecq's 'Materialist Horror Stories': A Study in the Death of God*, in «Nottingham French Studies», LV, 3 (2016), pp. 298-312, DOI <https://doi.org/10.3366/nfs.2016.0156>, p. 308.

⁵¹ Ivi, pp. 306-307. Si veda anche ID., *Without God. Michel Houellebecq and Materialist Horror*, University Park, The Pennsylvania State University Press 2016, pp. 104-121.

Dove Houellebecq eccede, semmai, è nel qualificare il materialismo di Lovecraft come «un odio assoluto per il mondo in generale»,⁵² facendo così di Lovecraft un araldo di un pessimismo di diverso segno, più simile all'altro riferimento teorico di Houellebecq, ossia Schopenhauer.⁵³ Lovecraft, tuttavia, non si considerava un pessimista, ma semmai un indifferentista:

that is, I don't make the mistake of thinking that the resultant of the natural forces surrounding and governing organic life will have any connection with the wishes or tastes of any part of that organic life-processes.⁵⁴

Questa non è una sfumatura sottile, da un punto di vista filosofico, ma è senz'altro facile per Houellebecq imprimervi una deviazione e portare il ragionamento di Lovecraft alle estreme conseguenze. L'indifferenza del cosmo verso gli esseri umani e l'assenza di trascendenza, che per Lovecraft producono rassegnazione, in Houellebecq generano una rabbia fredda che si traduce in un rancore verso il mondo.⁵⁵

In *Contro il mondo, contro la vita*, Lovecraft viene presentato come campione dell'anti-realismo. Come scrive Houellebecq nelle prime pagine del saggio, invocando il nome di Lovecraft, «abbiamo bisogno di un antidoto sovrano contro ogni forma di realismo».⁵⁶ Questa è un'affermazione che va interpretata con attenzione: a quale realismo si riferisce Houellebecq? Se si intende che Lovecraft scrisse letteratura fantastica, allora senz'altro si può dire che la sua opera può essere considerata come non realistica; ma se invece si intende a livello stilistico, questa affermazione è in aperto contrasto con quanto dello stile di Lovecraft Houellebecq non solo ammira, ma prende a modello. Credo che il plauso per l'anti-realismo di Lovecraft vada interpretato come un'insofferenza verso le modalità standard del convenzionale romanzo realistico, dal momento che Houellebecq procede estesamente a lodare gli aspetti della prosa lovecraftiana che più hanno a che fare con il realismo, ossia il ricorso a un lessico tecnico e a una nomenclatura precisa. Quella di Lovecraft è una narrativa pesantemente improntata alla costruzione di un effetto di realtà, tramite l'uso di riferimenti cronologici e geografici precisi, di rimandi a fonti di autorità come enciclopedie, trattati o giornali (ancorché spesso inventati), e all'uso di lessici scientifici specializzati; è in questa cornice mondana che l'orrore materiale si manifesta, ed è da essa che trae la sua forza. Lovecraft rivendicava esplicitamente questo aspetto del suo lavoro, rilevando che il fantastico non sarebbe credibile se non fosse costruito su una base reali-

⁵² M. HOUELLEBECQ, *H.P. Lovecraft*, cit., p. 56. Si veda anche FRANÇOIS-XAVIER SURINX, *Ceux qui prédisaient les ténèbres. L'écriture de la fin chez Lovecraft et Houellebecq*, in «Études littéraires», L, 3 (2022), pp. 167-182, DOI <https://doi.org/10.7202/1086641ar>, pp. 168-169.

⁵³ D. MORREY, *Michel Houellebecq*, cit., pp. 121-126.

⁵⁴ Citato in S-T JOSHI, *I Am Providence*, vol. 2, cit., p. 771.

⁵⁵ Su questo aspetto dell'opera di Houellebecq, e sulle vie d'uscita che vi ricerca, si vedano AGATHE NOVAK-LECHEVALIER, *Houellebecq, l'art de la consolation*, Parigi, Flammarion 2018 e CAROLINE JULIOT e AGATHE NOVAK-LECHEVALIER (a cura di), *Misère de l'homme sans Dieu. Michel Houellebecq et la question de la foi*, Parigi, Flammarion 2022.

⁵⁶ M. HOUELLEBECQ, *H.P. Lovecraft*, cit., p. 14.

stica: l'effetto d'orrore «[...] can be accomplished only through the maintenance of a careful realism in every phase of the story except that touching on the one given marvel». ⁵⁷ Anche se formalmente schierato contro il realismo, è proprio questo aspetto dell'opera di Lovecraft che Houellebecq applaude, chiamando materialismo quello che Lovecraft chiama realismo: «introducendo il materialismo nel cuore del fantastico e dell'orripilante ha creato un nuovo genere». ⁵⁸

Qui stanno insieme la maggiore intuizione critica di Houellebecq e il principale punto di comunanza tra i due autori, come rileva Houellebecq stesso: «[...] credo di aver messo a profitto quello che allora definivo il suo aver “fatto esplodere l'impostazione del racconto tradizionale” tramite l'utilizzo sistematico di termini scientifici». ⁵⁹ Come Houellebecq, Lovecraft

[...] mira a un terrore obbiettivo. Un terrore privo di qualsiasi connotazione psicologica o umana. Vuole, come egli stesso dice, creare una mitologia che “possa avere ancora un senso per le intelligenze gassose delle nebulose a spirale”. ⁶⁰

L'uso del linguaggio scientifico per amplificare l'orrore è il grande merito della prosa lovecraftiana: «il contenuto minuzioso nei dettagli e ricco di rimandi teorici, tipico delle enciclopedie, può produrre un effetto delirante e ipnotico». ⁶¹ Quando Houellebecq scrive di Lovecraft che «più gli avvenimenti e le entità descritte saranno mostruose e inconcepibili, più la descrizione dovrà essere precisa e clinica. Per scorticare l'innominabile occorre un bisturi», ⁶² fa riferimento alle numerose, puntigliose descrizioni dell'anatomia delle creature da incubo descritte da Lovecraft nell'ultima parte del suo lavoro, ma sta anche anticipando quella che sarà una cifra stilistica distintiva della sua narrativa, ossia l'uso di un lessico importato dalla biologia, dalla fisica e dall'antropologia (ma anche dalla storia, dall'economia e dalla sociologia) come spiegazione dei moventi dei suoi personaggi e dell'umanità in generale. ⁶³ e l'inserzione nel testo di larghe porzioni saggistiche – elementi che contribuiscono a dare quella distintiva impressione di una «seemingly unbridgeable distance» nella prosa di Houellebecq. ⁶⁴ Quello di Houellebecq è uno stile piano, senza inarcature anche quando i soggetti rappresentati sfociano nel macabro o nel pornografico, costruito tramite litoti e colloquialismi

⁵⁷ Nel saggio, scritto tra il 1933 e il 1937, *Notes on Writing Weird Fiction* (consultabile al seguente indirizzo: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx>; consultato il 16 agosto 2023).

⁵⁸ M. HOUELLEBECQ, *H.P. Lovecraft*, cit., pp. 41-42.

⁵⁹ Ivi p. 8.

⁶⁰ Ivi, pp. 92-93. Vale la pena di notare che Houellebecq riprende questa citazione dalla summenzionata prefazione di Bergier.

⁶¹ Ivi, p. 86.

⁶² Ivi, p. 93.

⁶³ D. MORREY, *Michel Houellebecq*, cit., p. 116. Si veda anche RACHEL HOLLAND, *Contemporary Fiction and Science from Amis to McEwan. The Third Culture Novel*, Londra, Palgrave 2019, p. 91.

⁶⁴ D. MORREY, *Michel Houellebecq*, cit., p. 41.

che sminuiscono la gravità degli argomenti e creano un effetto di distanziazione emotiva;⁶⁵ a questa ricostruzione anestetizzata della quotidianità va aggiunta appunto l'inserzione, di derivazione lovecraftiana, di divagazioni saggistiche (che, fin da *Le particelle elementari*, possono includere citazioni da opere fittizie).

Ne *Le particelle elementari* (in cui l'effetto di distanza è amplificato naturalmente anche dal fatto che il narratore del libro, che scrive nel futuro, non è un essere umano come noi⁶⁶) questo procedimento è macroscopicamente visibile nell'alternanza continua tra racconto e sezioni saggistiche di storia, fisica, biologia, chimica e zoologia, e anzi nel modo in cui queste inserzioni saggistiche vengono usate per motivare e chiosare le azioni dei personaggi, ma anche per ricondurre gli eventi dalla loro dimensione sociale e culturale a una, invece, meramente, asfitticamente biologica, come nella scena (tra le molte che si potrebbero scegliere) in cui la morte del nonno di Bruno è descritta raccontando, con puntiglio tassonomico, lo sviluppo di larve e insetti nel cadavere.⁶⁷ È un procedimento rintracciabile già in *Estensione del dominio della lotta* (il cui narratore si schiera apertamente, in termini crudi, contro il tradizionale realismo letterario: «Tutta questa mole di dettagli realistici, questo dar vita a personaggi plausibilmente differenziati, m'è sempre sembrato, scusate l'ardire, una grande stronzata»⁶⁸), nel cui settimo capitolo il narratore si lancia in una vera e propria discettazione sulla relazione tra sesso e capitale nella contemporaneità, formulando ipotesi, prevedendo obiezioni, e mimando un lessico da trattato scientifico:

Dopo aver percorso con uno sguardo lento e algido lo scaglionamento delle diverse appendici della funzione sessuale, mi sembra dunque giunto il momento di esporre il teorema centrale della mia disamina [...].

Poste con misura le fondamenta di un'assiomatica indubitabile, farò in terzo luogo osservare [...].⁶⁹

Una simile tendenza ritorna anche in *Piattaforma*, il cui protagonista non a caso legge ripetutamente Auguste Comte, e in cui i toni distaccati (e apparentemente ineluttabili) del ragionamento scientifico sono usati per argomentare le tesi del protagonista-narratore a favore del turismo sessuale come soluzione per i mali del capitalismo avanzato e dell'Occidente. Posto che lo statuto di questo tipo di osservazioni è complesso, e non è da intendersi ne-

⁶⁵ Ivi, p. 36-37.

⁶⁶ Ivi, p. 43.

⁶⁷ MICHEL HOUELLEBECQ, *Les particules élémentaires*, Parigi, Flammarion 1998, trad. it. SERGIO CLAUDIO PERRONI, *Le particelle elementari*, Milano, Bompiani 2012, p. 41.

⁶⁸ M. HOUELLEBECQ, *Estensione del dominio della lotta*, cit., p. 18.

⁶⁹ Ivi, pp. 89 e 92.

cessariamente come il punto di vista dell'autore,⁷⁰ è interessante notare come proprio uno strumento formale che Houellebecq ammette di riprendere la Lovecraft serve a ribadire la connessione di quegli elementi (razzismo, sesso, denaro) intorno a cui ha costruito il suo ritratto dello scrittore americano.

Che bilancio trarre, dunque, dal saggio di Houellebecq? Negli ultimi trent'anni, soprattutto dopo la sua traduzione in inglese nel 2005, *Contro il mondo, contro la vita* è diventato un testo di riferimento per interpretare Lovecraft, e con l'enfasi sulla dimensione materialistica del suo orrore ha gettato le basi per le letture fattene da filosofi come Graham Harman e Timothy Morton.⁷¹ Allo stesso tempo, Houellebecq è stato tra i primi a porre l'accento sul razzismo di Lovecraft, e a farlo in una maniera non apologetica, nonostante uno sbilanciamento sulla dimensione privata, anziché sistemica, di questo sentimento, e nonostante un'eccessiva insistenza sul ruolo che questo ha svolto nella narrativa dello scrittore. In questi due aspetti, il piccolo saggio di Houellebecq, con tutte le sue forzature, ha fatto molto per sottrarre Lovecraft alla cerchia del fandom e dei critici specializzati e per portarlo in dialogo con altri ambiti del sapere. L'aspetto più significativo di *Contro il mondo, contro la vita*, tuttavia, resta la sua importanza nell'opera di Houellebecq: è in queste pagine, infatti, che Houellebecq affina quella che sarà la sua tipologia di protagonista ricorrente (il maschio in crisi e in conflitto) ed enuclea alcuni elementi distintivi della sua poetica – una prova ulteriore della centralità di Lovecraft nel panorama letterario della contemporaneità, e non solo all'interno del genere horror.

⁷⁰ È impossibile in questa sede riassumere la questione, articolata e scivolosa, delle strategie retoriche di Houellebecq, dell'uso di voci plurali per esprimere tesi paradossali, e del peso di questi dispositivi nel contesto della sua opera. Rimando ad alcuni contributi essenziali sulla questione: RAPHAËL BARONI, *La guerre des voix: critique polyphonique et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq*, in «CONTEXTES», varia, 2014, DOI <https://doi.org/10.4000/contextes.5979>; RAPHAËL BARONI, *Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction? Une étude de quelques provocations de Michel Houellebecq*, in «Polyphonies: voix et valeurs du discours littéraire», VI (2016), pp. 72-93 DOI <https://doi.org/10.7202/1037505ar>; SAMUEL ESTIER, *A propos du "style" de Houellebecq: Retour sur une controverse (1998-2010)*, Losanna, Archipel Essais 2016; RAPHAËL BARONI e SAMUEL ESTIER, *Les 'voix' de Michel Houellebecq*, atti del Colloque de Lausanne (3-4 marzo 2016), in «Fabula» (2017), url <https://www.fabula.org/colloques/sommaire3250.php> (consultato il 16 agosto 2023); RUSSELL WILLLIAMS, *Pathos, Poetry and Politics in Michel Houellebecq's Fiction*, Leida, Brill 2020; VALENTINA STURLI, *Estremi occidentali. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Milano, Mimesis 2020, pp. 51-74.

⁷¹ GRAHAM HARMAN, *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*, Londra, Zero Books 2012; TIMOTHY MORTON, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2013.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARONI, RAPHAËL e SAMUEL ESTIER, *Les 'voix' de Michel Houellebecq*, atti del Colloque de Lausanne (3-4 marzo 2016), in «Fabula» (2017), url <https://www.fabula.org/colloques/sommaire3250.php> (consultato il 16 agosto 2023).
- BARONI, RAPHAËL, *Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction? Une étude de quelques provocations de Michel Houellebecq*, in «Polyphonies: voix et valeurs du discours littéraire», VI (2016), pp. 72-93 DOI <https://doi.org/10.7202/1037505ar>.
- ID., *La guerre des voix: critique polyphonique et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq*, in «CONTEXTES», varia, 2014, DOI <https://doi.org/10.4000/contextes.5979>.
- BERGIER, JACQUES, *Lovecraft, questo genio venuto da fuori*, in «Antarès», VIII, 2014, url <http://www.bietti.it/riviste/h-p-lovecraft-2-lorore-cosmico-del-maestro-di-providence-3/lovecraft-questo-genio-venuto-da-fuori-di-jacques-bergier/> (consultato il 16 agosto 2023).
- BETTY, LOUIS, *Michel Houellebecq's 'Materialist Horror Stories': A Study in the Death of God*, in «Nottingham French Studies», LV, 3 (2016), pp. 298-312, DOI <https://doi.org/10.3366/nfs.2016.0156>.
- ID., *Without God. Michel Houellebecq and Materialist Horror*, University Park, The Pennsylvania State University Press 2016.
- CAMILLETTI, FABIO, *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto*, Oxford, Peter Lang 2018.
- CASTELLANA, RICCARDO, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci 2019.
- ESTIER, SAMUEL, *A propos du "style" de Houellebecq: Retour sur une controverse (1998-2010)*, Losanna, Archipel Essais 2016.
- HARMAN, GRAHAM, *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*, Londra, Zero Books 2012.
- HOLLAND, RACHEL, *Contemporary Fiction and Science from Amis to McEwan. The Third Culture Novel*, Londra, Palgrave 2019.
- HOUELLEBECQ, MICHEL, *Extension du domaine de la lutte*, Parigi, Éditions Maurice Nadeau 1994, trad. it. SERGIO CLAUDIO PERRONI, *Estensione del dominio della lotta*, Milano, Bompiani 2015.
- ID., *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Monaco, Éditions du Rocher 1991, trad. it. SERGIO CLAUDIO PERRONI, *H.P. Lovecraft. Contro il mondo, contro la vita*, Milano, Bompiani 2016.
- ID., *Les particules élémentaires*, Parigi, Flammarion 1998, trad. it. SERGIO CLAUDIO PERRONI, *Le particelle elementari*, Milano, Bompiani 2012.
- ID., *Plateforme*, Parigi, Flammarion 2001, trad. it. SERGIO CLAUDIO PERRONI, *Piattaforma*, Milano, Bompiani 2013.
- JOSHI, SUNAND TRYAMBAK, *I Am Providence. The Life and Times of H.P. Lovecraft*, New York, Hippocampus Press 2013, 2 voll.
- ID., *Why Michel Houellebecq Is Wrong about Lovecraft's Racism*, in «Lovecraft Annual», XII (2018), pp. 43-50.
- JULLIOT, CAROLINE e AGATHE NOVAK-LECHEVALIER (a cura di), *Misère de l'homme sans Dieu. Michel Houellebecq et la question de la foi*, Parigi, Flammarion 2022.
- LEQUEUX, SIMON, *Lovecraft et Bergier: Le larcin des magiciens*, in «Etudes Lovecraftiennes», da X (1991) a XIV (1994).

- LÉVY, MAURICE, *Lovecraft ou du Fantastique*, Parigi, Union Générale d'Éditions 1972.
- LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS, *Letters to Farnsworth Wright*, a cura di SUNAND TRYAMBAK JOSHI e DAVID E. SCHULTZ, in «Lovecraft Annual», VIII (2014), pp. 5-59.
- ID., *Notes on Writing Weird Fiction*, url <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx> (consultato il 16 agosto 2023).
- MORREY, DOUGLAS, *Michel Houellebecq. Humanity and Its Aftermath*, Liverpool, Liverpool University Press 2013.
- MORTON, TIMOTHY, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2013.
- NOVAK-LECHEVALIER, AGATHE, *Houellebecq, l'art de la consolation*, Parigi, Flammarion 2018.
- PATRICOLA, JEAN-FRANÇOIS, *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*, Parigi, Éditions Écriture 2005.
- PAUWELS, LOUIS e JACQUES BERGIER, *Le Matin des magiciens, introduction au réalisme fantastique*, Parigi, Gallimard 1960, trad. it. di PIETRO LAZZARO, *Il mattino dei maghi. Introduzione al realismo fantastico*, Milano, Mondadori 1963.
- SEDERHOLM, CARL H., *H.P. Lovecraft's Reluctant Sexuality: Abjection and the Monstrous Feminine in 'The Dunwich Horror'*, in *The Age of Lovecraft*, a cura di CARL H. SEDERHOLM and JEFFREY ANDREW WEINSTOCK, Minneapolis, University of Minnesota Press 2016, pp. 133-148.
- SIBILIO, ELISABELLA, «Je ne savais absolument rien de sa vie». *Écrire l'autre : Houellebecq, Lovecraft et...*, in MURIELLE LUCIE CLÉMENT e SABINE VAN WESEMAEL (a cura di), *Michel Houellebecq à la Une*, Amsterdam, Rodopi 2011, pp. 81-91.
- SPAULDING, TODD DAVID, *H.P. Lovecraft and the French Connection: Translations, Pulp, and Literary History*, tesi di dottorato discussa alla University of South Carolina, 2015.
- ID., *Lovecraft and Houellebecq: Two Against the World*, in «Lovecraft Annual», IX (2015), pp. 181-211.
- SPRAGUE DE CAMP, L., *Lovecraft. A Biography*, Londra, Gateway 2011.
- STURLI, VALENTINA, *Estremi occidentali. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Milano, Mimesis 2020.
- SURINX, FRANÇOIS-XAVIER, *Ceux qui prédisaient les ténèbres. L'écriture de la fin chez Lovecraft et Houellebecq*, in «Études littéraires», L, 3 (2022), pp. 167-182, DOI <https://doi.org/10.7202/1086641ar>.
- VIARD, BRUNO, *Situation psycho-politique de Michel Houellebecq*, in MURIELLE LUCIE CLÉMENT e SABINE VAN WESEMAEL (a cura di), *Michel Houellebecq à la Une*, Amsterdam, Rodopi 2011, pp. 127-139.
- WILLIAMS, RUSSELL, *Pathos, Poetry and Politics in Michel Houellebecq's Fiction*, Leida, Brill 2020.
- WISKER, GINA, *'Spawn of the Pit': Lavinia, Marceline, Medusa, and All Things Foul: H.P. Lovecraft's Liminal Women*, in DAVID SIMMONS (a cura di), *New Critical Essays on H.P. Lovecraft*, Londra, Palgrave 2013, pp. 31-54.



PAROLE CHIAVE

Houellebecq; Lovecraft; *Weird*; Pessimismo; Biofiction.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Marco Malvestio è ricercatore in critica letteraria e letterature comparate all'Università degli Studi di Padova. Ha pubblicato le monografie *The Conflict Revisited: The Second World War in Post-Postmodern Fiction* (Peter Lang, 2021) e *Raccontare la fine del mondo: Fantascienza e Antropocene* (nottetempo, 2021). Ha curato, tra gli altri, i volumi *Italian Gothic: An Edinburgh Companion* (Edinburgh University Press, 2023; con Stefano Serafini) e *Italian Science Fiction and the Environmental Humanities* (Liverpool University Press, 2023; con Emiliano Guaraldo and Daniel A. Finch-Race).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARCO MALVESTIO, *Lovecraft lettore di Houellebecq? Equivoci e appropriazioni in Contro il mondo, contro la vita*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 21 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



IL PARADOSSO DELLA COSCIENZA OBLIO E CONSAPEVOLEZZA IN *THE SUFFERING CHANNEL* DI DAVID FOSTER WALLACE

MARIA CHIARA LITTERIO – *Università di Pisa*

A partire dalla ricostruzione del contesto letterario e dei presupposti teorici che da esso scaturiscono, l'articolo si propone di analizzare il "paradosso della coscienza" in *The Suffering Channel* di David Foster Wallace. Si tratta di un circolo vizioso secondo cui l'aspirazione dell'autocoscienza conduce al suo opposto semantico, all'oblio inteso nel duplice senso di "unawareness" (che indica uno stato di "inconsapevolezza") e "heedlessness" (che designa un atteggiamento di indifferenza e disattenzione). Del narcisismo, che aliena i personaggi *dall'ambiente* intersoggettivo e rende autoreferenziale e velleitario ogni tentativo di comunicazione, i meccanismi relazionali della *performance* identitaria e della manipolazione dialogica offrono la rappresentazione linguistica. La logica paradossale dell'oblio è inoltre sistematicamente configurata entro una "retorica della reticenza", per cui i fatti cruciali della storia vengono evocati soltanto indirettamente, attraverso ellissi ed allusioni che, determinando la lacunosità della narrazione, rispecchiano la lacunosità della coscienza. Tramite l'analisi testuale, l'articolo analizzerà quindi il concetto di "oblio" inteso come costante tematica e costante stilistica.

Starting from the reconstruction of the literary context and the theoretical assumptions that derive from it, the article aims to analyze the "paradox of consciousness" in David Foster Wallace's *The Suffering Channel*. It is a vicious circle in which the exaggeration of self-awareness leads to its semantic opposite, oblivion, understood in the dual sense of "unconsciousness, unawareness" and "heedlessness" (designating an attitude of indifference and inattention). The linguistic representation of this narcissistic mental loop, which alienates the characters from the intersubjective environment and makes every attempt at communication self-referential and futile, is offered by the relational mechanisms of identity performance and dialogic manipulation. The paradoxical logic of oblivion is also systematically configured within a "rhetoric of reticence", so that the crucial facts of the story are only indirectly evoked, through ellipses and allusions that, by determining the lacunarity of the narrative, reflect the lacunarity of consciousness. Through textual analysis, the article will therefore examine the concept of "oblivion" understood as a constant thematic and stylistic feature.

I INTRODUZIONE: IL RACCONTO E I PRESUPPOSTI TEORICI

Racconto conclusivo della raccolta *Oblivion* (2004), *The Suffering Channel* di David Foster Wallace è un testo emblematico, rappresentativo della poetica che orienta l'ultima fase creativa dell'autore. Il racconto realizza infatti l'espressione piena ed efficace degli stili e dei temi che interessano soprattutto l'evoluzione finale dell'immaginario wallaceano, sviluppata nella tonalità fortemente cupa e pessimistica che contraddistingue tutta la raccolta – «the bleakest» tra le opere finzionali dell'autore, dall'inizio alla fine «a somber portrait of souls in isolation»¹.

Sullo sfondo di un Midwest grottesco e provinciale e di una New York frivola e blasé, alla vigilia dell'11 settembre, *The Suffering Channel* racconta la storia di Skip Atwater, redattore e condirettore della rivista mondana *Style*,

¹ MARSHALL BOSWELL, *Understanding David Foster Wallace*. Revised and expanded edition, Columbia, University of South Carolina 2020, p. 116.

impegnato nella stesura di un articolo dedicato all'opera di Brint Moltke, artista dotato dello scandaloso talento di defecare capolavori, vere e proprie sculture di escrementi di uno straordinario realismo (extraordinary realism [...]).»² La vicenda è tuttavia segretamente orchestrata dalla moglie dell'artista, Amber Moltke, che, strumentalizzando il tormentato talento del marito e l'intima sofferenza da cui scaturisce la sua arte, ottiene che la rivista *Style* gli dedichi un articolo e che Brint sia esibito, nell'atto della creazione artistica, in diretta televisiva sul *Canale del dolore*. E, questo, un progetto televisivo che consiste nella ripresa in diretta di volti deformati da espressioni di sofferenza. Il viso di Brint, colto nel pieno del proprio atto creativo e dunque nel pieno della propria angoscia, viene quindi ripreso in diretta televisiva e la persona dell'artista risulta, così, degradata ad un mero «tableau vivant» (TSC, p. 327).

Prima ancora che la narrazione di una vicenda – di per sé, a dire il vero, piuttosto esigua e costruita frammentariamente, attraverso una prosa esorbitante e volutamente dispersiva –, *The Suffering Channel* si configura come la rappresentazione di un contesto storico e culturale preciso, che costituisce il principale interesse del racconto: quello della società cinica e individualista della postmodernità nordamericana e dell'officina mediatica che sovrintende alla diffusione della sua cultura. La società postmoderna costituisce dunque l'oggetto, ma anche il bersaglio polemico della narrazione, che, problematizzandone le principali eredità, si fa rivelativa di una nuova sensibilità letteraria, di quell'«aesthetic sea change»³ che rinnova l'estetica e i temi tipicamente postmoderni, rispetto ai quali, tuttavia, si pone in un rapporto di stretta continuità e dipendenza.

L'evoluzione estetica della fiction⁴ non consiste, infatti, in un sovvertimento o in un superamento del postmodernismo – che resta il «background, or cultural setting»⁵ in cui questa nuova estetica fiorisce e che continua a infor-

² DAVID FOSTER WALLACE, *The Suffering Channel*, in ID., *Oblivion. Stories*, New York, Little, Brown and Company 2004, pp. 238-329, p. 254. D'ora in poi, TSC.

³ ROBERT L. MCLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World*, in «symplōkē», XII, 1/2 (2004), pp. 53-68, p. 55, url: <https://www.jstor.org/stable/40550666>.

⁴ In assenza di una definizione migliore e più calzante, la narrativa attraversata da questa evoluzione estetica, sia a livello tematico che stilistico, potrebbe essere definita «post-postmoderna», come proposto da alcuni studiosi. In merito, cfr. ad es. R.L. MCLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, cit., p. 55; NICOLINE TIMMER, *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, Amsterdam-New York, Rodopi 2010, in particolare nota 32, p. 10, in cui Timmer motiva l'uso del termine «“post-postmodern” fiction» come definizione di comodo, per indicare una produzione letteraria nella quale comincia a delinearsi un mutamento di prospettiva rispetto a quella caratteristica del postmodernismo. Anche Ralph Clare, in particolare in RALPH CLARE, *Metaffective Fiction: Structuring Feeling in Post-postmodern American Literature*, in «Textual Practice», XXXIII, n. 2 (2018), DOI: 10.1080/0950236X.2018.1509269, si serve della definizione di «post-postmodern American literature» per riferirsi ad una narrativa in evoluzione, contraddistinta soprattutto da un nuovo *focus* sulla sfera emotiva, interesse notato anche da Timmer e Kelly. Kelly, invece, distingue la narrativa contemporanea della «New Sincerity» (a cui, come si vedrà, appartiene anche *The Suffering Channel*) da quella del «metamodernism»: mentre con «metamodernism» si indica una poetica che «[...] aims “to move the novel forward by looking back to the aspirational energies of modernism” [...]», i «New Sincerity writers are far less convinced by the continued value of “modernism as revolution” for the contemporary moment»: ADAM KELLY, *The New Sincerity*, in JASON GLADSTONE, ANDREW HOBEEK E DANIEL WORDEN (a cura di), *Postmodern/Postwar and After: Rethinking American Literature*, Iowa City, University of Iowa Press 2016, pp. 197-208, nota 4, pp. 206-207.

⁵ N. TIMMER, *Do You Feel It Too?*, cit., p. 13.

mare sia i temi che gli stili della produzione di Wallace –, ma consiste, piuttosto, in una reazione ad esso, in una risposta della letteratura alle condizioni della contemporaneità. Risposta che, nel testo, si concretizza in uno spostamento del *focus* narrativo: se la letteratura postmoderna riflette soprattutto sui meccanismi e i processi della rappresentazione, che costituisce essa stessa l'argomento privilegiato di una narrazione divenuta pienamente autocosciente, la letteratura post-postmoderna ricolloca al centro del discorso l'oggetto della rappresentazione, tentando di riconnettere il linguaggio alla sfera sociale, di sottrarlo ai rischi dell'autoreferenzialità e di rinvigorire, così, la possibilità di una comunicazione sincera e intersoggettiva.⁶ È proprio in uno slittamento dell'enfasi che McLaughlin individua il cambiamento di gradazione nella sfumatura tra il postmodernismo e ciò che segue:

[...] postmodernism made the process of representation problematic, it foregrounded literature pointing to itself trying to point to the world, but it did not give up the attempt to point to the world. The sea change, I think, is a matter of emphasis. The emphasis among [...] the post-postmodernists, is less on self-conscious wordplay and the violation of narrative conventions and more on representing the world we all more or less share.⁷

L'enfasi torna allora sul mondo, sulla «social sphere», rinnovando quell'adesione ai «fundamental human problems»⁸ che costituisce da sempre l'interesse precipuo della letteratura. La nuova narrativa sembra infatti attraversata da una rigenerata tensione emotiva, da un'agitazione sentimentale che non riguarda più una condizione radicalmente privata, «encapsulated somewhere in an isolated mind», ma che, al contrario, ambisce, seppur con difficoltà, a ristabilire una forma di comunicazione sincera e intersoggettiva (una «inter-subjective connection»),⁹ nuovamente aderente alla realtà e con essa implicata. Si tratta di quel «concern with sincerity»¹⁰ che Kelly, sulla scia di Trilling, distingue dall'«authenticity» modernista: mentre l'autenticità riguarda una riflessione introspettiva nascosta e privata, la sincerità – o, meglio, quella che Kelly definisce «New Sincerity» – implica la relazionalità, vale a dire la condivisione e l'esternazione del sentimento nel circuito sociale.¹¹

Questa crescente attenzione della letteratura alla sfera emotiva e la tensione ad aprirsi ad una dimensione interpersonale rispondono all'esigenza diffusa di «ri-umanizzare la soggettività»,¹² di restituire importanza alla sua natu-

⁶ Cfr. R.L. McLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, cit., p. 55.

⁷ Ivi, pp. 66-67.

⁸ Ivi, pp. 55, 66.

⁹ N. TIMMER, *Do You Feel It Too?*, cit., rispettivamente p. 55, 46.

¹⁰ A. KELLY, *The New Sincerity*, cit., p. 200.

¹¹ Cfr. ivi, pp. 198-199.

¹² «[...] “re-humanize subjectivity” [...]» (N. TIMMER, *Do You Feel It Too?*, cit., p. 18). Secondo Timmer, sia la letteratura che gli studi critici più recenti sono caratterizzati da un'analoga attenzione all'esperienza umana, espressa soprattutto attraverso la valorizzazione della sfera emotiva e sentimentale. In merito, cfr. in particolare ivi, cap. 1.

ra relazionale, a lungo repressa nell'introversione solipsistica e autoreferenziale tipica dell'umanità postmoderna. La ricostruzione del senso del sé, la riconfigurazione di un'identità profondamente decostruita non possono quindi che avvenire all'interno di uno spazio relazionale, attraverso le dinamiche di rispecchiamento e autorappresentazione che possono instaurarsi soltanto nel corso di uno scambio comunicativo: raccontare e impersonare – e quindi, in certa misura, “inscenare” – la propria storia è il modo in cui l'individuo tenta di costruire la propria soggettività, di conoscere sé stesso tramite il riflesso che gliene restituisce l'interlocutore.¹³

Restano comunque imprescindibili le principali acquisizioni della postmodernità, quelle conquiste conoscitive che costituiscono il presupposto necessario a partire dal quale si forma, e con cui si confronta, ogni evoluzione estetica.¹⁴ Nel raccontare la contemporaneità e nel privilegiare l'oggetto della rappresentazione piuttosto che i suoi meccanismi, la narrativa post-postmoderna deve infatti misurarsi con la consapevolezza che il soggetto è situato nel linguaggio («The assumption that the self is mediated, structured in language still stands [...]»)¹⁵ e che quello di cui parla è un mondo mediato, conosciuto soltanto per il tramite della lingua e delle sue rappresentazioni, gli unici strumenti attraverso cui il soggetto conosce e fa esperienza del mondo e di sé stesso: «this new fiction [...] has to show that it's a world that we know through language and layers of representation; language, narrative, and the processes of representation are the only means we have to experience and know the world, ourselves, and our possibilities for being human».¹⁶

A questa consapevolezza è da aggiungere, però, anche quella relativa alla perdita di innocenza del linguaggio, che compromette la trasparenza dei processi di rappresentazione:¹⁷ come ha sottolineato opportunamente Kelly, la teoria – il decostruzionismo derridiano in particolare –, l'abuso dell'ironia e il

¹³ Timmer dedica un intero paragrafo alla concezione narrativa del *self*, secondo cui l'individuo struttura l'idea e il senso del proprio essere tramite la narrazione della sua storia personale: «[...] a better way of approaching the self is as a narrative construction, as a “self-narrative”. From this perspective the way we talk about our selves, and structure our sense of self by constructing our life stories, is most important: it is how we try to make sense of who we are» (ivi, p. 27). Ciò implica una maggiore attenzione alla questione della «[...] relation between “representations of the self” and the “self” [...]» (ivi, p. 26). Così, «The assumption that the self is mediated, structured in language still stands, but instead of surrendering to a form of linguistic determinism, the focus is on language use and for that what is needed is a conception of the self as language user, or: as *storyteller*» (ivi, p. 41).

¹⁴ «For Wallace, any return to sincerity must be informed by a study of postmodernist fiction, in order to properly take into account the effects wrought by contemporary media, particularly TV and advertising», ADAM KELLY, *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, in D. HERRING (a cura di), *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*, Los Angeles-Austin, Sideshow Media Group Press 2010, pp. 131-146, p. 134. In generale, la maggior parte degli studi dedicati alla *fiction* cosiddetta “post-postmoderna” si soffermano sul rapporto dialettico e di stretta continuità che essa stabilisce con la letteratura postmoderna; ad es., sul confronto sistematico con il postmodernismo sono impostati gli studi di N. TIMMER, *Do You Feel It Too?*, cit., e di R.L. MCLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, cit., mentre i saggi di ADAM KELLY, *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, cit., e ID., *The New Sincerity*, cit., estendono il dialogo anche al modernismo.

¹⁵ N. TIMMER, *Do You Feel It Too?*, cit., p. 41.

¹⁶ R.L. MCLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, cit., p. 67.

¹⁷ «Rather, the used-upness [Barth] talks about is akin to the loss of innocence of language or representation's loss of transparency» (ivi, p. 58); «Wallace [...] is aware that neither America nor the fiction that seeks to represent it can return to a state of pre-postmodern innocence regarding language and the processes of representation» (ivi, p. 65).

discorso pubblicitario e mediatico hanno rivelato la corruttibilità di ogni scambio comunicativo, il narcisismo potenzialmente insito in ogni processo di rappresentazione.¹⁸ Ne consegue che l'espressione linguistica non è mai aprioristicamente pura e sincera e che deve invece essere concepita in congiunzione con il rischio della sua falsificazione. Dal momento che il soggetto e l'esperienza sono situati nel linguaggio, che può deformare e corrompere le esperienze che media, sfuggire le «suffocating and distorting conditions of language and representation [...]»¹⁹ diviene pressoché impossibile. La capacità manipolatoria del linguaggio rende allora intrinsecamente instabile e incerta ogni presunta sincerità comunicativa: «Among the things theory has taught contemporary writers is that sincerity, expressed through language, can never be pure, and must instead be conceived in inextricable conjunction with ostensibly opposing terms, including irony and manipulation».²⁰

L'ambiguità strutturale degli atti comunicativi, animati sia da un intento di onestà che dalla sua appropriazione a scopo manipolatorio, problematizza i meccanismi narrativi e relazionali di costruzione dell'identità, rappresentati nella *fiction* post-postmoderna: se da una parte il confronto con l'altro resta necessario all'io per rappresentare sé stesso, e dunque conoscersi, dall'altra l'interazione dialogica si scontra costantemente con il rischio della propria compromissione, con quel nucleo di narcisismo e performatività insisto in ogni autonarrazione. Interagire può pertanto comportare la messa in scena di

¹⁸ «[...] the twin problems of narcissism and communicative uncertainty had, by the late twentieth century, become endemic in the connected spheres of Western culture and Western philosophy. [...] For Wallace, these same hierarchical oppositions had become metaphysically unsustainable for Americans of his generation through that generation's prolonged exposure to advertising, a previously peripheral discourse that had risen to paradigmatic status as the main form of public communication in the West. [...] It is thus fundamentally narcissistic, and yet cannot easily be dismissed, because it has the effect of revealing the potential narcissism involved in all forms of communication. In the age of advertising, it becomes impossible to separate in an absolute manner those communications genuinely directed toward the benefit of the receiver from those that serve primarily to draw attention to the sender», A. KELLY, *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, cit., pp. 136-137; «As Jacques Derrida, among other contemporary philosophers, has demonstrated, the promise of truth to the other that marks sincerity is always contaminated internally by the threat of manipulating the other. [...] Impurity and deception are endemic not only to language but to the corporate landscape of the present [...]. The writer's distance from this corrupted language is no longer assumed [...]. Nothing even remotely public can by now remain authentic. And language is inescapably public, as the contemporary writer knows well, a fact that presents nagging problems for a literature that wants to be original, affective, humanly and politically vital» (ID., *The New Sincerity*, cit., pp. 201-202).

¹⁹ MARY K. HOLLAND, *Mediated Immediacy in Brief Interviews with Hideous Men*, in MARSHALL BOSWELL E STEPHEN J. BURN (a cura di), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York, Palgrave Macmillan 2013, pp. 107-130, p. 126. Il saggio di Holland è dedicato alle *Brief Interviews with Hideous Men* di David Foster Wallace, ma le sue considerazioni, a partire dal riferimento particolare, sono in realtà illuminanti e valide per tutta l'opera dell'autore.

²⁰ A. KELLY, *The new sincerity*, cit., p. 201.

una vera e propria *performance* identitaria,²¹ che, avvalendosi dei meccanismi di manipolazione discorsiva e proiezione egotistica, rende la relazione prettamente univoca e autoreferenziale e, quindi, rende ambiguo e velleitario ogni scambio comunicativo: l'altro, privato della propria individualità, diviene niente più che una proiezione del sé, una trasparenza a cui sovrapporre la propria immagine. E tuttavia, quello offerto dall'alterità è uno specchio deformante, che restituisce al soggetto un riflesso di sé inevitabilmente distorto, falsato dalla prospettiva dell'interlocutore, da cui lo separa una differenza radicale e incolmabile. L'individuo scopre quindi il dramma di sapersi, di potersi conoscere soltanto indirettamente, per via di rappresentazione, e di non poter allora conoscere nient'altro di sé stesso se non, appunto, il proprio riflesso, deformato dalla mediazione dell'alterità. Come nota Holland, «[it] is the terror of knowing he can only see and know himself through reflection or representation, while every external presentation of that self must come, distorted and “obscene,” from the perspective of another».²²

L'ambiguità costitutiva della comunicazione si esprime, sul piano letterario, nella poetica della *New Sincerity*, che consiste appunto nella realizzazione tematica e stilistica di questa ambiguità, ossia della tensione dialettica tra la sincerità e il suo inscenamento, tra la connessione interpersonale autentica e la mera *performance* identitaria: di fronte alla sincerità strutturalmente dubbia della comunicazione – e dunque anche della narrazione letteraria, costruita da un narratore-scrittore a sua volta situato nel linguaggio, e quindi ad esso sottoposto – diventa cruciale la ratifica del lettore, chiamato a decidere sull'affidabilità del testo. Si crea, così, nell'esperienza di lettura, uno spazio dialogico virtuale, che consente l'interazione – più o meno diretta – tra lo scrittore e il

²¹ Alla «performance identitaria» nelle *Brevi interviste con uomini schifosi* di David Foster Wallace ha dedicato un saggio Giuseppe Carrara, soffermandosi anche sui concetti di narcisismo e autoscienza, che qui ci interessano particolarmente: «L'aspetto performativo è, per Wallace, una caratteristica sostanziale al concetto di soggetto, di identità, per cui l'ingiunzione a essere se stessi risulterà priva di senso per i personaggi wallaciani che possono, semmai, diventare se stessi, costruire se stessi. È quella che Erving Goffman ha chiamato la *performance of identity*: il processo di affermare implicitamente chi o cosa una persona vuole essere o come vuole essere percepita. La performance identitaria, però, ha anche una dimensione storica: se è vero che gli uomini di ogni epoca e ogni luogo hanno indossato delle maschere, nella prospettiva di Wallace, la società contemporanea neoliberale postmoderna ha generato una cultura intrisa di narcisismo e solipsismo, cinismo e autoscienza, per cui il comportamento individuale è guidato dall'inconscio imperativo “to be liked”». Carrara ha dedicato qualche attenzione anche alle dinamiche relazionali del rispecchiamento: «Wallace drammatizza la scoperta, piena di sgomento, che il soggetto può conoscersi solamente attraverso il riflesso e le rappresentazioni degli altri [...] senza le quali, senza uno specchio, non è possibile sentirsi e conoscersi. [...] [I personaggi] impegnati a preoccuparsi della propria immagine nelle interazioni interpersonali, non riescono mai a stabilire dei veri rapporti con gli altri. Il narcisismo è il collante della raccolta, il filo rosso che tiene insieme tutte le storie ed è anche la lente con cui questi personaggi guardano il mondo»: GIUSEPPE CARRARA, *Performance identitarie nelle Brevi interviste di David Foster Wallace*, in «Nuova Corrente», CLXII, 2 (2018), pp. 71-85, rispettivamente pp. 71-72, 77).

²² M.K. HOLLAND, *Mediated Immediacy*, cit., p. 126.

suo lettore; interazione, questa, che rappresenta la componente imprescindibile della New Sincerity.²³

Seppur in stretta continuità con il postmodernismo – da cui mutua l'interesse per il linguaggio e le sue costruzioni, l'inclinazione alla parodia "tragica" della società –, *The Suffering Channel* è anche pienamente attraversato dalle novità estetiche e tematiche della *fiction* post-postmoderna. Innanzitutto, il *focus* principale del racconto non è incentrato sulla narrazione e i suoi processi, quanto, piuttosto, sul loro oggetto, vale a dire sulla società contemporanea: l'interesse per i meccanismi di rappresentazione è infatti un "effetto collaterale", una conseguenza dell'oggetto della narrazione, ossia una cultura – appunto quella postmoderna – completamente mediatizzata e assorbita nel *loop* delle proprie autonarrazioni. La veste formale del racconto è dunque di chiara ascendenza postmoderna, ma è messa al servizio di un contenuto nuovamente referenziale, che trova nell'esperienza concreta e nella sua carica emozionale i propri principi ispiratori: riaffermandone le premesse, Wallace raccoglie certamente il testimone del postmodernismo, ma lo sottopone anche ad una revisione profonda, rifunzionalizzandone le tecniche in relazione ad una materia radicata nella realtà extralinguistica.²⁴ In secondo luogo, il racconto analizza le dinamiche relazionali, immancabilmente fallimentari, e di costruzione identitaria che coinvolgono i personaggi, vere e proprie *performance* che, annullando la soggettività dell'altro e vanificando ogni scambio comunicativo, si configurano come interazioni fittizie, del tutto autoreferenziali, che estremizzano l'autocoscienza dei personaggi e li rigettano nella dimensione egoriferita del solipsismo.

Il racconto, infatti, mette in scena l'introspezione estenuante e il solipsismo narcisistico dei protagonisti, asserragliati nell'esperienza radicalmente solitaria del proprio dolore, nelle velleità di un bovarismo febbrile, di matrice televisiva e pubblicitaria, che li induce a confondere sistematicamente l'auten-

²³ «This aesthetically generative undecidability is crucial for what it means to be a New Sincerity writer. [...] Being a post-postmodernist or New Sincerity writer means never being certain whether you are so, and whether your struggle to transcend narcissism, solipsism, irony, and insincerity is even undertaken in good faith [...]. In summary, then, it can be said that in twenty-first-century American fiction, the guarantee of the writer's own sincerity cannot finally lie in representation [...]. What happens off the page, outside representation, depends upon the invocation and response of another; this other to whom I respond, and whose response I await, is, for many New Sincerity writers, the actual reader of their text. [...] These texts are ultimately defined by their undecidability and the affective response they invite and provoke in their readers, with questions of sincerity embedded, on a number of levels, into the reader's contingent experience of the text» (A. KELLY, *The new sincerity*, cit., pp. 204-206). Il discorso si presentava già, in termini molto simili, nel saggio di Kelly dedicato a Wallace: «[...] Being a "post-postmodernist" of Wallace's generation means never quite being sure whether you are one, whether you have really managed to escape narcissism, solipsism, irony and insincerity. Again, this uncertainty is structural, allowing as it does for a genuine futurity that only the reader can provide. [...] It is only by invoking this future off the page that dialogue can be engaged, and that both reader and writer can be challenged by the dialogic dimension of the reading experience» (A. KELLY, *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, cit., p. 145). È dunque evidente l'importanza accordata da Kelly alla questione dell'ambiguità costitutiva della comunicazione e della narrazione letteraria e al valore decisivo che assume, di conseguenza, la dimensione dialogica che coinvolge lo scrittore e il suo lettore. Sebbene Kelly si soffermi soprattutto sulle tecniche narrative di ascendenza post-moderna, che rompono la quarta parte e si appellano direttamente al lettore, la stessa interazione tra autore e lettore avviene anche laddove l'appello al lettore non è diretto, ma implicito, eppure comunque implicato dalla forma e dall'ambiguità della narrazione.

²⁴ Secondo LUCA BRIASCO, *Americana. Libri, autori e storie dell'America contemporanea*. Nuova edizione ampliata e aggiornata, Roma, minimum fax 2016, David Foster Wallace «[...] ha raccolto il testimone del postmoderno sottoponendolo a una revisione profonda ma riaffermandone le premesse» (p. 19).

tività dell'essere con le sue mistificazioni. I personaggi vivono quindi intrappolati in un *loop* mentale che, alienandoli, rende di fatto inefficace ogni scambio comunicativo. Questa "sindrome dell'impostura", che induce i personaggi a conformare la propria identità agli stereotipi del discorso mediatico e dunque a metterne costantemente in dubbio la naturalezza, è a tutti gli effetti una sindrome culturale, il disturbo psichico della contemporaneità, della quale il testo offre un puntuale affresco.

Wallace rappresenta quindi le dinamiche discorsive, sia collettive che individuali, attraverso cui la società, raccontandosi, tenta di adeguarsi all'immagine che ha creato di sé stessa, restando così cristallizzata nelle tautologie delle proprie (auto)rappresentazioni: come l'interazione dialogica diviene per i personaggi un mezzo di costruzione narrativa della soggettività, così le narrazioni dell'officina culturale postmoderna plasmano l'identità sociale.

The Suffering Channel è quindi anche un racconto "metadiscorsivo", che, palesandole stilisticamente e tematicamente, si interroga sulle strategie comunicative e sulle reali possibilità espressive del linguaggio, il cui intento di sincerità è intrinsecamente contaminato dal rischio della sua mistificazione e da quello dell'autoreferenzialità.

Le tecniche stilistiche di ascendenza postmoderna, che strutturano il racconto, concorrono tutte, ciascuna a proprio modo, all'instaurazione di un rapporto dialogico tra l'autore e il suo lettore, realizzando così il principio fondamentale della poetica della *New Sincerity*. Gli espedienti di involuzione formale, complicando la lettura, ricordano infatti al lettore che, quelli che riceve, sono dati sempre e fortemente mediati, filtrati da una coscienza altra, diversa, che veicola il contenuto della storia. Ed è proprio l'esteriorizzazione letteraria di questa alterità mediante che consente al lettore il riconoscimento della coscienza soggettiva come operatrice primaria della mediazione, permettendogli quindi di instaurare con essa un dialogo virtuale. La riflessione stilistica e tematica sul linguaggio si tramuta, allora, «[...] into a method for sculpting through fiction a powerful human presence whose insistent engagement with the reader makes her feel, in her own life, less alone».²⁵

Tuttavia, accanto all'aspirazione del linguaggio letterario a creare uno spazio di comunicazione intersoggettivo ed empatico, aleggia nel racconto lo spettro del suo fallimento: nel tentativo di sciogliere i paradossi e i *loop* psichici che rappresenta, la narrazione vi resta invischiata, incapace di risolverli o, quanto meno, di accoglierli pacificamente. L'autocoscienza esasperata dei personaggi, che fa dell'ego il fulcro narcisistico della loro esistenza, vanifica infatti ogni tentativo di connessione interpersonale e di comunicazione sincera: cristallizzati in un'introspezione continua ed estenuante, questi personaggi restano intrappolati nelle astrazioni incessanti della propria mente, in un solipsismo di cui l'ambiguità degli atti comunicativi costituisce la concretizzazione linguistica.

2 IL PARADOSSO DELLA COSCIENZA: SOLIPSISMO E RETICENZA COME FORME DELL'OBLIO

La caratteristica che accomuna quasi tutti i personaggi di *The Suffering Channel* è l'esercizio instancabile di un'autocoscienza ipertrofica, elemento fondamentale del racconto non soltanto sul piano narrativo – poiché, deter-

²⁵ M.K. HOLLAND, *Mediated Immediacy in Brief Interviews with Hideous Men*, cit., p. 122.

minando il modo in cui i personaggi si avvicinano all'esistenza, orienta anche l'orchestrazione della vicenda –, ma soprattutto su quello dei contenuti, in quanto scaturigine di uno dei motivi cruciali del testo. L'ipertrofia dell'autoconsapevolezza è infatti all'origine di quello che si potrebbe definire “paradosso della coscienza” e che è appunto uno dei contenuti strutturanti del racconto, in funzione del quale si articolano i suoi temi principali.

In buona sostanza, il “paradosso della coscienza” consiste in un circolo vizioso secondo cui l'exasperazione della (auto)consapevolezza genera, appunto paradossalmente, il suo opposto, vale a dire l'oblio.

Ma vediamo di fare chiarezza.

Quello di oblio è un concetto essenziale non soltanto per il racconto, ma per l'intera raccolta – alla quale, infatti, dà il titolo. L'Oxford English Dictionary²⁶ annovera, tra i vari significati di “oblivion”, anche quelli di «unconsciousness, unawareness» e di «heedlessness», termini che descrivono, tra l'altro, due atteggiamenti caratteristici dei personaggi di *The Suffering Channel*: il primo ne indica infatti sia la tendenza a rimuovere le esperienze negative e traumatiche, sia l'inclinazione solipsistica del pensiero, che conduce ad un'alienazione mentale sterile e autoreferenziale; il secondo, invece, ne indica la costante e radicale distrazione, l'incapacità sostanziale di prestare attenzione a tutto ciò che è esterno al sé, di selezionare le informazioni adeguate nel caos informativo dell'esistenza. “Oblivion” è quindi un concetto semanticamente antitetico rispetto a quello di “consapevolezza”, che a rigore dovrebbe costituirne la negazione. L'elemento paradossale del circolo vizioso consiste, allora, nel fatto che, quelle descritte, sono entrambe manifestazioni dell'oblio scaturite proprio dal suo opposto semantico, ovvero da quell'exasperazione dell'autocoscienza che ha nel solipsismo il proprio culmine e la propria negazione: l'ipertrofia e l'egotismo della coscienza cancellano parimenti la realtà esteriore – nell'atteggiamento dell'«heedlessness» – e quella interiore, che,

²⁶ Per il significato di «unawareness, unconsciousness» cfr. in particolare *New Oxford American dictionary*, Oxford-New York, Oxford University Press 2005, a.v.; per il significato di «heedlessness» cfr. in particolare *OED: Oxford English Dictionary. The definitive record of the English language*, Oxford University Press 2023, a.v.

ottennebrata dalla propria esacerbazione, ricade nell'«unconsciousness» dell'«implosione esistenziale».²⁷

La logica paradossale dell'oblio, espressa sul piano tematico, su quello stilistico è sistematicamente configurata entro una “retorica della reticenza”, in evidente contrasto con la prolissità del racconto e l'accumulazione di informazioni volutamente superflue e distraenti: il valore comunicativo dei sottintesi letterari è un valore necessariamente negativo, giocato cioè sulla pregnanza significativa del non-detto, ed è pertanto un valore che si manifesta soprattutto per antitesi, attraverso il contrasto con i contenuti espliciti della storia. I fatti cruciali sui quali si impenna la narrazione, infatti, vengono sempre lasciati ai margini, evocati solo allusivamente e ridotti a un'intermittenza angosciante alla periferia dell'attenzione – sia dei personaggi che dei lettori: omissioni, ellissi e allusioni, determinando la lacunosità della narrazione, rispecchiano quindi la lacunosità della coscienza. E tuttavia, laddove queste figure consentano di evitare le mediazioni deformanti del linguaggio, finiscono per preservare l'autenticità di ciò che viene taciuto.²⁸

Vediamo ora di analizzare in quali modalità il paradosso della coscienza trova espressione, sia tematica che formale, all'interno del testo, soffermandoci su ciascuna delle tipologie dell'oblio individuata dai suoi significati.

Delle due descritte, la manifestazione dell'oblio identificabile nella «heedlessness» è esodiretta e scaturisce dal solipsismo: essa consiste in una forma di autocoscienza amplificata fino all'esagerazione, che comporta la rimozione e

²⁷ «An extreme self-consciousness characterizes the thought process of many of the human figures in the novels, paradoxically perhaps, since what is this self that they are conscious of? These figures may seem self-centered, continually reflecting on their own self, but there is no self, fixated in mind, as a stable object of reflection – and the reflection on the self therefore results in an infinite regress, causing what could be called an *existential implosion*» (N. TIMMER, *Do You Feel It Too?*, cit., p. 43). Questa antinomia è stata in parte rilevata e descritta da Greg Carlisle: «The oblivion with which Wallace is concerned [...] paradoxically often goes hand in hand with extreme consciousness, because extreme consciousness characterizes not only our other-directed attention to the world and the people around us but also our self-centered anxieties. Many characters in *Oblivion* are extremely attentive and/or self-conscious, but their activities often serve to distract them from what they don't want to think about. They bury or obscure what they want to neglect or disregard about themselves under layers of details or mental abstractions» (GREG CARLISLE, *Nature's Nightmare. Analyzing David Foster Wallace's Oblivion*, Los Angeles-Austin, Sideshow Media Group Press 2013). Ai temi dell'oblio e della consapevolezza in Foster Wallace sono stati dedicati diversi studi, tra cui ricordiamo in particolare LORENZO MARCHESE, *Pioneers of consciousness: hypothesis for a diptych*, in ALLARD DEN DULK, PIA MASIERO, E ADRIANA ARDOVINO (a curator di), *Reading David Foster Wallace between Philosophy and Literature*, Manchester, Manchester University Press 2022, pp. 200-218, che analizza la relazione tra l'autocoscienza e i limiti comunicativi del linguaggio e la struttura narrativa che la rappresenta nei racconti *Incarnations of Burned Children* e *Another Pioneer*; JOSH ROILAND, *Getting Away from It All: The Literary Journalism of David Foster Wallace and Nietzsche's Concept of Oblivion*, in SAMUEL COHEN E LEE KONSTANTINO (a curator di), *The Legacy of David Foster Wallace*, Iowa City, University of Iowa Press 2012, pp. 25-52, che indaga il rapporto tra consapevolezza e oblio, inteso in senso nietzschiano come protezione dall'esasperazione dell'autocoscienza, nelle opere di *non fiction* di Wallace.

²⁸ BRIAN PHILLIPS, *The Negative Style of David Foster Wallace*, in «The Hudson Review», LVII, 4 (2005), pp. 675-682, url: <https://www.jstor.org/stable/30044716>, definisce «negativo» lo stile di Wallace («negative style»), in quanto il contenuto cruciale dei racconti, che corrisponde generalmente ad eventi traumatici, rimane costantemente al di fuori del narrato. Questa scelta stilistica costituisce, secondo Phillips, un limite dell'autore, poiché la forma, con la sua verbosità, fallisce nel comunicare il contenuto: «In *Oblivion*, his new collection of stories, Wallace has written a desperately sad book about the limits of human knowledge, but because the method is essentially negative, essentially concerned with what lies outside it, its felt impact is entirely projective and intellectual. [...]. In Wallace's stories, the ideas evoked by the style never penetrate beyond the shell of form, and indeed Wallace uses form, rather than any human test, as the means of confirming the ideas. [...]. But what Wallace wants to tell us, the horror of being isolated in a personality, is not something form can articulate. For all its wild verbosity, the book, in the end, mutely gestures» (p. 676).

l'indifferenza, la totale disattenzione – «heedlessness», appunto – verso tutto ciò che è estraneo al *self*.

The Suffering Channel si configura infatti come un viaggio attraverso l'inconscio dei suoi personaggi, asociali e alienati, intrappolati nei propri pensieri, in una mente che li tiranneggia imponendosi come filtro ineludibile dell'esperienza. Gli eventi del racconto si snodano disorganicamente, tutt'intorno al cuore immobile del testo, costituito dalle elucubrazioni dei protagonisti: autocentrati ed estraniati, ipnotizzati dal monologo estenuante della propria mente, questi personaggi arrancano quasi come sonnambuli in un piano di esistenza parallelo, quello del tutto astratto della psiche e nettamente sconnesso dalla dimensione concreta dell'esistenza. Ogni esperienza è dunque mediata dalla loro coscienza, che, in quanto perno interpretativo – e spesso fallace – delle vicende soggettive, riconduce e vincola la realtà esteriore all'interiorità sclerotizzata dei personaggi.

Nel racconto, è quindi in atto un processo costante di interiorizzazione della realtà, ossessivamente soppesata e riflettuta, registrata in ogni suo dettaglio, ma anche, per questo, avulsa e irrelata, inevitabilmente astratta dallo sguardo psichico dell'osservatore. Si prenda, ad esempio, il caso di Amber Moltke, rappresentata sempre dalla prospettiva di Skip Atwater:

Mrs. Amber Moltke, the artist's young spouse, [...] was, for better or worse, the sexiest morbidly obese woman Atwater had ever seen. Eastern Indiana was not short on big pretty girls, but this was less a person than a vista [...]. Some of the allure was atavistic, he acknowledged. Some was simply contrast, a relief from the sucking cheeks and starved eyes of Manhattan's women. [...]. In one of the more abstract notebook entries, Atwater had theorized that Mrs. Moltke's was perhaps a sort of negative beauty that consisted mainly in her failure to be repellent. In another, he had compared her face and throat to whatever canids see in the full moon that makes them howl. [...]. Mrs. Moltke sat with her spine straight and ankles crossed, her huge smooth calves cream white and unmarred by veins and the overall size and hue of what Atwater wrote were museum grade vases and funereal urns of the same antiquity in which the dead wore bronze masks and whole households were interred together. (TSC, pp. 250-251)

Though technically fat, [Amber Moltke] presented more as simply huge, extrudent in all three dimensions. [...]. There was no cellulite, no quivery or pendent or freehanging parts—she was enormous and firm, and fair the same way babies are. A head the size of a motorcycle tire was topped by a massive blond pageboy [...]. (TSC, p. 260)

Today she wore a great faded denim smock thing and seemed to loom in the periphery of Atwater's sight no matter where he looked, rather like the sky when one's outside. (TSC, p. 304)

La descrizione di Amber Moltke, non priva di una certa ironia grottesca, è condotta in equilibrio tra due piani permeabili: quello della realtà oggettiva, costituita dalle sue effettive sembianze corporee, e quello della realtà soggettiva, costituita invece dalle percezioni che Skip ha di quel corpo. Il piano esteriore e oggettivo della realtà esterna e quello interiore e soggettivo della sua introiezione digradano quindi costantemente l'uno nell'altro, fino a mescolarsi e fondersi indissolubilmente. Il corpo di Amber Moltke è infatti ripetu-

tamente associato a un'idea iperbolica di vastità e ampiezza, che, esasperata al punto da rasentare l'assurdo, sconfina nettamente dai limiti della naturalità e restituisce, piuttosto, l'effetto deformante del filtro psichico tramite cui è osservata: la realtà, descritta per com'è registrata nelle note di Skip, risulta infatti distorta, esasperata dalle sfumature surreali ed emotivamente connotate che scaturiscono dalle sue elucubrazioni.

Nelle sue riflessioni, Atwater ha inoltre inconsapevolmente già avvertito il presagio di quello che si rivelerà essere il potere fagocitante e prevaricatorio della signora Moltke, intuizione, questa, che si palesa proprio nell'esasperazione impressionistica e disturbante dell'immagine del suo corpo: l'espansione panoramica della figura di Amber Moltke ne esteriorizza l'egotismo smisurato e preannuncia, incarnandola, la forza vischiosa e soverchiante delle sue manipolazioni. E tuttavia, a questa intuizione non segue mai – se non troppo tardi – alcun intendimento, ed è invece destinata a rimanere tale, un sentore sconnesso dalla sua effettualità: la consapevolezza iper-vigile di Atwater, mentre indirettamente lo indirizza ad una presa di coscienza, paradossalmente gliela nega, soggiogandolo e incatenandolo alla dimensione astratta del proprio pensiero. Skip è, sì, consapevole del mondo circostante – e fin troppo, a dire il vero, come testimoniano le «[...] several narrow pages of his notebook [...]» riempite di «descriptions, analogies and encomia to Mrs. Moltke [...]» (TSC, p. 250) –, ma il mondo offre soltanto un pretesto alla mente per dialogare con sé stessa, per ricondurre e assoggettare la realtà esteriore alla sua introiezione, alle elucubrazioni estrinseche della coscienza: continuamente distratto dalla voce assordante ed egoriferita dei propri pensieri, Atwater resta sostanzialmente indifferente alla concretezza del reale, che viene quindi oscurata e confinata nell'oblio.

La coscienza dei personaggi costituisce dunque il centro interpretativo della loro esistenza e, proprio per questo, si configura come un'istanza di mediazione fallimentare, ripiegata in sé stessa e pertanto disinteressata a ricontestualizzare le informazioni che elabora, a collegare e riconnettere i pensieri al contesto che li ha prodotti.

Questo processo di mediazione inattendibile, che si esplica sul piano dei contenuti, trova perfetta rispondenza sul piano della narrazione, poiché l'istanza che veicola il contenuto della storia è, il più delle volte, omologa alla coscienza dei personaggi e opera, quindi, una mediazione altrettanto parziale. La vicenda del racconto è destinata, infatti, a rimanere sfuggente, ricostruibile soltanto a posteriori e confusamente: sottoposta ad un processo di destrutturazione cronologica e dilatazione temporale, costantemente interrotta da sospensioni e digressioni esorbitanti, la trama del racconto appare disarticolata, scomposta e frammentata in una serie di eventi parcellizzati e apparentemente indipendenti. La vicenda si riduce insomma a un quadro farraginoso, a una serie di eventi soltanto allusi e appena accennati secondo quella retorica della reticenza che, così armoniosamente, costituisce la forma e la naturale realizzazione del tema.

La logorrea autocompiaciuta e inconsistente delle elucubrazioni dei personaggi li irretisce in un *loop* mentale che li isola e li estrania, al punto da renderli indifferenti a ciò che non li interessa direttamente e, dunque, da impedirgli la correlazione efficace tra il contesto e la sovrabbondanza dei dettagli che lo compone. Concentrati sull'inessenziale, i personaggi falliscono puntualmente nel ricostruire e interpretare gli accadimenti circostanti, dei quali dunque, anche al lettore, non sopraggiungono che gli stralci. Del nucleo della storia emergono quindi soltanto i frammenti, i pezzi che la mente dei perso-

naggi riesce a carpire e a ricomporre in sequenze lacunose, spesso distorte e inattendibili. Gli eventi cruciali si verificano sempre altrove, al di fuori della narrazione e al di fuori dell'ordine di consapevolezza di personaggi e lettori, che ne colgono soltanto gli esiti. La storia sembra così orchestrata da un agente esterno, che ne dirige e occulta gli snodi decisivi: la vicenda effettiva non corrisponde al contenuto del racconto, bensì all'inganno di Amber Moltke, fin dall'inizio sotto gli occhi di tutti, ma da tutti ugualmente trascurato e, pertanto, soltanto accennato, programmaticamente escluso dal narrato. Della vicenda reale compaiono allora, ad enfatizzare la reticenza costante del testo, soltanto alcune allusioni, gli indizi sconnessi che emergono dai pensieri dei personaggi o gli accenni veicolati dai rarissimi interventi onniscienti dell'istanza narrante.

Un'istanza narrante che, evidentemente, sa molto più dei personaggi e che decide di svolgere un ruolo ambiguo nei confronti del lettore, scegliendo deliberatamente di non informarlo e palesando, dunque, la propria attività di mediazione della storia. La reticenza e il meccanismo di disgregazione dell'assetto narrativo, ostacolando il normale flusso della storia e annullandone, così, ogni illusione di immediatezza, rivelano fin da subito il lavoro di orchestrazione della coscienza mediatrice che predispone l'ordito del racconto: intensificando la finzionalità della storia, l'istanza narrante si palesa al lettore e, indirettamente, lo coinvolge, richiedendogli di partecipare attivamente e in prima persona alla ricostruzione del senso. Si crea, allora, quello spazio dialogico e di mutuo riconoscimento tra autore e lettore che identifica la poetica del testo con quella della *New Sincerity*.

La retorica della reticenza e la frammentarietà degli indizi forniti dal testo sono ben esemplificati dai riferimenti sparsi, ma frequenti, alla gestualità inquietante di Brint Moltke e all'architettura sospetta della casa. Le allusioni sono disseminate nel racconto tanto diffusamente da formare una sorta di rete isotopica, ma, poiché restano sommerse da fitte riflessioni e dunque anche disconnesse, reciprocamente e rispetto al contesto, non risultano mai rivelative (cfr. ad es. TSC, pp. 250, 251, 255, 257, 301-304). Questi indizi vengono registrati soltanto dispersivamente e *en passant*, meri pretesti per le astrazioni di Skip, e sedimentano ai margini della narrazione e dell'elaborazione razionale dei personaggi. Ed è proprio l'ipertrofia della riflessione, il ribollire continuo dell'elucubrazione che cancella e oscura, relegandolo nell'oblio, il contesto di realtà. È infatti solo successivamente, sul finire della storia, che Atwater, confrontandosi con la sua stagista, comincia a sospettare di essersi lasciato sfuggire qualche dettaglio fondamentale, di aver trascurato qualcosa di essenziale: «[...] some core part of it got past me on this one [...]»; «In a similar vein, every time he had made a shorthand note to himself to inquire about the other side of the Moltkes' duplex, he would then promptly forget it» (TSC, pp. 309, 312). Non sarò un caso che Atwater, per riferirsi alla propria negligenza, si serva proprio di due verbi della dimenticanza, «to get past someone» e «to forget», che, in quanto tali, rientrano significativamente nel campo semantico dell'oblio, specie nell'accezione di «heedlessness» e «forgetfulness» da cui siamo partiti.

La seconda forma dell'oblio che prenderemo in considerazione origina, come la prima, dal solipsismo, ma, a differenza di essa – che è esodiretta – è invece endodiretta e si rivolge al *self*, alla soggettività stessa, che sembra destinata a rimanere stabilmente indefinita e nebulosa, costretta quindi in uno stato di perenne “unconsciousness, unawareness”.

La consapevolezza di sé e la definizione della propria identità, che, come si è avuto modo di vedere, è un concetto relazionale, si costruiscono, infatti, soltanto in un contesto intersoggettivo, in una dinamica di scambio con l'alterità che è però viziata alla radice: il narcisismo dei personaggi di *The Suffering Channel* rende infatti lo scambio dialogico intrinsecamente ambiguo e l'interazione sociale una *performance* identitaria, artefatta e autoreferenziale, che cerca nell'altro niente più che la conferma della propria efficacia. Il confronto con l'alterità diviene dunque velleitario, poiché non veicola alcuna forma di autoconsapevolezza, ma, tutt'al più, restituisce al soggetto l'immagine che di sé stesso ha performato e costruito. Il solipsismo dei personaggi nega, dunque, la soggettività e l'individualità del proprio interlocutore, riducendolo, piuttosto, ad uno specchio, ad una proiezione del *self* che annulla ogni reciprocità dell'interazione.

Questa seconda forma dell'oblio è incarnata soprattutto dai personaggi di Amber Moltke e R. Vaughn Corliss, ossia i più negativi e narcisisti della storia, le cui descrizioni metaforizzano proprio questo meccanismo relazionale proiettivo e sterile, totalmente egoriferito, e la fagocitazione autoreferenziale dell'alterità. Così, ad esempio, nella scena

In a way that made no physical sense given their respective sizes, Atwater's eyes seemed now to be exactly level with hers [Amber's], and without being aware of it he blinked whenever she did [...] (TSC, p. 276),

la simmetria fra i volti di Amber e Skip è talmente precisa da ricordare quella normalmente restituita da uno specchio, soprattutto nella sincronia perfetta del movimento delle palpebre.

Sarà utile, a questo proposito, osservare da vicino il dialogo tra Skip e Amber Moltke, nel corso del quale vengono messe in atto le dinamiche di costruzione manipolatoria e proiettiva dell'identità:

[Amber] "And what you're saying is then, why, to get ready, because once it comes out nothing will be the same. Because there'll be attention."

[Skip] "I would think so, yes.' He tried to turn a little further. 'Of various different kinds."

"You're saying other magazines. Or TV, the Internet."

"It's often difficult to predict the forms of public attention or to know in advance what —"

"But after this kind of amount of attention you're saying there might be art galleries wanting to handle it. For sale. Do art galleries do auctions, or they just put it out with a price sticker on it and folks come and shop, or what all?"

[...] It was hard for him not to feel that Amber might be patronizing him a bit, playing up to a certain stereotype of provincial naiveté—he did this himself in certain situations at Style. At the same time, he felt that to some extent she was sincere in deferring to him because he lived and worked in New York City, the cultural heart of the nation—Atwater was absurdly gratified by this kind of thing. The whole geographical deference issue could get very complicated and abstract. (TSC, p. 276)

Mrs. Moltke said how she'd thought about it and realized that most people didn't even get such a chance, and that this here was hers, and Brint's. To somehow stand out. To distinguish themselves from the great huge faceless mass of folks that watched the folks that did stand out. On the TV and in venues like Style. In retrospect, none of this turned out to be true. To be known, to matter, she said. To have church or Ye Olde Buffet or the new Bennigan's at the Whitcomb Outlet Mall get quiet when her and Brint came in, and to feel people's eyes, the weight of their gaze. That it made a difference someplace when they came in. To pick up a copy of People or Style at the beautician's and see herself and Brint looking back out at her. To be on TV. That this was it. That surely Skip could understand. That yes, despite the overall dimness of Brint Moltke's bulb and a lack of personal verve that almost approached death in life, when she'd met the drain technician at a church dance in 1997 she'd somehow known that he was her chance. His hair had been slicked down with aftershave and he'd worn white socks with his good suit, and had missed a belt loop, and yet she'd known. Call it a gift, this power—she was different and marked to someday stand out and she'd known it [...].

What Amber appeared now to be confiding to him in the rented Cavalier struck Atwater as extremely open and ingenuous and naked. The sheer preterite ugliness of it made its admission almost beautiful, Atwater felt. Bizarrely, it did not occur to him that Amber might be speaking to him as a reporter instead of a fellow person. (TSC, pp. 283-284)

Questi due brani, che contengono la rappresentazione (o, meglio, l'auto-rappresentazione) del sogno di celebrità di Amber Moltke, mettono in scena la sua *performance* e la risposta, altrettanto narcisistica, del suo interlocutore, Skip Atwater, facendosi così emblematici delle dinamiche di costruzione narrativa dell'identità e del senso stesso della propria soggettività, e dunque anche dei processi di manipolazione discorsiva che le attivano.

In entrambi i passi, emerge innanzitutto quella ambiguità intrinseca al linguaggio e agli scambi comunicativi rilevata da Kelly, che trova piena realizzazione nella dialettica tra due campi semantici antitetici: il primo è quello della sincerità, costituito dai termini che denotano la genuinità – reale o presunta – di Amber Moltke e sistematicamente associato alle percezioni di Skip; il secondo è invece il campo semantico della manipolazione, in contraddizione al primo e circoscritto dalle parole e dalle espressioni che segnalano gli atteggiamenti performativi dei personaggi o che, mettendo in dubbio la veridicità di una situazione, ne compromettono l'attendibilità. Quest'ultimo è il campo semantico associato all'istanza narrante, che, in questo caso, interviene da una prospettiva leggermente sfalsata rispetto a quella di Skip, consentendo quindi al lettore di orientare il proprio giudizio nel corso delle interazioni.

La dialettica tra i campi semantici è il segnale testuale che meglio ci consente di sondare i processi di costruzione narcisistica dell'identità. La tendenza recitativa e manipolatoria dell'atteggiamento di Amber è infatti subito chiara, perché segnalata da precise spie lessicali, che ne dichiarano apertamente la falsità: la signora Moltke non incarna davvero un tipo di ingenuità provinciale, ma piuttosto «[...] Amber might be patronizing him a bit, playing up to a certain stereotype of provincial naiveté» per compiacere Atwater, che si la-

scia infatti facilmente irretire e gratificare dalla simulazione della deferenza geografica.

Eppure, nel testo, affiora comunque, seppur vagamente, l'ipotesi della sincerità di Amber, una parvenza di candore nell'ingenua e nuda franchezza del suo sogno, nella purezza dello squallore che lo attraversa al punto da tramutarne il patetismo in bellezza. Si tratta, tuttavia, di una sincerità instabile, non certificata e non certificabile da alcuna istanza esterna, oggettiva, ma tutt'al più percepita e registrata dal suo interlocutore: l'onestà di Amber è infatti una costruzione della percezione di Skip, come dimostrano i verbi – appunto di percezione – a cui è associata. Questi verbi segnalano, ancora una volta, la tendenza di Atwater a leggere il mondo in funzione di sé, confermando la sua mente come mediatore della realtà e la sua autocoscienza come fulcro interpretativo e accentratore dell'esperienza: Skip decide infatti di accordare, a quella che in Amber è la recita di uno stereotipo, un tratto di autentica deferenza per lusingare la propria vanità e riconoscere a sé stesso il ruolo, a sua volta stereotipico, di attore dell'officina culturale statunitense. Il candore provinciale di Amber Moltke non è allora che il frutto di una duplice *performance* identitaria: da una parte è l'artificio narcisistico e manipolatorio della donna, e dall'altra è il riflesso dell'autorappresentazione di Skip, che, altrettanto narcisisticamente, ricerca nella sincerità della recita la legittimazione e la rassicurante conferma della propria costruzione identitaria.

Non è allora un caso che la questione degli stereotipi identitari su base geografica sia definita proprio dalla parola «abstract», che ne suggerisce la natura di pura elucubrazione mentale e che nel testo costituisce sempre un segnale di solipsismo e alienazione.

A smentire le percezioni di Atwater, falsate dalla sua vanità lusingata, interviene l'istanza narrante, che subentra puntualmente a fare chiarezza, minando la credibilità di Amber e demistificando, così, la messa in scena e l'illusione della sua onestà: mentre Skip è impegnato a lasciarsi blandire dalla confidenza della signora Moltke, la voce narrante, con quel pregnante e rivelativo «*appeared now to be confiding*» (c.vo mio), la smentisce e insinua, poco più avanti, il dubbio che Amber si stia rivolgendo a Skip come a un giornalista, piuttosto che come ad una persona qualsiasi, e che stia dunque tentando di manipolare l'opinione sua e dei lettori di *Style*. Ma è soprattutto con il «*In retrospect, none of this turned out to be true*» che l'istanza narrante rivela inequivocabilmente che il suo candido sogno di popolarità altro non è che una menzogna ben orchestrata. Quest'affermazione, tra l'altro, si inserisce perfettamente nella retorica della reticenza, in quanto allusione di un fatto che non verrà mai chiarito: come la dinamica dell'inganno di Amber e Corliss resta estromessa dalla consapevolezza dei personaggi – di Skip in primo luogo –, così essa ricade, simmetricamente, nell'oblio della narrazione.

Lo scambio tra Amber e Skip mostra ampiamente i meccanismi narcisistici della manipolazione dialogica e della proiezione, che strumentalizzano oppure annichiscono l'alterità, ridotta sempre, anche se in modi diversi, ad una funzione del *self*. Si tratta dunque di meccanismi relazionali radicalmente autoreferenziali, che, scaturendo da un'autocoscienza esasperata e ponendosi al suo servizio, al contempo l'alimentano e la negano, restituendole, tautologicamente, niente più che l'immagine di sé stessa. La rimozione dell'alterità

comporta quindi, nella sterilità della tautologia, anche la rimozione del sé, e cioè a tutti gli effetti una forma dell'inconsapevolezza.²⁹

Per quanto l'interazione tra Amber e Skip sia significativa e ben rappresentativa delle relazioni proiettive, il personaggio in questo senso più emblematico è indubbiamente quello di R. Vaughn Corliss, che, con il *Canale del Dolore*, realizza su scala esponenziale proprio un meccanismo narcisistico di proiezione. Anche in questo caso, la proiezione scaturisce da un *self* ipertrofico, da un'autocoscienza esasperata che questa volta, però, mira, più o meno volontariamente, ad esorcizzare sé stessa, a disinnescare la consapevolezza di un'esperienza traumatica attraverso il suo inscenamento e la sua reiterazione televisiva.

Corliss ha infatti subito un trauma infantile, provocato dalla rimozione improvvisa del pannolino, che lo ha costretto a prendere brutalmente coscienza, e per di più in pubblico, della parte di sé più intima e imbarazzante, determinandogli uno shock legato sia all'esibizione della propria intimità sia alla vergogna che ne è conseguita (cfr. TSC, p. 296). L'episodio provoca in Corliss bambino un trauma tanto radicato da orientare le azioni e i desideri dell'adulto, eppure nel testo è soltanto accennato, registrato lapidariamente da una voce distaccata e quasi atarassica, incrinata appena da una vena di amara ironia e in linea, dunque, con quella retorica della reticenza di cui abbiamo a lungo parlato.

Alla rivelazione coatta dell'intimità – che è percepibile, in quanto tale, soltanto al cospetto dell'alterità – consegue la scoperta sconvolgente e dolorosa, perché veicolata dalla vergogna, della relazionalità del *self*, del suo essere necessariamente situato in un contesto interpersonale. Ed è proprio al bisogno di esorcizzare questo trauma, questa presa di coscienza brutale dell'intimità e della relazionalità del *self*, che si lega l'ossessione voyeuristica di Corliss, il suo desiderio segreto di compiere una «ultimate exposure», una messa a nudo suprema con la realizzazione di un *reality* che metta in scena le celebrità nell'atto della defecazione:

R. Vaughn Corliss's most tightly held secret vision or dream, dating from when he was just beginning to detach from Leach and TPE and to conceive of reinventing himself as a force in high concept cable: a channel devoted wholly to images of celebrities shitting. [...] He told no one of this dream. Nor of his corollary vision of the images beamed into space, digitally sequenced for maximum range and coherence, and of advanced alien species studying this footage in order to learn almost everything necessary about planet earth circa 2001. He wasn't a madman; it could never fly. Still, though. There was Reality TV, which Corliss himself had helped lay the ground floor of, and the nascent trend toward absorbing celebrities into the matrix of violation and exposure that was Reality [...]. [...] Corliss could see that the logic of such programming was airtight and led inexorably to the ultimate exposures [...]. How far along the final arc would Slo Mo High Def Full Sound Celebrity

²⁹ L'autoreferenzialità della proiezione e del rispecchiamento è inoltre condensata, metaforicamente, nell'immagine che rappresenta Amber Moltke nell'atto di pensarsi spettatrice di sé stessa, in una sorta di metaosservazione: «[...] this here was her [chance] [...] To pick up a copy of People or Style at the beautician's and see herself and Brint looking back out at her».

Defecation be? How soon before the idea ceased being too loony to mention aloud [...]? Not yet, but not never. (TSC, pp. 295-296)

Il trauma infantile di Corliss consta infatti di due componenti, che il *reality* della defecazione consentirebbe, secondo una logica proiettiva, di coniugare ed esorcizzare: da una parte l'azione fisica e intima che viene compiuta, dall'altra la sofferta presa di coscienza dell'intimità e la vergogna che comporta.

Se questo *reality* resta, almeno per il momento, un sogno irrealizzabile e inconfessabile, il *Canale del dolore* consente intanto la soddisfazione della componente psichica del trauma: con compiacimento voyeuristico e sadico, il programma esibisce infatti, pubblicamente, la dinamica di una presa di coscienza penosa e tormentata, attraverso la trasmissione televisiva di volti deformati dal dolore, colti proprio nell'atto di assumere consapevolezza di un evento traumatico. Corliss attua dunque, mediaticamente, la strumentalizzazione narcisistica dell'affettività altrui, che viene abusata e violata, annichilita nella sua alterità, per offrire al proprio ego ipertrofico una *tabula rasa*, una superficie svuotata su cui specchiare e proiettare, egotisticamente, il proprio dolore e vedersene, così, restituito il riflesso. La dinamica di rispecchiamento è inoltre, in questo caso, più che metaforica, perché si realizza concretamente nelle espressioni facciali delle vittime, i cui volti sofferenti riflettono idealmente quello traumatizzato di Corliss bambino.

L'esorcismo più efficace del trauma – che, come si è visto, non può (ancora) realizzarsi nel *reality* della defecazione – si compie, tuttavia, attraverso la figura di Brint Moltke, che funge da punto di congiunzione tra le due parti della fantasia di Corliss: l'espressione artistica di Brint, infatti, assomma in sé sia la componente fisica del trauma, ovvero l'atto della defecazione, sia l'esperienza psichica di vergogna e dolore che ne scaturisce, tanto più che quella di Brint è un'arte che nasce anch'essa dalla sublimazione di un trauma infantile.³⁰

Corliss, dunque, sfrutta il dolore di Brint e ne svilisce l'effettualità, ne annulla l'alterità servendosi come riflesso e funzione del proprio. Nell'offuscamento del suo solipsismo, Corliss nega quindi ogni possibilità di connessione empatica e, al contempo, anche ogni possibilità di autocoscienza, condannando all'oblio, in egual misura, sia l'alterità che il *self*: il rispecchiamento narcisistico e su larga scala, che comporta la reiterazione del trauma per interposta persona, restituisce a Corliss niente più che la propria immagine traumatizzata. Si tratta, dunque, di quella forma di "unconsciousness" che deriva dall'autoreferenzialità, dall'identificazione sterile e viziosa della persona con il proprio trauma, con una concezione di sé già nota, che, rappresentandosi e proiettandosi, ripete tautologicamente sé stessa.

³⁰ Ad avvalorare la sovrapposizione delle due figure, rendendo dunque più efficace e più drammatico il rispecchiamento, è proprio l'analogia fra i traumi vissuti, che appartengono entrambi allo stesso ordine di esperienza: la vergogna sociale: «[...] His daddy was all right, it was more his mother. One of this churchy kind that's so upright and proper in church but back at home she's crazy evil, whipped her own children with cords and I don't know what all. [...] I know that one time when he was a boy that she came in and I think caught Brint playing with himself maybe, and made him come down in the sitting room and do it in front of them, the family, that she made them all sit there and watch him. [...]» (TSC, pp. 268-269). L'aspetto traumatico della vicenda di Brint risiede proprio nell'esibizione coatta dell'intimità, di un atto privatissimo e personale. Sarà interessante rilevare, tra le simmetrie nascoste e straordinariamente efficaci del testo, quella che accomuna, nel medesimo sadismo voyeuristico, Corliss e la madre di Brint, che cade vittima di entrambi (oltre che di sua moglie, Amber): nell'atto di costringere il figlio a ripetere l'onanismo davanti a lei e a tutta la famiglia e nell'obbligare la famiglia ad esserne spettatrice si riconosce, infatti, la stessa matrice morbosa su cui si fonda il *Canale del dolore*.

L'autoreferenzialità del narcisismo di Corliss è racchiusa in un'immagine straordinariamente calzante, nonché rappresentativa di due motivi consequenziali e fondamentali del racconto:

It was only if, after sheep, controlled breathing, visualizing IV pentothal drips, and mentally reviewing in close detail a special collector's series of photographs of people on fire entitled People on Fire, Corliss still could not fall or fall back asleep that he'd resort to the failsafe: imagining the faces of everyone he had loved, hated, feared, known, or even ever seen all assembling and accreting as pixels into a pointillist image of a single great all devouring eye whose pupil was Corliss's own. (TSC, p. 272)

Il delirio voyeuristico di Corliss riconduce, alla fine, al suo stesso sguardo, che, mentre osserva e si rappresenta la realtà, contemporaneamente la costruisce e la forgia, la plasma in rapporto a sé stesso. Ma questo occhio vorace, che tutto vede e tutto ingloba – e che, per questo, suscita facilmente l'associazione con quello onnivagante dei media –, si fa anche metafora della natura relazionale del *self* e così anche dell'ansietà che ne deriva. Questa condizione di relazionalità comporta infatti che il *self* sia necessariamente «[...] subject to and therefore constructed by the gaze of a giant other»,³¹ ovvero che, mentre rappresenta e costruisce, sia sempre a sua volta rappresentato e costruito, modellato dallo sguardo dell'altro.

L'individuo scopre quindi di potersi conoscere soltanto indirettamente, attraverso il riflesso che di sé stesso gli giunge, distorto e deformato, dalla prospettiva dell'altro.

Alla luce di tutto questo, emerge allora che la completa sincerità sociale rappresenta, al contempo, sia un miraggio che un rischio: non soltanto gli atti comunicativi sono strutturalmente ambigui, ma l'empatia stessa, anche quando autentica nelle intenzioni, viene inevitabilmente compromessa da questa ambiguità, dal narcisismo insisto nei rapporti umani, che tante volte comporta la manipolazione e la strumentalizzazione dell'affettività altrui³² – come si evince, del resto, da tutti gli esempi analizzati. L'apertura sincera alla dimensione collettiva può dunque risultare violenta e brutale, inducendo l'individuo, che vede la propria affettività violata e strumentalizzata, a un radicale ripiegamento interiore, ad una “anestesia psichica” autoindotta che schiude un ulteriore livello del paradosso: l'isolamento nella propria interiorità corrisponde infatti, ancora una volta, a un oblio del sé, inteso, in questo caso, a disinnescare la consapevolezza dell'esperienza traumatica.

È proprio ciò che, sul finire del racconto, succede a Brint Moltke, che, vittima di sua moglie e di V. R. Corliss – i quali, strumentalizzandolo, mortificano e degradano il suo dolore –, si protegge eclissandosi, scomparendo dentro sé stesso. Non a caso, al personaggio non soltanto sono costantemente associati i termini che circoscrivono il campo semantico dell'oblio – come “unawareness” e “unconsciousness” (cfr. TSC, *passim*) –, ma gli è anche associata quell'inespressività che sempre, in Wallace, segnala uno svuotamento interiore, un'anestesia psichica che tumula l'individuo nella propria mente

³¹ M.K. HOLLAND, *Mediated Immediacy* in Brief Interviews with Hideous Men, cit., p. 125.

³² Cfr. A. KELLY, *David Foster Wallace and the New Sincerity in America Fiction*, cit., p. 204.

(«[...] her husband's eyes were flat and immured despite his constant smile», TSC, p. 251). Di questo processo anestetico si fa metafora anche l'immagine finale del bagliore feedback, che protegge Brint dalla visione di sé stesso nell'atto della creazione.

It is a clear Lucite commode unit atop a ten foot platform of tempered glass beneath which a video crew will record the real time emergence of either an iconically billowing and ecstatic Monroe or a five to seven inch Winged Victory of Samothrace, depending on dramatic last minute instructions. Suspended from the studio's lighting grid to a position directly before the commode unit, a special monitor taking feed from below will give the artist visual access to his own production for the first time ever in his career. He believes what he sees will be public. [...]. A slow chain pulls the commode assembly up an angled plane until the unit locks into place atop its Lucite pipe. [...]. The Malina blanket for the artist's lap and thighs, however, is the last minute fix of a production oversight, retrieved from the car of an apprentice gaffer whose child is still nursing, and is not what anyone would call an appropriate color or design, and appears unbilled. There's also some eleventh hour complication involving the ground level camera and the problem of keeping the commode's special monitor out of its upward shot, since video capture of a camera's own monitor causes what is known in the industry as feedback glare—the artist in such a case would see, not his own emergent Victory, but a searing and amorphous light. (TSC, pp. 328-329)

Il «feedback glare» è innanzitutto una chiara metafora dell'autoreferenzialità dei meccanismi proiettivi, di cui, come abbiamo visto, il *Canale del Dolore* è una compiuta realizzazione: le dinamiche tautologiche della metaosservazione – in cui l'oggetto osservato coincide, o finisce per coincidere, con lo stesso soggetto che osserva – non conducono ad alcuna espansione conoscitiva, in quanto riportano al già noto, al riflesso dell'individuo che riproduce sé stesso.

Questo abbacinante «feedback glare», tuttavia, si configura in primo luogo come un inconveniente provvidenziale, ossia l'evento che impedirà all'artista l'umiliazione di vedere sé stesso costretto ad una profonda degradazione: il bagliore simboleggia quindi anche l'offuscamento autoindotto – «a searing [...] light», non a caso – dell'anestesia psichica, quell'oblio del sé che interviene a proteggere il soggetto dall'eccesso di coscienza, dalla brutale consapevolezza del trauma. Del resto, poi, «Consciousness is nature's nightmare» è il motto del programma, nonché una delle chiavi interpretative del racconto (e, si direbbe, dell'intero libro).

Questa «luce abbacinante e amorfa»³³ è significativamente l'immagine che chiude il testo e tutta la raccolta. Il bagliore feedback impedisce dunque, anche ai lettori, di vedere il viso di Brint Moltke e di assistere, così, a quella che avrebbe dovuto essere la scena cruciale di *The Suffering Channel* e in direzione della quale tutta la narrazione è stata condotta. Paradossalmente, inve-

³³ Dalla efficace traduzione di Giovanna Granato, DAVID FOSTER WALLACE, *Il canale del dolore*, in ID. *Oblío*, Torino, Einaudi 2020, pp. 335-460, p. 460.

ce, a dispetto dell'elevato numero di descrizioni che permea il racconto, Wallace omette di rappresentare il volto dell'artista, indulgiando, piuttosto, in un processo di lenta e progressiva messa a fuoco dello sfondo, di una scena che sembra avanzare verso il primo piano, verso un'immagine destinata, tuttavia, a non apparire, sospesa dal taglio frustrante dell'*escalation* descrittiva. È anche questa una scelta stilistica che rientra nella retorica della reticenza, poiché il senso è affidato all'omissione: l'ellissi dell'immagine attesa e a lungo predisposta preserva, attraverso il silenzio, tutta l'intensità e la genuinità, tutta la sincerità del dolore reale, manifestandole proprio nel senso di frustrazione provocato dalla reticenza, con cui bruscamente si concludono la descrizione e il racconto. L'autenticità e la concretezza del sentimento vengono dunque recuperate non tramite la sua descrizione, tramite il valore comunicativo della parola, ma attraverso il suo contrario, e cioè attraverso la purezza di un silenzio che, al contrario del linguaggio, non è stato ancora compromesso.

Consentendo di evitare le mediazioni deformanti del linguaggio, la reticenza preserva, nella dimensione del non-detto, l'autenticità di ciò che viene taciuto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOSWELL, MARSHALL, *Understanding David Foster Wallace. Revised and expanded edition*, Columbia, University of South Carolina 2020.
- BRIASCO, LUCA, *Americana. Libri, autori e storie dell’America contemporanea*. Nuova edizione ampliata e aggiornata, Roma, minimum fax 2016.
- CARLISLE, GREG, *Nature’s Nightmare. Analyzing David Foster Wallace’s Oblivion*, Los Angeles/Austin, Sideshow Media Group Press 2013;
- CARRARA, GIUSEPPE, *Performance identitarie nelle Brevi interviste di David Foster Wallace*, in «Nuova Corrente», CLXII, 2 (2018), pp. 71-85;
- CLARE, RALPH, *Metaffective fiction: structuring feeling in post-postmodern American literature*, in «Textual Practice», 2018, DOI: 10.1080/0950236X.2018.1509269;
- FOSTER WALLACE, DAVID, *The Suffering Channel*, in ID., *Oblivion. Stories*, New York, Little, Brown and Company 2004, pp. 238-329
- ID., *Il canale del dolore*, in ID. *Oblio*, Torino, Einaudi 2020, pp. 335-460;
- HOLLAND, MARY K., *Mediated Immediacy in Brief Interviews with Hideous Men*, in MARSHALL BOSWELL E STEPHEN J. BURN (a cura di), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York, Palgrave Macmillan 2013, pp. 107-130;
- KELLY, ADAM, *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, in DAVID HERING (a cura di), *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*, Los Angeles-Austin, Sideshow Media Group Press 2010, pp. 131-146;
- ID., *The new sincerity*, in JASON GLADSTONE, ANDREW HOBEEK E DANIEL WORDEN (a cura di), *Postmodern/Postwar and After: Rethinking American Literature*, Iowa City, University of Iowa Press 2016, pp. 197-208;
- MARCHESE, LORENZO, *Pioneers of consciousness: hypothesis for a diptych*, in ALLARD DEN DULK, PIA MASIERO E ADRIANO ARDOVINO (a cura di), *Reading David Foster Wallace between Philosophy and Literature*, Manchester, Manchester University Press 2022, pp. 200-218;
- MCLAUGHLIN, ROBERT L., *Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World*, in «symplekē», XII, 1/2 (2004), pp. 53-68, url: <https://www.jstor.org/stable/40550666>;
- ROILAND, JOSH, *Getting Away from It All: The Literary Journalism of David Foster Wallace and Nietzsche’s Concept of Oblivion*, in SAMUEL COHEN e LEE KONSTANTINOU (a cura di), *The Legacy of David Foster Wallace*, Iowa City, University of Iowa Press 2012, pp. 25-52;
- PHILLIPS, BRIAN, *The Negative Style of David Foster Wallace*, in «The Hudson Review», LVII, 4 (2005), pp. 675-682, url: <https://www.jstor.org/stable/30044716>;
- TIMMER, NICOLINE, *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, Amsterdam-New York, Rodopi 2010.



PAROLE CHIAVE

David Foster Wallace; *The Suffering Channel*; *Oblivion*; oblio; consapevolezza; paradosso; performance; solipsismo; reticenza.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Maria Chiara Litterio (1997) si è formata presso l'Università di Pisa, dove ha conseguito la laurea triennale in Lettere Moderne e quella magistrale in Italianistica, presentando una tesi su DeLillo e Foster Wallace. Attualmente, è dottoranda di Studi Italianistici presso lo stesso Ateneo e si occupa principalmente di narrativa italiana contemporanea e media digitali.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARIA CHIARA LITTERIO, *Il paradosso della coscienza. Oblio e consapevolezza in The suffering Channel di David Foster Wallace*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 21 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



PRESUPPOSTI TEORICI E FUNZIONI TESTUALI DELLA PEDOFILIA NELLA NARRATIVA DI WALTER SITI

TOMMASO DAL MONTE – *Università di Udine-Università di Trieste*

L'articolo riflette sulla presenza di soggetti pedofili e scene di abuso sessuale su minore nelle opere di Walter Siti. Facendo riferimento al principio della surdeterminazione più volte enunciato dallo scrittore, viene indagata la funzione testuale che assumono di volta in volta queste rappresentazioni. La scelta di parlare in modo non convenzionale di pedofilia e abuso viene inquadrata nella concezione del realismo di Siti, di cui viene problematizzata la valenza etica.

The article reflects on the presence of pedophile subjects and scenes of child sexual abuse in Walter Siti's works. Referring to the principle of overdetermination repeatedly enunciated by the writer, the textual function that these representations assume from time to time is investigated. The choice to speak unconventionally about pedophilia and abuse is framed within Siti's conception of realism, the ethical value of which is problematized.

I. IL CONTESTO DI UNO SCANDALO

L'uscita nell'aprile del 2017 dell'ultimo romanzo di Walter Siti, *Bruciare tutto*, innescò un grande dibattito che occupò le pagine culturali di giornali e riviste per mesi.¹ La storia non aveva lasciato indifferente il pubblico: Leo Bassoli è un prete pedofilo di trentatré anni che, molto tempo prima del periodo in cui è ambientata la vicenda, ha avuto dei rapporti sessuali con un bambino di cui era innamorato. Da quel momento ha sempre combattuto e censurato le proprie pulsioni, le quali vengono messe alla prova da Andrea, un bambino di nove anni che arriva a fargli un'offerta sessuale. Il prete lo respinge, ma il rifiuto ne causa (o meglio, contribuisce a causarne) il suicidio, a cui fa seguito anche quello di Leo.

Marco Antonio Bazzocchi e Raffaele Donnarumma hanno notato come lo scandalo del romanzo non stia tanto nella scelta del tema, ormai accolto nel discorso pubblico, quanto nel suo trattamento: la pedofilia è tutt'altro che un tabù, ma se ne può parlare solo a determinate condizioni.² Lo stesso Siti, rispondendo nel 2015 a un questionario promosso da «Nuovi Argomenti», aveva riconosciuto che in Italia «È difficile o impossibile esprimersi liberamente su: a) Falcone e Borsellino; b) la pedofilia; c) l'Olocausto; d) la mafia e la criminalità organizzata in genere; e) l'ISIS e i terroristi islamici».³

Circa sessant'anni prima, Vladimir Nabokov, in un autocommento a *Lolita* datato 12 novembre 1956 e successivamente posto in appendice al romanzo,

¹ Il dibattito è ricostruito in RAFFAELE DONNARUMMA, *Walter Siti, immoralista*, in «allegoria», XXXI, 80 (2019), pp. 55-67. Utile anche GIACOMO TINELLI, *Alle soglie di Bruciare tutto. Processo al romanzo*, in «Interférences littéraires/Littéraire interférenties», 23 (2019), pp. 155-158, url <https://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1030> (consultato il 23 ottobre 2023).

² Cfr. MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Bisogna bruciare Siti?*, in «Doppiozero», 26 aprile 2017, url <https://www.doppiozero.com/bisogna-bruciare-siti> (consultato il 29 ottobre 2023) e R. DONNARUMMA, *Walter Siti, immoralista*, cit., p. 71.

³ WALTER SITI, *Questionario*, in «Nuovi Argomenti», 70 (2015), p. 192. C.vo mio.

delineava invece una modalità più radicale di censura che gravava intorno al suo romanzo: «Il loro [degli editori] rifiuto di comprare il libro era motivato non dal mio modo di affrontare il tema, ma dal tema stesso». ⁴ Se per Nabokov il problema riguardava l'argomento dell'opera, per Siti la questione non è più il *cosa*, ma il *come* parlarne: tra *Lolita* e *Bruciare tutto*, allora, è cambiato qualcosa sia nella percezione sociale della pedofilia e dell'abuso su minore, sia nella possibilità di rappresentarli in un testo letterario.

In Italia possiamo collocare questa cesura negli anni Novanta, quando una nuova attenzione mediatica, ⁵ l'aumento delle pubblicazioni di carattere divulgativo ⁶ e la modifica del Codice penale con le leggi 66/1996 («Norme contro la violenza sessuale») e 269/1998 («Norme contro lo sfruttamento della prostituzione, della pornografia, del turismo sessuale in danno di minori, quali nuove forme di riduzione in schiavitù») ⁷ fecero sì che la pedofilia e l'abuso sui minori diventassero termini rilevanti del dibattito pubblico dopo secoli di silenzio. Questa ondata di discorsi ha avuto il merito di portare attenzione su fenomeni che spesso venivano negati, taciuti o riparati in forma privata, ma ha anche imposto la retorica dell'allarmismo e della demonizzazione del pedofilo che domina ancora oggi. ⁸

La narrativa italiana che in quegli anni si è occupata dei medesimi argomenti ha contribuito a formare (ed è stata influenzata da) questa nuova cornice. Rispetto a un'esigua ma influente produzione europea tardo-ottocentesca e novecentesca che aveva toccato gli stessi temi – dai *Demoni* di Dostoevskij alla *Morte a Venezia* di Mann, passando per il già citato *Lolita* e i due racconti incompiuti di Pasolini pubblicati postumi con il titolo *Amado mio* – a partire dagli anni Novanta la letteratura italiana mostra un cambiamento di prospettiva ⁹ e assume caratteri ben definiti: la parola è affidata alle vittime (emblematica la riscrittura di *Lolita* dal punto di vista della protagonista in *Diario di Lo* di Pia Pera); vengono proposte storie di riparazione del trauma, come nell'*Amore molesto* di Elena Ferrante; il pedofilo o l'abusatore tende a essere deumanizzato, come accade in alcuni racconti di *Per voce sola* di Susanna Tamaro.

È importante sottolineare che alcune soluzioni narrative (formali, narratologiche, di intreccio) che nei primi anni Novanta potevano risultare originali sono diventate progressivamente quasi obbligate, in sintonia con le aspettative del pubblico e, in definitiva, di moda. Infranto il tabù vigente ai tempi di Nabokov, la pedofilia e l'abuso sui minori hanno colpito l'immaginario col-

⁴ VLADIMIR NABOKOV, *A proposito di un libro chiamato Lolita*, in ID., *Lolita* (1955), trad. it. GIULIA ARBORIO MELLA, Milano, Adelphi, 1992, p. 391.

⁵ Cfr. COSIMO SCHINAIA, *Pedofilia e psicoanalisi. Figure e percorsi di cura*, Nuova edizione rivista, aggiornata e ampliata, Torino, Bollati Boringhieri, 2019, pp. 78-82.

⁶ Un catalogo ampio benché non esaustivo di questi testi si legge nella bibliografia finale di MARIA RITA PARSÌ, *Più furbi di cappuccetto rosso. Suggestioni a bambini, genitori, educatori su come affrontare la pedofilia*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 297-299.

⁷ Cfr. MARINA CRISAFI, EUGENIA TRUNFIO e LUISA BELLISSIMO, *Pedofilia. Disciplina, tutele e strategie di contrasto*, Milano, Giuffrè, 2010, pp. 58-70.

⁸ Cfr. C. SCHINAIA, *Pedofilia e psicoanalisi*, cit., pp. 54, 79-82.

⁹ Cfr. LUCIANO PARISI, *Giovani e abuso sessuale nella letteratura italiana (1902-2018)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021, pp. 3, 16-20, 189-191.

lettivo arrivando anche nelle pagine di molti scrittori.¹⁰ Allo stesso tempo, però, questa diffusione è andata di pari passo con una sclerotizzazione delle forme con cui il tema è stato raccontato. Codice culturale e *topoi* letterari hanno cooperato a formare un orizzonte d'attesa molto rigido e funzionale alle aspettative e ai bisogni di rassicurazione del pubblico, contro i quali il romanzo di Siti si è scontrato.

2. LA SURDETERMINAZIONE COME PRINCIPIO COMPOSITIVO E MODELLO ERMENEUTICO

Intervistato in merito a *Bruciare tutto* nei giorni in cui infuriava la polemica, Siti si è dovuto smarcare dall'accusa di aver scelto la storia di don Leo per sfruttare l'appel mediatico degli scandali sui preti pedofili.¹¹ In effetti, è vero che la narrativa contemporanea si radica spesso in temi di forte attualità, magari desunti in modo diretto dalla cronaca per cavalcare l'interesse e la curiosità del pubblico. Un esempio tra molti: nel 2009, mentre si stavano concludendo le indagini preliminari sul caso di Rignano Flaminio,¹² uscirono ben tre romanzi incentrati su false accuse di abuso sessuale su minori.¹³

Il rischio di appiattirsi sul dato di cronaca non riguarda solo gli scrittori, ma anche chi studia la rappresentazione letteraria di temi forti e diffusi nel discorso mediatico. Clotilde Bertoni ha messo perfettamente a fuoco questa eventualità:

Ma se la stratificazione o l'indecidibilità dei temi suscitano dubbi, lanciano sfide, rimobilitano – o paralizzano – il lavoro critico, problemi ancora maggiori possono scaturire dal caso contrario: quello in cui gli argomenti sono troppo sbandierati o troppo palesi, troppo ingombranti o troppo avvincenti, radicati in costanti intramontabili oppure imposti da frangenti e mode d'attualità, in grado di irretire l'attenzione al di là dell'elaborazione loro riservata, e in grado anche di insignire tale elaborazione di un lustro indebito, di offuscarne le eventuali ovvietà e debolezze.¹⁴

¹⁰ Cfr. Ivi, pp. 189-340.

¹¹ Cfr. DARIO OLIVERO, Siti: "Ho creduto che don Milani somigliasse al mio prete pedofilo", in «la Repubblica», 19 aprile 2017.

¹² Nell'estate del 2006, tre maestre e una **collaboratrice scolastica** della scuola materna Olga Rovere di Rignano Flaminio vennero accusate di violenza sessuale **sugli alunni** della scuola, ma fin da subito si palesarono le contraddizioni e l'implausibilità delle testimonianze **rese dai bambini**. Il processo si è concluso nel 2012 con l'assoluzione di tutti gli imputati. Per la cronologia degli eventi **vedi Olga rovere, le tappe della storia. Sei anni fa le denunce per violenza**, in «la Repubblica», 28 maggio 2012, url https://roma.repubblica.it/cronaca/2012/05/28/news/olga_rovere_le_tappe_della_storia_sei_anni_fa_le_prime_denunce-36075727/ (consultato il 4 novembre 2023).

¹³ Parlo di *Vento scomposto* di Simonetta Agnello Hornby, *Pulce non c'è* di Gaia Rayneri e *Il bambino che sognava la fine del mondo* di Antonio Scurati.

¹⁴ CLOTILDE BERTONI, *Rischi e risorse dello studio dei temi: percorsi possibili*, in «allegoria», XX, 58 (2009), p. 22.

Per lo studioso di letteratura, insomma, il pericolo è quello di inseguire un tema di indubbio interesse pubblico come la pedofilia solo per la sua rilevanza sociale, senza però che sul piano letterario sia sviluppato in maniera significativa. Come provare che ciò non accade anche in Siti?

Valentina Sturli ha segnalato come la vena saggistica dei romanzi e i numerosi scritti auto-esegetici di Siti rischino di paralizzare il lavoro del critico;¹⁵ tuttavia, gli interventi metaletterari possono anche indicare dei percorsi da approfondire per comprendere meglio l'opera dello scrittore. Fin dall'uscita di *Scuola di nudo*, Siti ha sempre sostenuto come uno dei due principi che regolano la sua scrittura sia quello della «surdeterminazione»:

[...] mi sono preoccupato di dare al libro [*Scuola di nudo*] la necessaria complessità di struttura: la fatica maggiore è stata proprio quella di *strutturare il libro lasciandogli un'aria naturale*. Lo strumento primario è stata la surdeterminazione: non accettavo che un elemento entrasse nel *plot*, se non mi appariva surdeterminato a due o più livelli. [...]

Nel surdeterminare, sono stato attento soprattutto a tre scenari: 1) quello immediatamente sociologico [...]; 2) quello più largamente storico [...]; 3) quello metastorico o assoluto [...].¹⁶

La surdeterminazione è quindi uno meccanismo di costruzione narrativa tramite cui il senso si stratifica passando dal particolare-contingente all'universale-assoluto. Questo vuol dire che, almeno in teoria, ogni elemento testuale accumula spessori a seconda del contesto in cui è inserito, così che anche il dato più vicino alla cronaca si carica di significati ulteriori che vanno dal sociologico (punto 1), al ritratto d'epoca (punto 2), all'universale (punto 3). La pedofilia, insomma, non dovrebbe comparire nelle opere di Siti solo come concessione alla curiosità morbosa del pubblico o come spazio di contatto referenziale tra letteratura e mondo, ma come portatrice di altri significati.

Questa tecnica compositiva, che accettiamo con riserva prima di verificarla sui testi, ha delle affinità con i presupposti metodologici della critica tematica. Nonostante quest'ultima sia accusata di instabilità e di mancanza di procedure esegetiche rigorose, è ormai un'idea condivisa – almeno a partire dal “ritorno della critica tematica” degli anni Novanta – che la tematizzazione sia

¹⁵ Cfr. VALENTINA STURLI, *Estremi occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 123-124.

¹⁶ WALTER SITI, *L'orgoglio del romanzo*, in «L'Asino d'oro», V, 10 (1994), pp. 65-66. La costanza con cui Siti ha ribadito questo concetto permette di estenderlo a tutta la sua produzione. Cfr. GIANLUIGI SIMONETTI (a cura di), *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, in «Contemporanea», I, 1 (2003), pp. 165-166; WALTER SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Milano, notte-tempo, 2013, pp. 62-64.

un atto ermeneutico e non descrittivo.¹⁷ Detto in altri termini, l'immanenza delle immagini testuali è solo il punto di partenza per un'operazione di astrazione che, guidata e vincolata dalla forma del testo, faccia emergere i temi o le aree semantiche dell'opera. Vi è quindi, come per la surdeterminazione di Siti, l'idea di una struttura insieme verticale e densa del significato che si costruisce a partire dagli elementi rappresentati. A seconda del contesto semantico definito dall'opera, la stessa immagine testuale potrà avere valori sempre diversi e definire nuove aree tematiche;¹⁸ il compito dell'interprete sarà dunque quello di «[...] spiegare la funzione testuale delle scelte tematiche che caratterizzano un romanzo, o una serie di romanzi».¹⁹ La funzione testuale degli oggetti rappresentati è un'ipotesi interpretativa – quindi sempre arbitraria e opinabile – che acquista valore quando entra in risonanza ed è coerente con altri nuclei semantici suggeriti dall'opera: sarà dunque necessario uno sguardo d'insieme che permetta di riflettere sull'oggetto specifico dello studio, ma senza trascurare il romanzo nella sua interezza. La pedofilia e l'abuso diventano così una chiave d'accesso per indagare in modo complessivo le opere di Siti.

La struttura di questo saggio riflette la prassi del metodo ermeneutico appena esposto, per cui ogni scena di abuso sessuale su minore e ogni descrizione di un soggetto pedofilo che compare nei libri di Siti sarà esaminata individualmente, allo scopo di determinarne la funzione testuale nella singola opera. Nell'analisi saranno privilegiati *Troppi paradisi* e (ovviamente) *Brucciare tutto*, dove l'abuso e la pedofilia acquistano particolare rilevanza e contribuiscono in modo decisivo a far emergere i nuclei di significato del testo. Solo nell'ultimo paragrafo si procederà a una sintesi delle riflessioni precedentemente sviluppate.

3. PRIMI SONDAGGI: *SCUOLA DI NUDO*, *IL CONTAGIO*, *RESISTERE NON SERVE A NIENTE*

Un abuso sessuale su un bambino compare già in *Scuola di nudo*, primo capitolo della trilogia autofinzionale dello scrittore. Siti vi ibrida in maniera

¹⁷ Si vedano le due monografie italiane sull'argomento: DANIELE GIGLIOLI, *Tema*, Milano, La Nuova Italia, 2001, pp. 18, 22, 86 *passim* e ALESSANDRO VITI, *Tema*, Napoli, Guida, 2011, pp. 101-104. Sia Giglioli che Viti ricordano l'enfasi posta sul lettore come artefice della tematizzazione nei tre convegni parigini degli anni Ottanta (1984, 1986, 1988), che posero le basi per il rilancio degli studi tematici. Negli stessi anni, anche Cesare Segre stava sostenendo la natura ermeneutica della tematizzazione (cfr. CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 331-356). Non va comunque trascurata l'importanza della descrizione del testo, come quella compiuta (anche su *Brucciare tutto*) in VALENTINA STURLI, *Il corpo del reato. Rappresentazioni della pedofilia nella letteratura contemporanea*, in *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della narrazione*, a cura di GIUSEPPE CARRARA e LAURA NERI, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 411-424.

¹⁸ Cfr. VALENTINA STURLI, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 43.

¹⁹ PIERLUIGI PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 195. Negli anni successivi a questo saggio, Pellini è stato forse lo studioso italiano che ha espresso le maggiori riserve nei confronti della critica tematica e della tematologia. Si veda questo contributo recente, che riassume le ragioni del suo scetticismo: ID., *Tema*, in *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, a cura di LAURA NERI e GIUSEPPE CARRARA, Roma, Carocci, 2022, pp. 139-157.

volutamente ambigua realtà e finzione²⁰ allo scopo di far crollare «[...] l'impunità romanzesca, cioè la riduzione di quell'anestesia che ci rende insensibili a una storia inventata, sopraffatti come siamo da tonnellate di *fiction*».²¹ Riprendendo le forme del romanzo sei-settecentesco che presentava racconti di finzione come se fossero storie vere,²² Siti scommette sulla creazione di un alter ego che funzioni da garante dell'autenticità del testo.

Dopo aver compiuto dei furti e un omicidio colposo, il personaggio Walter Siti tenta di abusare sessualmente il figlio neonato del collega Alfredo:

Rimango solo col piccolo: mi guarda mentre armeggio con la cinta dei pantaloni, allunga una mano verso l'orlo dei boxers a fiori che scendono come un sipario; col consueto sistema dei capezzoli riesco a procurarmi una semi-erezione, un'estensione almeno. Cerco di portarglielo verso il viso [...]. Non riesco a aprirgli il pugno, è imbranato [...].

Tengo d'occhio la porta dovesse arrivare qualcuno; meglio sbrigarsi, gli forzo le labbra, non so quanti denti ha messo già.²³

L'abuso si interrompe all'improvviso senza essere portato a termine, ma resta la violenza sul bambino – per altro del tutto inaspettata, visto che Walter non ha pulsioni pedofile – e quella verbale con cui la scena viene descritta. La rivelazione delle proprie colpe da parte del protagonista, compresa quest'ultima assai infamante, non è assimilabile alla strategia rousseauiana di raccontare le proprie abiezioni per guadagnare credibilità e procurarsi allo stesso tempo il piacere masochistico dell'umiliazione,²⁴ ma pare piuttosto un espediente ironico per denunciare l'inaffidabilità del narratore – quale criminale impunito squadernerebbe così i propri reati? – e smentire la pretesa di trovarsi di fronte a una vera autobiografia. In questo caso, quindi, la violazione del neonato ha un valore soprattutto metaletterario, perché si spiega attraverso e contribuisce a definire il genere di appartenenza del testo, ovvero quello della finta autobiografia.

Assume invece tratti bozzettistici lo stupro subito da una dodicenne filippina nel *Contagio*, prima opera di Siti che si distanzia parzialmente dall'*autofiction*²⁵ attraverso una struttura narratologica costruita su tre livelli diegetici e una trama incentrata sugli abitanti di una palazzina della periferia romana. L'abuso di Maria Asunción avviene fuori scena ed è rievocato dalla ragazzina e filtrato dal coro popolare della borgata con accenti ora opportunistici (un'amica della vittima si inventa di aver subito la stessa violenza perché «[...]

²⁰ Cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 180-182.

²¹ W. SITI, *L'orgoglio del romanzo*, cit., p. 65.

²² Cfr. ID., *Il romanzo sotto accusa*, in *Il romanzo*, a cura di FRANCO MORETTI, vol. I, Torino, Einaudi, 2001, pp. 131-132, 143-146.

²³ ID., *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi, pp. 505-506.

²⁴ Cfr. MARIO LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 128-149.

²⁵ Sottolinea la continuità con la trilogia autofinzionale FILIPPO PENNACCHIO, *Eccesi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 83-108.

sperava di suscitare interesse e che magari la chiamassero per un reality») ora del tutto privi di empatia (c'è chi «[...] dà la colpa alla bambina stessa, già così zoccolotta, e all'ipocrisia della madre che voleva far passare la figlia per una santa»). La vicenda drammatica si riduce a un chiacchiericcio scabroso, non privo di valenze apotropiche: «“Come faranno, oh” dice qualcuno ammirando la potenza virile degli stupratori, “a me nun me va manco si me l'offrono su un piatto d'argento...”».²⁶

Nonostante Siti racconti l'abuso in maniera ben distante dai paradigmi correnti, la rappresentazione è qui meno problematica e meno riuscita che altrove. Il contesto di degrado morale in cui si svolge *Il contagio* prevede casi di violenza sessuale e asseconda le aspettative di quel pubblico che associa l'abuso infantile a luoghi marginali e di forte disagio. Siti stesso ha riconosciuto la propria insoddisfazione per aver assecondato questo luogo comune, offrendo al lettore una rappresentazione troppo convenzionale.²⁷ Anche i commenti denigratori che sminuiscono la gravità della violenza non provengono dalla voce del narratore, ma dai personaggi che sono ideologicamente affini al clima di violenza e lassismo morale della borgata. Nel *Contagio*, quindi, l'ambientazione del racconto, la polifonia delle voci e l'accondiscendenza allo stereotipo tutelano Siti da accuse di immoralità e mitigano l'impatto disturbante del racconto dello stupro.

Più vicino a un nodo importante della narrativa di Siti è quanto accade in *Resistere non serve a niente*. In questo romanzo, Walter-personaggio viene pagato dal *bankster* Tommaso Aricò per scrivere la sua biografia e Siti-autore è abilissimo «[...] nel farci appassionare così tanto a un personaggio che nel corso della narrazione si rivela [...] un vero demone».²⁸ Cresciuto da ragazzino obeso in un clima di difficoltà sociale e familiare, Tommaso si riscatta facendo successo nel mondo della finanza. Quando ormai il lettore fa il tifo per questo personaggio intraprendente e anticonvenzionale, è costretto a scoprire prima che Tommaso è sempre stato colluso con la criminalità organizzata, poi che ha addirittura abusato sessualmente di Isabella, la figlia dodicenne di un suo debitore. Il rapporto sessuale viene pattuito con il padre e si consuma facendo leva sul senso di colpa della bambina: «“Ti faccio male?” | Lei nega col capo, tiene gli occhi chiusi: “papà non si suicida più, vero?”».²⁹

Per comprendere il senso di quello che sembra un tipico atto gratuito, è necessario far riferimento al gruppo sociale dei ricchissimi a cui Tommaso appartiene.³⁰ Come Siti ha sostenuto anche in saggi e in articoli di giornale, le disuguaglianze economiche hanno prodotto due razze, «In alto i sopra-uomini disincarnati, favoriti da una distribuzione dei beni del tipo “chi vince piglia tutto” [...] In basso i sotto-uomini, carne da lavoro e da mediatica indi-

²⁶ WALTER SITI, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008, rispettivamente pp. 138, 140, 145.

²⁷ ID., *Il realismo è l'impossibile*, Roma, nottetempo, 2013, p. 78: «[...] e così (nel *Contagio*) sono ricorso agli stereotipi dello stupro dell'adolescente filippina e del suicidio della vecchia Valeria. [...] Nei momenti di debolezza mi consolo convincendomi che così lascio spazio alle mie metafore ossessive, ma non sono contento di me quando tradisco il realismo per il bozzetto».

²⁸ ANDREA CORTELLESA, *Futile*, in «Doppiozero», 2 luglio 2012, url <https://www.doppiozero.com/futile> (consultato il 31 ottobre 2023).

²⁹ WALTER SITI, *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 300. D'ora in poi, RNSN.

³⁰ Cortellessa, nell'articolo citato, propone invece un'interessante lettura politica dello stupro di Isabella.

gnazione». ³¹ La nuova razza non gode solo i privilegi materiali della ricchezza, ma sta andando incontro a un mutamento radicale che ne coinvolge la psicologia, la moralità e la fisiologia. Il denaro ha insomma innescato un processo di transumanazione che trova perfetto compimento in Morgan Lucchese, capo e ideologo del gruppo criminale che appoggia Tommaso. Per lui il potere non si concretizza in atti di sopraffazione, ma parla a tu per tu con il divino:

[...] il rapporto che Morgan intuisce con Dio è più vitale e collaborativo. Forse riassunto in due versi che ha trovato dipinti, in un cartiglio con fregi di mele cotogne, sulla facciata della cascina appartenuta ai Trivulzio: “perché l’opera Sua (che nella tua / si trasforma) dev’essere continuata”. Gli dèi ci stimano di più se invece che limitarci a servirli proviamo a imitarli. (RNSN 258)

Anche Tommaso è inserito in questo movimento epocale, ma a differenza di Morgan non riesce a comprenderne tutte le implicazioni: «Si è chiesto tante volte, confusamente, quale onnipotenza potesse consentire il denaro» (RNSN 144). È questa la domanda che lo spinge a una ricerca identitaria in cui la definizione delle prerogative della nuova razza si unisce a una *quête* individuale – il recupero del rapporto con il padre Santino, arrestato per omicidio. In questo percorso, lo stupro di Isabella assume il duplice significato di immedesimazione nel padre attraverso l’azione violenta e di tentativo di superare i limiti umani compiendo un atto immorale, quasi l’abuso fosse una prova iniziatica. L’idea che l’extraumano corrisponda all’abietto è del resto condivisa da Walter, che parlando con Tommaso ammette che «“Forse la grandiosità è possibile solo nell’infamia [...]”» (RNSN 170). Ma l’associazione specifica tra superamento dei limiti umani e violazione dell’infanzia rimanda sul piano intertestuale allo Stavrogin dei *Demoni*, che possiede però una grandiosità inarrivabile per il personaggio di Siti. Tommaso, infatti, si atteggiava a grande peccatore ma non è mai all’altezza del male che compie: quando formula l’offerta diabolica al padre di Isabella la sua lingua incespica («“I peccati banali non mi interessano... foglio vare l’amore con tua figlia... voglio fare... vedi, mi impappino pure”» RNSN 296), vorrebbe tirarsi indietro ma si obbliga a compiere l’abuso per poi rinfrancarsi dal senso di colpa con il pollo ai peperoni cucinato dalla madre. Il risultato è posticcio e desublimato, senza alcuna angoscia o sincero pentimento – tutt’altro tenore hanno le ultime pagine dostoevskijane in cui Stavrogin si dà la stessa morte di Matrěša, impiccandosi.

In questa sua piccolezza anche nel male estremo, Tommaso non è tanto il prototipo di una nuova stirpe superiore, quanto il tipico personaggio sitiano che aspira a una dimensione assoluta senza riuscire a raggiungerla. La grandezza si riduce a mediocrità, lo slancio al trascendente è riassorbito nell’umano, l’identità del protagonista rimane a metà tra il terrestre e il divino.

Ciò che invece Stavrogin e Tommaso condividono è il fatto di aver agito in modo completamente razionale e intellettualistico, senza che il desiderio erotico giocasse alcuna parte nelle loro azioni. Tecnicamente, in *Resistere non serve a niente* come nei *Demoni*, ci troviamo davanti a un episodio di abuso sessuale su una minore, ma non a un caso di pedofilia.

³¹ WALTER SITI, *Pagare o non pagare*, Milano, nottetempo, 2018, pp. 130-131.

4. LA CRITICA AL SISTEMA CAPITALISTICO-EDONISTICO IN *TROPPI PARADISI*

L'associazione tra denaro e desiderio che compare anche in *Resistere non serve a niente* è costante nella produzione di Siti, ma viene sviluppata con particolare attenzione in *Troppi paradisi*, l'ultimo capitolo della trilogia autofinzionale nonché compimento della lunga «'formazione al nascere'»³² di Walter. Questa nascita, a cui corrisponde il congedo dall'*autofiction* da parte dell'autore, si realizza grazie al possesso dell'Assoluto, un ideale trascendente rappresentato per Walter dal corpo dei culturisti e incarnato dal personaggio di Marcello Moriconi. Il binomio Assoluto-realtà, che strutturava in senso conflittuale *Scuola di nudo* e *Un dolore normale*, perde significato in *Troppi paradisi* dove i due mondi si sono avvicinati per mezzo della mercificazione dell'Assoluto: «Per resistere senza la speranza nell'aldilà, e nel Paradiso, bisogna poter sperare nel paradiso in terra [...]. Dare l'illusione del paradiso in terra è l'obiettivo finale del consumismo».³³

Privato di trascendenza, l'Assoluto ha preso forme mondane accessibili a tutti coloro che hanno abbastanza denaro per acquistarle. L'oggetto di desiderio di Walter è, come detto, Marcello Moriconi, un escort culturista tossicodipendente di cui è innamorato e con cui intrattiene un rapporto mercenario che gli garantisce la propria porzione di divinità: «Non c'è speranza: chiunque, pagando centocinquanta euro, anche voi – pagate e vi fa esattamente tutte le cose che per me sono il paradiso» (TP 253). Il denaro diventa così l'unico mezzo per assicurarsi non solo la felicità, ma anche un pezzo di trascendenza ridotto a merce.

L'egemonia del sistema capitalistico, divenuto ormai il *passe-partout* per i desideri materiali e immateriali, è sancita nel primo capitolo del libro, in cui Walter si confronta con lo stile di vita dei genitori ultraottantenni. Il loro ritratto è impietoso: l'umiltà diventa miseria morale e intellettuale, il risparmio taccagneria, la resistenza a un mondo che cambia inutile ostinazione. Lontano da qualsiasi nostalgia per il passato, l'orizzonte valoriale ed economico dei genitori di Walter è ritenuto inaccettabile e respinto con disprezzo.

È in questo contesto che va inquadrata la figura di Alfredo,³⁴ il pedofilo trentacinquenne amico dell'io narrante. Per prima cosa, Walter tenta di normalizzarne il desiderio paragonandolo al proprio: entrambi si soddisfano attraverso il denaro – uno paga i culturisti, l'altro i bambini poveri dei Paesi del Terzo Mondo; entrambi sono mostruosi («“Alfredo, io non sono meno mostro di te, solo che si vede meno”» TP 150) e, in più, anche Walter ammette di aver provato attrazione nei confronti di un ragazzino etiope (TP 230). Inoltre, durante uno dei numerosi excursus saggistici, Walter riflette sul rapporto tra merce e desiderio giungendo alla conclusione che «[...] il consumismo occidentale si fonda su una perversione di massa» (TP 135) – come perverso

³² ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 248.

³³ WALTER SITI, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 133. D'ora in poi, TP.

³⁴ Quando ripubblica la trilogia (*Scuola di nudo*, *Un dolore normale*, *Troppi paradisi*) in un unico volume presso l'editore Rizzoli con il titolo *Il dio impossibile* (2014), Siti cambia il nome del pedofilo da Alfredo a Francesco. Posso ipotizzare che la scelta sia dovuta alla volontà di distinguere questo personaggio da Alfredo Ritter, il «Padre» di *Scuola di nudo*.

è, per definizione, il desiderio pedofilo. Osservando l'andamento dell'argomentazione, quindi, la pedofilia di Alfredo sembra perfettamente inscrivibile nelle modalità del sistema consumistico-edonistico: il suo è un desiderio irresistibile, può essere mercificato, richiede che l'oggetto del desiderio sia continuamente rinnovato visto che si indirizza esclusivamente verso bambini tra i sei e i dieci anni (TP 74).

Ma il cammino del pedofilo verso il proprio paradiso è socialmente (e legalmente) interdetto: Alfredo è disprezzato dalla madre, desiderare i bambini è «[...] un'accusa che i poveri di spirito considerano atroce» (TP 73), solo parlarne equivale a parteggiare per i molestatori. Ma se il desiderio non può essere concretizzato, la possibilità di sublimarlo, ritardarlo o reprimerlo, possibilità che appartenevano ancora alla generazione dei genitori di Walter, non è più attuabile e non costituisce più un'alternativa nel mondo occidentale in cui vige la logica del *be yourself* e dell'*express yourself*.³⁵ Il personaggio si trova allora al centro di un *double bind*, ossia compreso tra due ingiunzioni tra loro contraddittorie: da una parte l'induzione a godere e a cercare di realizzare ogni desiderio secondo la logica edonistica e individualistica, dall'altra la sanzione morale della pedofilia e quella penale dell'abuso. Alfredo è paralizzato tra questi due imperativi inconciliabili e per questo decide di uccidersi.

Attraverso la storia di Alfredo, Siti sviluppa narrativamente le potenzialità tragiche insite nel racconto della pedofilia, che sono però escluse dai termini generali con cui si parla del fenomeno. Umanizzando il pedofilo e delineando un desiderio di cui il soggetto non è responsabile, ma la cui attuazione è insieme elicitata e negata nel contesto occidentale, Siti enfatizza lo scontro e il tormento interiore del pedofilo in un modo che è del tutto inconsueto e probabilmente inaccettabile fuori dal discorso letterario.

Ma attraverso la parafilia del personaggio, Siti critica anche quel sistema socioeconomico che Walter, in forma esplicita, abbraccia, e attacca l'ipocrisia di tutti coloro che lo condividono in modo ap problematico. Chi decide infatti quali sono i limiti del desiderio e i margini per cui può essere soddisfatto senza incorrere nella sanzione sociale, prima che legale? Molti desideri e bisogni odierni, esauditi dal mercato, portano con sé altrettanti interrogativi morali che per comodità vengono elusi. Mentre appare ovvio condannare l'abuso sessuale sui minori, risulta molto più difficile mettere in discussione la legittimità e l'inoffensività dei nostri desideri, anche se sono resi possibili da altre forme di violenza e sopraffazione. Secondo un procedimento ricorrente in Siti, cioè quello di prendere un caso estremo che esaspera motivi e tensioni sia universali sia storicamente determinate, la vicenda del pedofilo spinge il lettore a riflettere sui propri desideri, costruiti all'interno di una struttura economica che si basa sulla loro realizzazione e che deve quindi normalizzarli e rimuoverne gli aspetti controversi per inibire il pensiero critico del consumatore. La tensione che potrebbe distruggere l'organismo si scarica allora su un unico elemento, che, sacrificato, permette al sistema di perpetuarsi: la pedofilia come capro espiatorio del sistema capitalistico-edonistico.

5. IL NICHILISMO DI *BRUCIARE TUTTO*

La polemica su *Bruciare tutto*, di cui prima si è dato sommariamente conto, prende avvio dalla recensione di Michela Marzano pubblicata su «Re-

³⁵ Cfr. CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018, p. 44.

pubblica» il giorno stesso dell'uscita del libro. Tralasciando la questione relativa alla dedica a don Milani, Marzano rivolge due ordini di critiche al romanzo: pur ammettendo che «Uno scrittore deve poter parlare di tutto»,³⁶ precisa che ci sono delle condizioni: «[...] tutto dipende da come lo si fa, dallo scopo che ci si prefigge, dalle conclusioni che se ne tirano».³⁷ Il primo criterio da rispettare sembra quindi di natura genericamente estetica (*come lo si fa*), il secondo di carattere ideologico (*lo scopo che ci si prefigge, le conclusioni che se ne tirano*).

Marzano si concentra allora sulla scena dell'offerta sessuale di Andrea a don Leo («Posso toccarti il pisello? (*poi, ripetendo una frase del padre che lo fa sentire adulto ma lo fa anche violentemente arrossire*) io vado subito al sodo»)»³⁸ e su quella del suicidio del bambino indotto proprio dal rifiuto del prete, giudicate entrambe «irrealistiche». Il primo problema di *Brucciare tutto*, quello di carattere estetico, è allora aver raccontato in modo non verosimile il rapporto tra l'adulto pedofilo e il bambino, tutto a scapito della riuscita del romanzo.

Il giorno seguente all'articolo di «Repubblica», «il Giornale» ospita un intervento di Camillo Langone che stronca il libro di Siti: «*Brucciare tutto* è da bruciare perché è la sagra dello stereotipo travestito da alta letteratura e da sguardo sugli abissi dell'anima».³⁹ Langone e Marzano ravvisano nel romanzo due difetti opposti, ma nascondono lo stesso fastidio: che Siti abbia parlato di pedofilia senza rispettare quelle implicite *contraintes* che vigono sull'argomento – confermare il senso comune, alleviare la ferita, stare decisamente dalla parte della vittima.⁴⁰ È anche indicativo come due giornali vicini a schieramenti politici diversi abbiano condiviso un'analoga indignazione per *Brucciare tutto*, a testimonianza di come il tema della pedofilia sia tutt'altro che divisivo.

Tornando alla critica di Marzano, è stato lo stesso Siti a riconoscere come tutta la trama abbondi di episodi poco verosimili. Per spiegare l'insieme di coincidenze e casualità che indirizzano la storia al suo finale tragico, l'autore prende direttamente la parola all'interno del testo per introdurre una figura soprannaturale, che starebbe muovendo le fila della storia:

Spesso nei romanzi l'intrecciarsi capriccioso degli eventi viene antropomorfizzato e si parla di Destino [...]. Qui, per omogeneità di tono e materia, fingerò che i fatti e le coincidenze siano combinati maliziosamente da un angelo neutro, o meglio ignavo [...]. (BT 223)

³⁶ MICHELA MARZANO, *La pedofilia come salvezza: il romanzo inaccettabile di Walter Siti*, in «la Repubblica», 13 aprile 2017.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ WALTER SITI, *Brucciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2018, p. 346. D'ora in poi, BT.

³⁹ CAMILLO LANGONE, *Il "peccato" di Siti? Abuso di stereotipi*, in «il Giornale», 14 aprile 2017.

⁴⁰ Cfr. R. DONNARUMMA, *Walter Siti, immoralista*, cit., pp. 56-57. Donnarumma parla di Marzano, ma possiamo estendere le sue parole anche a Langone, il cui disprezzo per il romanzo non dipende certo dagli eventuali stereotipi, ma dal tema in sé e da una presunta ridicolizzazione del cristianesimo. Cfr. CAMILLO LANGONE, *Perché l'ultimo romanzo di Siti è repellente*, in «il Foglio», 15 aprile 2017.

La critica estetica di Marzano sembra insomma faziosa e parziale perché si concentra solo su quelle scene da cui essa ricaverà anche il giudizio negativo sul messaggio dell'opera;⁴¹ allo stesso tempo, però, coglie anche una caratteristica tipica di Siti, cioè quella di costruire scene poco realistiche.

Ma la vera ragione della stroncatura di Marzano dipende dall'impresentabilità della tesi con cui, secondo lei, culmina il romanzo: «Meglio dannato da Dio che omicida, meglio pedofilo che assassino»⁴². Il riferimento è al finale del libro, in cui, dopo il suicidio di Andrea, don Leo va a vegliare la salma del bambino e in un momento di delirio allucinatorio si accusa della sua morte: «Ho considerato la salvezza della mia miserabile anima più importante del tuo ancora aperto futuro. Perdonami, dovevo accettare di fare l'amore con te, qualunque prezzo mi fosse costato» (BT 356). Mentre gli apologeti del romanzo hanno respinto sbrigativamente sia l'attendibilità di questa affermazione del personaggio sia la condanna morale per l'autore,⁴³ io credo invece che l'interpretazione di Marzano vada valutata in profondità, purché opportunamente contestualizzata.

Donnarumma ha mostrato in maniera convincente come *Brucciare tutto* sia congegnato per culminare nella rivelazione analettica dell'abuso sessuale commesso da don Leo e nella riflessione sulla pedofilia,⁴⁴ ma non per questo vengono cancellate tutte le altre reti tematiche tessute dell'opera. Il suicidio di Andrea, con tutti gli interrogativi etici che solleva, va inserito all'interno della lunga scia di morti di bambini che costella il romanzo. Il catalogo delle tragedie è ricco: una leucemia (BT 30-31), una meningite fulminante (BT 156), la morte del piccolo Alan Kurdi, il bambino siriano annegato durante la traversata verso l'Europa, il cui cadavere fu ritrovato e fotografato su una spiaggia turca (BT 171-172), la violenza sessuale e l'omicidio di una bambina di nove anni (BT 345), il tentato suicidio di una compagna di classe di Andrea (BT 297, 349-350). Completano questa serie funebre altri due incidenti fatali, del tutto improbabili nella loro dinamica: una bambina muore per uno shock anafilattico dovuto a una puntura di antitetanica somministrata per essersi tagliata con una lamiera arrugginita dopo essere caduta dalla bicicletta (BT 344); nella pagina successiva Andrea, probabilmente influenzato da questa notizia che la madre gli ha comunicato, racconta una storia di dubbia veridicità su un neonato divorato da un cinghiale (BT 345). Apparentemente inutili allo sviluppo della trama principale, ma troppo numerose per essere un semplice riempitivo o un effetto di realtà, queste morti spingono a credere che Siti abbia voluto costruire una linea di significato parallela al discorso sulla pedofilia e culminante nel suicidio di Andrea.

⁴¹ Alessandro Grilli ha sottolineato come nessun commentatore abbia trovato inverosimile che don Leo vada a confessarsi casualmente da un altro prete pedofilo (BT 195-197). Secondo Grilli, «[...] il concetto stesso di (in)verosimile ha più a che fare con le strutture di un codice culturale che con l'effettiva probabilità statistica». La nostra cultura ammette lo stereotipo del prete pedofilo, ma non l'esistenza del desiderio di un bambino verso un adulto. Cfr. ALESSANDRO GRILLI, *Introduzione*, in *L'inverosimile realistico e le coincidenze impossibili. Quando il racconto diventa immotivato*, a cura di ID., Pisa, Pacini, 2022, pp. 19-41. Cit. a p. 21.

⁴² M. MARZANO, *La pedofilia come salvezza*, cit.

⁴³ Ricostruisce le posizioni dei difensori del romanzo, compresa quella di Siti stesso, R. DONNARUMMA, *Walter Siti, immoralista*, cit., pp. 59-67.

⁴⁴ Cfr. Ivi, pp. 68-69.

La strage dei bambini ammette due interpretazioni complementari che fanno riferimento a due piani diversi. Da un lato si può avanzare una lettura sociologica, che segue una riflessione autoriale già avanzata in *Troppi paradisi*, dove Walter dichiarava: «Sono l'Occidente perché detesto i bambini e il futuro non mi interessa» (TP 186). Tutti i personaggi principali che don Leo incontra hanno perduto i propri figli: quello della scrittrice Mate è morto da molti anni, ma la donna vive nel suo costante ricordo finché cade in coma proprio dopo un litigio con don Leo che la spronava a bruciare gli oggetti appartenuti al figlio; Duilio, manager e unico amico di don Leo, aspetta un bambino dalla compagna Federica che però sceglie di abortire e che, da quanto suggerisce il testo, commissiona l'omicidio dell'ex fidanzato; Vivetta, importante nella trama perché mette in contatto don Leo con Andrea, ha avuto un aborto; infine, ci sono i terribili genitori di Andrea. A fronte della frenesia velleitaria della Milano in cui si ambienta la vicenda, la morte dei bambini prefigura un futuro sterile, privo di cambiamento e rivoluzione per mancanza di energie vitali. Nelle tre omelie pronunciate nel corso della storia, don Leo richiama proprio lo spirito rivoluzionario del cristianesimo, che è stato ormai abbandonato per un ideale di benessere e conservazione del proprio privilegio; nell'ultimo sermone, poco prima di morire, arriva addirittura a dire che «Se Cristo decidesse di ridiscendere ora sulla terra, non sono sicuro che sarebbe nel campo cristiano» (BT 331). Alla stasi del mondo cristiano-occidentale si oppone infatti il brulichio vitale del mondo islamico, incarnato in modo radicale dai terroristi più volte ricordati nel romanzo. Per i combattenti dell'Isis anche la morte dei figli assume un significato totalmente diverso rispetto a quanto non accada in Occidente, perché rientra in una prospettiva rivoluzionaria anziché di declino:

“Voi abortite un figlio in nome del vostro corpo” scrive rivolgendosi alle donne “crociate” la poetessa jihadista Ahlan al-Nasr, “noi sacrifichiamo la vita di un figlio in nome del corpo spirituale di tutti i fedeli”. [...] L'Isis è il perfetto complementare dall'Occidente: a chi ha cancellato la morte rispondono con i kamikaze, alla fine delle ideologie con una fede monolitica, a chi non osa più nominare la rivoluzione con una prospettiva radicalmente rivoluzionaria [...]. (BT 292)

Attraverso l'ennesimo parossismo, Siti torna a ribadire la crisi dell'Occidente e il suo destino di morte, mentre la vita e il cambiamento si agitano altrove.

Ma a fianco di questa lettura che mira al quadro d'epoca, mi sembra che il testo suggerisca anche un livello di significazione sovrastorico. La morte dei bambini richiama l'insufficienza dei padri, tema costante nella produzione di Siti e che in *Bruciare tutto* assume una dimensione metafisica in quanto il Padre per antonomasia è Dio.⁴⁵ Nel romanzo, infatti, gli adulti sono totalmente incapaci di proteggere i figli, e ai piccoli gesti di accudimento della prole si sostituiscono azioni eccezionali compiute da personaggi inarrivabili. Il romanzo propone come modelli San Carlo Lwanga, il martire africano a cui è intitolata la parrocchia di don Leo, difensore dei paggi dalle insidie sessuali del re Mwanga II di Bugunda, e Abramo, evocato due volte nel corso della

⁴⁵ Cfr. SILVIA CUCCHI, *Una teologia della frustrazione. L'opera letteraria di Walter Siti*, Firenze, Franco Cesati, 2021, pp. 77-94.

storia, esempio di fedeltà al volere di Dio tanto da sacrificargli il figlio e che proprio grazie alla sua fede salva Isacco. Ma un santo e un patriarca non sono esempi replicabili: *Bruciare tutto* sostiene allora l'idea che i padri non sono più in grado di proteggere i figli. È in questo orizzonte pessimistico che va inserito e spiegato il messaggio inaccettabile del romanzo rilevato da Marzano (meglio pedofilo che assassino). Il libro spinge al paradosso di credere che per salvare un bambino sia necessario avere un rapporto sessuale con lui; ma il senso di questa conclusione sta proprio nell'insostenibilità di entrambe le opzioni: non conta quindi la scelta, ma il fatto che la giustizia, la redenzione e la salvezza siano impossibili in entrambi i casi.⁴⁶ Le due alternative – l'atto sessuale o la responsabilità del suicidio – dipendono senza dubbio dall'ossessione di don Leo e dalla sua incapacità di vedere altre strade, ma creano un conflitto assoluto che mette in risalto il nichilismo di Siti: se i figli sono destinati a morire perché la via per salvarli è impercorribile, viene meno il futuro stesso dell'umanità.⁴⁷

Da questo punto di vista, *Bruciare tutto* estremizza una visione del mondo già attiva (fin dal titolo) in *Resistere non serve a niente* e che suggellerà il finale della *Natura è innocente*:

Mentre i nostri dèi antropomorfi fanno fagotto, e svanisce nell'etere la domanda petulante "perché il mondo è diventato quello che è?", altri mammiferi meno pretenziosi scaldano i muscoli, e a loro succederanno ovipari con dèi forniti di becco, e insetti resilienti. Infine l'esaurirsi dell'elio sulla nostra stella, e il mappamondo rossastro già bollente di gas, e il convergere della nostra galassia su Cassiopea; poi il buco nero supermassivo e un altro giro di giostra.⁴⁸

6. REALISMO, ETICA, IMPEGNO: APPUNTI PER UNA DISCUSSIONE

Se in Siti le funzioni testuali assunte dalla pedofilia e dall'abuso sessuale sui minori cambiano da romanzo a romanzo, sono però accomunate dal fatto di essere anticonvenzionali e di non collaborare a rafforzare un senso morale condiviso, come oggi spesso la letteratura è chiamata a fare.⁴⁹ Siti, consapevole dell'orizzonte d'attesa che regola il discorso sulla pedofilia, decide di disattenderlo in accordo con la sua idea di letteratura («L'arte è un bastian contrario che spira sempre dal lato sbagliato»)⁵⁰ e con la sua concezione del realismo. Nel saggio *Il realismo è l'impossibile*, compimento di una riflessione

⁴⁶ Cfr. Ivi, p. 93.

⁴⁷ Hanno evidenziato il nichilismo di Siti anche LORENZO MARCHESE, *Il romanzo come fine. Per una lettura comparata delle opere di Walter Siti e Michel Houellebecq*, in «Contemporanea», 16 (2018), p. 54 e R. DONNARUMMA, *Walter Siti, immoralista*, cit., pp. 92-94.

⁴⁸ WALTER SITI, *La natura è innocente. Due vite quasi vere*, Milano, Rizzoli, 2020, p. 345.

⁴⁹ Cfr. GIANLUIGI SIMONETTI, *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, notte-tempo, 2023, pp. 118-119.

⁵⁰ WALTER SITI, *Offesa o medicina?*, in ID., *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021, p. 28.

trentennale sul rapporto tra letteratura e realtà⁵¹ e definito da Siti «[...] una bieca ammissione di poetica»⁵², si è espresso in questi termini: «Il realismo, per come lo vedo io, è l'anti-abitudine» e «[...] il realismo si esercita soprattutto nel ribaltare le concezioni culturali».⁵³ Il realismo di Siti rifiuta il verosimile («Realismo e verosimiglianza, in ultima analisi, si scoprono rivali»)⁵⁴ – l'osservazione di Marzano su *Bruciare tutto* era quindi corretta, ma non contemplava la possibilità di un “realismo irrealistico” – e si costruisce invece a partire da abitudini e convenzioni che vengono rovesciate in modo programmatico, con l'obiettivo esplicito di indurre uno straniamento nel lettore.

Ma questa scelta di poetica implica che lo studio della rappresentazione della pedofilia in Siti non possa limitarsi al piano sintagmatico del testo, ma debba sempre rapportare quest'ultimo al piano paradigmatico del contesto – definito sia dai testi letterari sia dagli altri assunti culturali validi in un certo periodo – che Siti deve presupporre per poter capovolgere. Nel momento interpretativo, è quindi necessario storicizzare il tema prescelto e coniugare la tematizzazione intratestuale con quella intertestuale.⁵⁵

Il ribaltamento delle convenzioni rappresentative non si limita all'aspetto tematico-contenutistico (l'atto gratuito di Tommaso, l'avance sessuale di Andrea con don Leo ecc.) ma riguarda anche quello formale-narratologico. Abbiamo già visto come *Troppi paradisi* e *Bruciare tutto* modellassero la storia di Alfredo e quella di don Leo su un inusuale schema tragico, ma possiamo osservare più in generale come Siti prediligia il racconto riportato dal punto di vista del pedofilo e dell'abusatore, che corrisponde ora al narratore autodiegetico (Walter in *Scuola di nudo*), ora a un amico del narratore auto/omodiegetico (Alfredo in *Troppi paradisi*, Tommaso in *Resistere non serve a niente*), ora al personaggio su cui si focalizza maggiormente il narratore onnisciente (don Leo in *Bruciare tutto*). Quando invece si concentra sulla vittima come nel *Contagio*, Siti evita di approfondire le implicazioni dolorose dell'abuso, spostando l'attenzione sulla meschinità e l'opportunismo del coro della borgata. Questa scelta di focalizzazione, quanto meno inconsueta nel panorama della narrativa contemporanea dominato da un orizzonte vittimario,⁵⁶ genera una prossimità inospitale con il pedofilo che, opportunamente umanizzato, diventa un catalizzatore di empatia negativa e rifiuta l'etichetta del mostro.⁵⁷

E allora si pone un'ultima questione, destinata qui a rimanere aperta: che rapporto ha l'idea di realismo di Siti e il modo in cui si realizza intorno al tema della pedofilia con il piano etico? Nella sua interpretazione di *Bruciare*

⁵¹ Cfr. EMANUELE ZINATO, *Il «realismo d'emergenza» di Walter Siti, tra teoria e romanzo*, in «Contemporanea», 16 (2018), pp. 113-115. L'articolo di Zinato mostra come la concezione del realismo di Siti sia di natura freudiana e matteblanchiana.

⁵² W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 48.

⁵³ Ivi, pp. 8, 10.

⁵⁴ Ivi, p. 30.

⁵⁵ Cfr. MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 6-7.

⁵⁶ Cfr. DANIELE GIGLIOLI, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Milano, nottetempo, 2014.

⁵⁷ Cfr. STEFANO ERCOLINO e MASSIMO FUSILLO, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani, 2022.

tutto e in generale della poetica di Siti, Donnarumma ha escluso che le opere dello scrittore conservino un qualche fine moralistico. Ma è stato proprio Siti a dire che «[...] le caratteristiche per cui un testo può sostenere cause etiche e/o politiche senza avvilire le potenzialità conoscitive della letteratura» sono «[...] l'assoluta onestà intellettuale ed emotiva, la naturale incapacità di aderire agli stereotipi» e «[...] lasciare entrare nel testo il discorso dell'avversario, stratificare il testo stesso come una struttura dialettica perennemente aperta al dubbio».⁵⁸ Questi principi sono adottati da Siti per raccontare la pedofilia e l'abuso e sono in linea con la sua idea di realismo; la quale, dunque, oltre a funzionare come teoria estetica e compositiva, possiede anche una valenza etica non trascurabile. Allo stesso tempo, però, questo realismo straniante convive ambigualmente con un'ideologia che oscilla tra pessimismo e nichilismo, e che sembra incompatibile con qualsivoglia nozione di impegno o spinta a fare il bene. Non si capisce, poi, perché Siti scelga un banco di prova così impegnativo come quello della pedofilia e quale sia lo scopo di ridiscutere un argomento su cui l'opinione pubblica è molto coesa. Ma, come mostrato nelle analisi dei testi, Siti utilizza sempre la pedofilia per riflettere su altre questioni della contemporaneità: ora le storture del sistema capitalistico-edonistico, ora le prerogative della nuova razza dei superricchi, ora la crisi dell'Occidente e la sfiducia verso il futuro. La pedofilia, quindi, non è il fine, ma il mezzo per promuovere una discussione critica su problemi che la trascendono.

Forse, sta proprio in questo uso pretestuale di un tema tanto delicato l'immoralismo di Siti.

⁵⁸ WALTER SITI, *Una mutazione irreversibile?*, in ID., *Contro l'impegno*, cit., rispettivamente pp. 254, 255, 257.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAZZOCCHI, MARCO ANTONIO, *Bisogna bruciare Siti?*, in «Doppiozero», 26 aprile 2017, url <https://www.doppiozero.com/bisogna-bruciare-siti>.
- BERTONI, CLOTILDE, *Rischi e risorse dello studio dei temi: percorsi possibili*, in «allegoria», XX, 58 (2009), pp. 9-24.
- CASADEI, ALBERTO, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007.
- CORTELLESA, ANDREA, *Futile*, in «Doppiozero», 2 luglio 2012, url <https://www.doppiozero.com/futile>.
- CRISAFI, MARINA, EUGENIA TRUNFIO e LUISA BELLISSIMO, *Pedofilia. Disciplina, tutele e strategie di contrasto*, Milano, Giuffrè, 2010.
- CUCCHI, SILVIA, *Una teologia della frustrazione. L'opera letteraria di Walter Siti*, Firenze, Franco Cesati, 2021.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.
- ID., *Walter Siti, immoralista*, in «allegoria», XXXI, 80 (2019), pp. 53-94.
- ERCOLINO, STEFANO e MASSIMO FUSILLO, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani, 2022.
- FUSILLO, MASSIMO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- GIGLIOLI, DANIELE, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Milano, nottetempo, 2014.
- ID., *Tema*, Milano, La Nuova Italia, 2001.
- GRILLI, ALESSANDRO, *Introduzione*, in *L'inverosimile realistico e le coincidenze impossibili. Quando il racconto diventa immotivato*, a cura di ID., Pisa, Pacini, 2022, pp. 19-41.
- LANGONE, CAMILLO, *Il "peccato" di Siti? Abuso di stereotipi*, in «il Giornale», 14 aprile 2017.
- ID., *Perché l'ultimo romanzo di Siti è repellente*, in «il Foglio», 15 aprile 2017.
- LAVAGETTO, MARIO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.
- MARCHESE, LORENZO, *Il romanzo come fine. Per una lettura comparata delle opere di Walter Siti e Michel Houellebecq*, in «Contemporanea», 16 (2018), pp. 43-60.
- MARZANO, MICHELA, *La pedofilia come salvezza: il romanzo inaccettabile di Walter Siti*, in «la Repubblica», 13 aprile 2017.
- NABOKOV, VLADIMIR, *A proposito di un libro chiamato Lolita*, in ID., *Lolita* (1955), trad. it. GIULIA ARBORIO MELLA, Milano, Adelphi, 1992.
- Olga rovere, le tappe della storia. Sei anni fa le denunce per violenza*, in «la Repubblica», 28 maggio 2012, url https://roma.repubblica.it/cronaca/2012/05/28/news/olga_rovere_le_tappe_della_storia_sei_anni_fa_le_prime_denunce-36075727/.
- OLIVERO, DARIO, *Siti: "Ho creduto che don Milani somigliasse al mio prete pedofilo"*, in «la Repubblica», 19 aprile 2017.
- PARISI, LUCIANO, *Giovani e abuso sessuale nella letteratura italiana (1902-2018)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.
- PARSI, MARIA RITA, *Più furbi di cappuccetto rosso. Suggerimenti a bambini, genitori, educatori su come affrontare la pedofilia*, Milano, Mondadori, 2000.
- PELLINI, PIERLUIGI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004.

- ID., *Tema*, in *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, a cura di LAURA NERI e GIUSEPPE CARRERA, Roma, Carocci, 2022, pp. 139-157.
- PENNACCHIO, FILIPPO, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- SCHINAIA, COSIMO, *Pedofilia e psicoanalisi. Figure e percorsi di cura*, Nuova edizione rivista, aggiornata e ampliata, Torino, Bollati Boringhieri, 2019.
- SEGRE, CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, nottetempo, 2023.
- ID. (a cura di), *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, in «Contemporanea», I, 1 (2003), pp. 161-167.
- SITI, WALTER, *Brucciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2017.
- ID., *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.
- ID., *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008.
- ID., *Il realismo è l'impossibile*, Milano, nottetempo, 2013.
- ID., *Il romanzo sotto accusa*, in *Il romanzo*, a cura di FRANCO MORETTI, vol. I, Torino, Einaudi, 2001, pp. 129-192.
- ID., *L'orgoglio del romanzo*, in «L'Asino d'oro», V, 10 (1994), pp. 63-69.
- ID., *La natura è innocente. Due vite quasi vere*, Milano, Rizzoli, 2020.
- ID., *Pagare o non pagare*, Milano, nottetempo, 2018.
- ID., *Questionario*, in «Nuovi Argomenti», 70 (2015), pp. 190-192.
- ID., *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2012.
- ID., *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi, 1994.
- ID., *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006.
- STURLI, VALENTINA, *Estremi occidentali. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- EAD., *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2020.
- EAD., *Il corpo del reato. Rappresentazioni della pedofilia nella letteratura contemporanea*, in *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della narrazione*, a cura di GIUSEPPE CARRARA e LAURA NERI, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 411-424.
- TINELLI GIACOMO, *Alle soglie di Brucciare tutto. Processo al romanzo*, in «Interférences littéraires/Littéraire interférentielles», 23 (2019), pp. 141-158, url <https://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1030>.
- TIRINANZI DE MEDICI, CARLO, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.
- VITI, ALESSANDRO, *Tema*, Napoli, Guida, 2011.
- ZINATO, EMANUELE, *Il «realismo d'emergenza» di Walter Siti, tra teoria e romanzo*, in «Contemporanea», 16 (2018), pp. 111-118.



PAROLE CHIAVE

Walter Siti; pedofilia; realismo; surdeterminazione



NOTIZIE DELL'AUTORE

Tommaso Dal Monte è dottorando in Studi Linguistici e Letterari alle Università di Udine e di Trieste. Il suo progetto di ricerca verte sulla rappresentazione della pedofilia e dell'abuso sessuale sui minori nella narrativa italiana contemporanea. Si occupa di letteratura italiana del Novecento e dell'estremo contemporaneo, con interessi teorici nell'ambito dei *Trauma Studies* e del rapporto tra letteratura e impegno.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

TOMMASO DAL MONTE, *Presupposti teorici e funzioni testuali della pedofilia nella narrativa di Walter Siti*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 21 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



Teoria e pratica
della traduzione



PER UNA POETICA DELLA TRADUZIONE IN ÉDOUARD GLISSANT

SARA AGGAZIO – *Università degli studi di Cagliari*

Questo lavoro ripercorre le tracce delle riflessioni di Édouard Glissant (Sainte-Marie, 1928-Parigi, 2011) sulla traduzione letteraria, disseminate all'interno della sua opera saggistica. Il processo traduttivo, considerato da Glissant come vera e propria arte, diventa applicazione del pensiero e della Poetica della Relazione. Declinata in questo senso, la traduzione si configura come processo di creolizzazione, altro termine caro all'autore. In virtù della sua capacità di giocare con la diversità, linguistica e culturale, la distinzione tra *langue* e *langage*, la promozione del multilinguismo, il diritto all'opacità e l'imprevedibilità nel testo d'arrivo saranno oggetto di questa analisi.

This paper aims to retrace the thought of Édouard Glissant (Sainte-Marie, 1928-Paris, 2011) on literary translation, scattered all over his work. Considered by Glissant as a proper art, the translating process is understood as the application of the thought and of the Poetics of Relation. In this sense, translation can be considered as a poetics reflecting the creolizing process fostered by the author. The possibility of dealing with linguistic and cultural diversity, with the distinction between *langue* and *langage*, the promotion of multilingualism, the right to opacity and the unpredictability of the target text will be part of this analysis.

I INTRODUZIONE

Édouard Glissant è molto conosciuto, non solo in ambito francofono, per le sue elaborate riflessioni sulle questioni identitarie, dove emergono concetti chiave come identità-rizoma, creolizzazione, relazione, *Tout-monde*, erranza ecc. Meno noto invece per le sue riflessioni sulla traduzione, un'attività che si intreccia in modo essenziale con i termini appena elencati. I suoi interventi sull'argomento sono stati infrequenti e quasi mai ordinati in un discorso specifico, rendendo difficile delinearne in modo sistematico una teoria di Glissant sul tradurre. Inoltre, sebbene l'autore vanti un'ampia raccolta di pubblicazioni a partire dalla fine degli anni Cinquanta, il suo interesse nei confronti della materia si palesa solo a partire dai primi anni Novanta, toccando però principalmente aspetti teorico-filosofici. È solo con la pubblicazione dell'ultima opera, *La terre, le feu, l'eau et les vents. Une anthologie de la poésie du Tout-monde*¹, che Glissant si dedica direttamente alla traduzione curando personalmente, o in collaborazione con il figlio Olivier, la versione di alcuni testi, poesie e canzoni da diverse lingue². Attraverso una rapida lettura dei brani tradotti si comprende subito che l'approccio traduttivo di Glissant è piuttosto dilettantistico e svincolato da qualsivoglia prescrizione metodologica³, e

¹ ÉDOUARD GLISSANT, *La terre, le feu, l'eau et les vents, une anthologie de la poésie du Tout-monde*, Paris, Galaade 2010.

² Tra gli autori e le autrici che Glissant traduce e adatta, troviamo: Abel Meeropol (p. 21), Pablo Neruda (p. 38), Gabriela Mistral (p. 83), Camoens (p. 146), Linton Kwesi Johnson (p. 180-181), la band Deerhoof (p. 185-187), Morisseau-Leroy (p. 199), Bertolt Brecht (p. 212), Jayne Cortez (p. 219-220), la band Chico Science & Nação Zumbi (p. 222-226), Allen Ginsberg (p. 268), Gilbert Gratiant (p. 302-304), Estrella Morente e Antonio Mairena (p. 306).

³ Per un breve approfondimento sulle traduzioni dallo spagnolo e dal portoghese presenti nell'antologia, si rimanda a LILIAN PESTRE DE ALMEIDA, *Réflexions sur les traces italiennes pour et dans une poétique antillaise: Édouard Glissant* in «Rime», X, (2013), pp. 127-154.

che la sua attività di traduttore è puramente funzionale al progetto globale dell'antologia, ovvero quello di costruire una biblioteca ideale di testi in Relazione, con «lo scopo di permettere a colui che legge di ascoltare gli echi e i rimandi generati dall'accostamento di opere così diverse e apparentemente lontane»⁴. Ciononostante, è bene rimarcare l'importanza che la traduzione, e a loro volta i traduttori, ricoprono in questa antologia: non solo buona parte dei testi presenti sono traduzioni ma, oltre all'ancora mai scontato riferimento a chi traduce in un'apposita sezione denominata «Sources et crédits littéraires», troviamo anche, a fine volume, una breve ma significativa nota di elogio rivolta ai traduttori: «et les traducteurs ici nommés, intrépides et obstinés, savants et devins»⁵.

La mancanza di una concreta e continua *esperienza* di traduzione svolta su testi altrui, non sembra avere distolto Glissant dal condurre una *riflessione*⁶ sulla centralità dell'atto traduttivo, seppure cursoria e apparentemente occasionale. D'altronde non si può dire che Glissant sia totalmente estraneo a un discorso sulla traduzione perché la sua pratica di scrittore e di poeta vive e si nutre del suo stesso bilinguismo. Alla base della Poetica della Relazione proposta dall'autore martinicano, ci sono tutta una serie di pratiche che riguardano la produzione letteraria e che toccano *in primis* alcune imprescindibili questioni legate alle lingue e ai loro rapporti. Le riflessioni linguistiche vengono infatti considerate come fondamentali dall'autore per intraprendere un discorso sull'identità e sulla relazione tra il soggetto e il mondo. Quella dell'autore è una proposta per una poetica del linguaggio, che parte proprio dalla sua condizione di scrittore martinicano e dal suo rapporto con le lingue praticate. In un primo momento, si rivela imprescindibile la riflessione sulla dialettica oralità/scrittura, in cui la componente orale non è secondaria rispetto alle convenzioni proprie del testo scritto per la produzione letteraria contemporanea e, come suggerito da Henri Meschonnic con la sua innovativa idea di ritmo⁷, diviene fondamentale nella pratica traduttiva: anche per Glissant, l'oralità assume un ruolo di primo piano nel rapporto tra le lingue in quanto manifestazione di una poetica, da integrare alle pratiche di scrittura.

Da ciò deriva un secondo spunto di riflessione, vale a dire il binomio tra *langue* e *langage*, dove il secondo termine non è inteso nell'accezione tradizionale attribuita dalla linguistica saussuriana, ma come potenziale creativo intrinseco a ogni lingua in quanto manifestazione di una soggettività che si declina in termini di diversità. È da questa nuova accezione del rapporto lingua-linguaggio che Glissant fonda la sua volontà di difendere la pluralità e la diversità linguistica, abbracciando il concetto di *multilinguisme*, da non intendersi come sinonimo di poliglottismo. Tutti questi elementi diventano

⁴ ELENA PESSINI, *Teoria e pratica della traduzione nella poetica di Édouard Glissant* in ENRICO MARTINES, ALBA PESSINI (a cura di), «Il traduttore visibile. Traduzione d'autore e autotraduzione», Parma, MUP 2020, pp. 117-131.

⁵ É. GLISSANT, *La terre, le feu, l'eau et les vents*, cit., p. 315.

⁶ Usiamo i termini *esperienza* e *riflessione* in accordo con la celebre definizione di traduttologia intesa come «réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience» di ANTOINE BERMAN, *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*, Parigi, Seuil 1991.

⁷ HENRI MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier 1991, p. 103.

costitutivi della concezione di una *poétique* che risulta particolarmente feconda per affrontare un discorso sui rapporti tra le lingue e su ciò che Glissant ha definito l'*imaginaire des langues*⁸. Questo viaggio preliminare nella riflessione linguistica è necessario in quanto, proprio a partire dall'importanza capitale data alle problematiche linguistiche come paradigmi dell'identità relazionale, di cui lo stesso autore ha fatto *esperienza* diretta, si concretizza la *riflessione* non normativa dell'autore sulla traduzione: un'arte indispensabile, vocata all'imprevedibilità, all'erranza e al rispetto delle opacità, il cui potenziale creativo permette la *mise en relation* tra i luoghi, i tempi, i linguaggi, le poetiche e gli immaginari, e per questo, prima garante della diversità, linguistica e non solo.

2 LANGUES E LANGAGES

Come si è accennato, l'interesse di Glissant per le questioni linguistiche deriva principalmente dalla sua condizione di scrittore e, più nello specifico, di scrittore martinicano, impregnato dall'uso della lingua creola parlata in Martinica, e dalla lingua francese, retaggio del passato coloniale e lingua ufficiale dell'isola. Una condizione di «diglossie»⁹ che suscita negli scrittori caraibici forti incertezze circa la lingua da utilizzare per la produzione letteraria. Nell'intento di trovare una risposta a questo «*tourment de langage*»¹⁰, Glissant sviluppa una sensibilità particolare nei confronti delle lingue, tipica di tutti coloro che fanno esperienza della fragilità del proprio idioma, minacciato dal predominio di un altro.

Nel caso specifico della lingua creola, lingua orale nata nelle piantagioni come strumento di comunicazione tra schiavi e *maîtres*, poi sovvertita a strumento di resistenza verso i coloni, il conflitto con la lingua dominante è ancora più stridente. Le lingue creole, nel passaggio dall'orale allo scritto, devono affrontare il problema di fissarsi in una forma che, pur inevitabilmente dipendente dai canoni strutturali e retorici propri della lingua dominante, possa risultare autonoma e funzionale. Nonostante la scelta di scrivere in francese, la scrittura di Glissant, così come quella di altri autori e autrici delle Antille, risulta sempre fortemente impregnata dell'oralità, del ritmo e della prosodia della lingua creola¹¹. Quest'operazione sovversiva nei confronti della lingua francese standard, è da intendersi come frutto della «*créolisation*»¹²,

⁸ Si veda LISE GAUVIN, *L'imaginaire des langues: tracées d'une poétique* in JACQUES CHEVRIER (a cura di), *Poétiques d'Édouard Glissant*, Actes du colloque international de la Sorbonne, Parigi, SUP, 11-13 marzo 1998, pp. 275-284. L'espressione verrà poi ripresa come titolo dell'ultima raccolta di saggi pubblicata dall'autore (si veda ÉDOUARD GLISSANT, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard 2010).

⁹ ÉDOUARD GLISSANT, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard 1990, p. 132.

¹⁰ L. GAUVIN, *L'imaginaire des langues: tracées d'une poétique*, cit., p. 278.

¹¹ Per un approfondimento sulla presenza della lingua creola nell'opera di Glissant, si veda LOÏC CÉRY, *Tan fè tan. Édouard Glissant et le génie du créole. De la diglossie à la diglossie*, in *Écrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement*, a cura di ISABELLE CROS, ANNE GODARD Paris, Editions des archives contemporaines 2022, pp. 35-53.

¹² ÉDOUARD GLISSANT, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard 1996.



cioè di quel processo violento, inarrestabile e imprevedibile nato dal contatto di più culture, e non del mero inserimento di creolismi all'interno della lingua, che intaccherebbero solo il lato superficiale e folkloristico della scrittura. Durante un'intervista radiofonica¹³ l'autore dialoga con Catherine Pont-Humbert proprio a proposito della costruzione di questa poetica, ribadendo quanto abbia influito nella sua infanzia la frequentazione dei terreni agricoli gestiti dal padre. L'esposizione ai racconti creoli in lingua francese, pronunciati dai lavoratori di quelle terre e a loro volta ispirati dalla tradizione dei *conteurs*, gli ha permesso di scoprire un modo inedito di utilizzare quella lingua, che se da un lato non aveva nulla a che fare con ciò che aveva appreso a scuola, dall'altro non si limitava a introdurre termini ed espressioni di trasfigurazione.

Questo approccio aperto nei confronti delle due lingue, quella materna e quella di formazione, unite da un vero e proprio processo di creolizzazione nel linguaggio poetico dello scrittore, lascia già intravedere il valore che assume per Glissant ogni espressione linguistica, riconoscendo a ogni idioma un potenziale creativo intrinseco per la costruzione dell'immaginario umano. È infatti l'autore stesso a ribadire la necessità per l'immaginario antillano di includere entrambe le lingue nella creazione poetica, in quanto entrambe fortemente impregnate del luogo in cui quella parola viene prodotta¹⁴.

Un discorso che non sembra allontanarsi molto da ciò che ogni traduttore si trova ad affrontare, come testimonia la traduttrice Francesca Neri nella nota introduttiva alla versione italiana di *Introduction à une poétique du Divers*, proprio in merito al suo approccio traduttivo alla scrittura glissantiana:

Rimaneva comunque, al di là delle difficoltà di interpretazione che nascono dalla complessità delle teorie di Glissant, un problema di linguaggio, inevitabile quando ci si accinge a tradurre uno scrittore creolo. Proprio nelle pagine di questo libro, l'autore racconterà di come ha dovuto attraversare lingue diverse per approdare alla propria lingua letteraria, per costruire una sua lingua individuale. Il risultato è un francese di grande ricchezza, ambiguità e spessore. [...] Il timore di rendere il proprio testo esotico e ammiccante impedisce a Glissant qualunque concessione a un facile desiderio di "alterità" dei lettori. La sua operazione è diversa: Glissant non nasconde certo che il francese è per lui una lingua appresa, non naturale, ma lo mostra addentrandosi nella sua straordinaria e originaria complessità, piuttosto che affidandosi alle invenzioni dei creolismi.¹⁵

Per Glissant, il *langage* è il risultato di un certo tipo di rapporto non solo con la lingua, ma anche con il paesaggio, la storia e più generalmente il mondo, ciò che dà la possibilità a lingue diverse e apparentemente lontane di avvicinarsi. Un'esemplificazione pratica di quanto appena detto ci viene fornita

¹³ CATHERINE PONT-HUMBERT, *Entretien d'Édouard Glissant* in «À voix nue», France Culture, Gennaio 2002, url <http://www.edouardglissant.fr/audio.html> (consultato il 28/01/2023).

¹⁴ É. GLISSANT, *Introduction à une poétique du Divers*, cit., p. 41.

¹⁵ Ivi, cit., pp. 7-8, trad. it di FRANCESCA NERI, *Introduzione a una poetica del Diverso*, Milano, Meltemi 1998; 2020 (nuova edizione a cura di GIUSEPPE SOFO).

dall'autore quando racconta di una conversazione avuta con lo scrittore cubano Alejo Carpentier, il quale sottolinea una delle caratteristiche comuni agli scrittori dell'arcipelago caraibico, ovvero la convergenza in un linguaggio comune, pur utilizzando lingue differenti: un linguaggio che scorre attraverso i numerosi idiomi parlati nei Caraibi (inglese, spagnolo, olandese, lingue creole, *pidgins*), facendo sì che queste possano "intendersi" attraverso un immaginario comune, pur non utilizzando lo stesso mezzo di espressione linguistica¹⁶.

La creazione di un linguaggio inedito a partire da una o più lingue si configura quindi come la possibilità per ognuno di costruire, a partire dalla lingua, un linguaggio libero e liberato, vero e proprio atto di creatività che permette di fare emergere la soggettività di ogni immaginario, proteggendo ed esaltando le differenze di ognuno. Così come lo scrittore crea un linguaggio inedito a partire dalla propria lingua, allo stesso modo il traduttore stabilirà una relazione tra due sistemi linguistici, inventando a sua volta un linguaggio necessario a creare tale relazione. Questo linguaggio della traduzione è un «*langage de Relation*»¹⁷ e sarà da intendersi allo stesso modo come un vero e proprio processo di creolizzazione, poiché opera tra due sistemi eterogenei, quello della lingua e della cultura di partenza e quello della lingua e della cultura di arrivo, il cui risultato non è ascrivibile a nessuno dei due, ma genera al contrario qualcosa di imprevedibile e inedito capace di arricchire entrambi, in quel «terzo spazio» che è il processo stesso di traduzione, teorizzato da Homi Bhabha in *The Location of Culture*¹⁸, pubblicato quattro anni dopo *Poétique de la Relation* di Glissant.

3 *MULTILINGUISME*

L'importanza attribuita a ogni lingua e a ogni linguaggio in virtù della capacità di arricchimento dell'immaginario collettivo, crea le premesse per una straordinaria apertura nei confronti della diversità linguistica e, di conseguenza, il rifiuto categorico per qualsiasi forma di omologazione e standardizzazione che passa per mezzo di una lingua unica o comune a tutti. Quella proposta da Glissant è una «*poétique de la multiplicité des langues*»¹⁹, vale a dire la promozione di un multilinguismo che mira a proteggere la specificità di ogni lingua e che diviene il cardine della Poetica della Relazione, la cui prerogativa è di essere «*multilingue*»²⁰.

Nell'affrontare questo discorso, non si può fare a meno di mettere in discussione l'egemonia assunta dalla lingua, o meglio dal *sabir* anglo-americano, proprio a seguito dei fenomeni di *mondialisation* di cui Glissant si è ampiamente occupato. Ritorna, come una costante, l'inquietudine dell'autore nei

¹⁶ É. GLISSANT, *Introduction à une poétique du Divers*, cit., p. 43.

¹⁷ ID., *Traduire: relire, relier* in «Onzième assises de la traduction littéraire», Arles, Actes Sud 1994, pp. 25-29.

¹⁸ HOMI BHABHA, *The Location of Culture*, London, Routledge 1994.

¹⁹ ÉDOUARD GLISSANT, *Les Entretiens de Baton Rouge. Avec Alexandre Laupin*, Paris, Gallimard 2008, p. 90.

²⁰ ID., *Poétique de la Relation*, cit., p. 31.

confronti di tutto ciò che si pone come una minaccia per la diversità e dunque una minaccia per quella linfa vitale che permetterebbe la sopravvivenza del mondo stesso. Non si tratta infatti di deplorare o di gettare un capo di accusa sulla lingua inglese, quanto piuttosto di constatare che l'iper-semplificazione a cui questa lingua è sottoposta a scopo economico, potrebbe rivelarsi un pericolo sostanziale per il potere creativo della lingua stessa e per l'immaginario di coloro che la parlano²¹. Se ogni lingua, attraverso un linguaggio specifico, contribuisce alla costruzione di significati nel mondo, allora ogni lingua merita di essere difesa e preservata in quanto fertilizzante per l'immaginario e le poetiche di ognuno. In questo senso, è emblematica la frase dell'autore quando afferma che «il est donné dans toutes les langues, de bâtir la tour»²²: ribaltando completamente l'idea fondatrice del mito babelico presente nella Genesi, Glissant insiste ancora una volta sul legame tra sopravvivenza del mondo e diversità linguistica²³.

Il punto di vista qui espresso risulta perfettamente in linea con l'intero impianto filosofico di uno scrittore che, in accordo con la frammentarietà del suo luogo di origine (da un punto di vista geografico, etnico, sociologico, culturale e linguistico), rifiuta ogni pensiero univoco e totalizzante, ogni discorso sull'Essere e sull'Universale. L'elezione di una lingua che possa considerarsi universale si configura infatti all'interno di un retaggio filosofico sul quale si sono basate le più svariate politiche di conquista e di asservimento perpetrate nella storia e da cui deriva la convinzione di una gerarchia tra le lingue (con lingue maggioritarie e lingue minoritarie). Questo tipo di approccio altro non fa che autorizzare una naturale lotta di supremazia che vede vincitrici le lingue più utili soprattutto dal punto di vista socio-economico.

A fronte di questa situazione però, la pulsione all'oralità nata dagli sviluppi tecnologici dell'audiovisivo, invertendo la rotta nel rapporto tra scrittura e oralità, ha permesso che vi fosse un'attenzione diversa nei confronti della molteplicità linguistica. Grazie a una sorta di "fissazione" nella registrazione, e quindi alla messa in onda, alla fruizione replicabile, i discorsi, i poemi, le narrazioni hanno codificato la loro presenza nell'immaginario e hanno ritagliato un loro spazio di legittimità, contribuendo in questo modo ad accrescere una nuova sensibilità nei confronti della varietà linguistica. In virtù delle diverse lingue a cui siamo esposti ascoltando la radio, guardando la televisione, e oggi ancora di più sfruttando le infinite risorse della rete, siamo ormai abitati, secondo Glissant, dal desiderio di conoscere le differenze, soprattutto linguistiche, che ci vengono suggerite dalla visione di un paesaggio, dal racconto dell'esperienza di un luogo e dalla consapevolezza stessa di questa molteplicità²⁴. La possibilità di essere esposti alla differenza linguistica si configura pertanto come un valore aggiunto e inalienabile del mondo contemporaneo.

Da ciò scaturisce una condizione ormai comune a gran parte degli scrittori, ovvero sia l'impossibilità di scrivere in maniera monolingue: pur non conoscendo altra lingua se non quella materna, ogni scrittore è portato a tenere

²¹ ID., *Introduction à une poétique du Divers*, cit., pp. 41-42.

²² ID., *Poétique de la Relation*, cit., p. 123.

²³ ID., *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, cit., pp. 81-82.

²⁴ Ivi, p. 14.

conto della presenza di tutte le lingue del mondo, in quanto partecipi in egual misura della costituzione del suo *langage*, vale a dire del suo immaginario e della sua soggettività poetica²⁵. Il multilinguismo si configura dunque come una condizione totalmente nuova del mondo attuale, in cui tutte le lingue diventano fondamentali e nutrono l'immaginario di ognuno. Non si tratta perciò di una giustapposizione di lingue, di una commistione di testi scritti in lingue diverse o dell'uso del plurilinguismo letterario. Ancor meno si tratterebbe di una competenza poliglotta richiesta agli scrittori (del resto, lo stesso Glissant ha dichiarato in più di un'occasione di non essere particolarmente portato per le lingue straniere), ma piuttosto della maniera di praticare la propria lingua, proiettandola verso una relazione a tutte le altre²⁶. Considerare una relazione tra le lingue, nella maniera di scrivere o di parlare la propria, adottando una coscienza multilingue, si prospetta dunque per l'autore come la pratica più preziosa per combattere l'omologazione linguistica e per assicurare la sopravvivenza di ogni lingua, al fine di arricchire costantemente l'immaginario collettivo. Nell'atto di difesa di una lingua si deve necessariamente tenere conto della necessaria sopravvivenza di tutte le altre, poiché questa si iscrive nel rizoma²⁷ degli immaginari di cui ogni lingua si compone e, allo stesso tempo, partecipa.

I processi di traduzione operano perciò in questo senso, evocando il riflesso cangiante del multilinguismo, con la loro capacità di trasmettere, in altre lingue, le poetiche e i linguaggi prodotti²⁸. In questo senso, la traduzione viene concepita da Glissant come un'arte essenziale per la salvaguardia e la protezione della diversità linguistica poiché ogni atto di traduzione contribuisce a rafforzare la complessità degli immaginari e delle poetiche che frequentano il mondo, come suggerisce il suo discorso inaugurale alle Onzième assises de la traduction di Arles, nel 1994:

Avec toute langue qui disparaît, disparaît certes une part de l'imaginaire humain. Avec toute langue qui est traduite s'enrichit cet imaginaire, de manière errante et fixe en même temps.²⁹

Inserire il pensiero del multilinguismo all'interno di una riflessione traduttologica ci sembra centrale, in quanto permette di spostare l'attenzione da un'ottica bilaterale (due lingue, due culture, due testi) verso una prospettiva multilaterale. Benché l'idea fosse già presente nella riflessione glissantiana de *Le Discours antillais*³⁰, questa restava ancora imbrigliata in una visione binaria (lingua e linguaggio, oralità e scrittura) e poco o niente aggiungeva al di-

²⁵ Ivi, p. 84.

²⁶ Ivi, p. 28.

²⁷ Altro termine chiave del lessico glissantiano, come richiamo al pensiero rizomatico teorizzato da Gilles Deleuze e Félix Guattari (si veda GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit 1980).

²⁸ É. GLISSANT, *Traduire: relire, relier*, cit., p. 27.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ ÉDOUARD GLISSANT, *Le Discours antillais* (1981), Paris, Gallimard 1997.

battito sulla traduzione. È solo con l'apertura verso l'idea di Relazione che il discorso di Glissant sulla traduzione prende degli sviluppi interessanti e innovativi rispetto alla traduttologia di quegli anni³¹. Quando infatti, negli anni Novanta, Antoine Berman promuove la sua idea di «traduction-de-la-lettre» come «essence ultime et définitive de la traduction»³², il suo pensiero sulla traduzione si iscrive all'interno di un versante etico che favorisce lo straniamento della lingua d'arrivo all'addomesticamento della lingua di partenza. Il rapporto tra le lingue messe in campo, tuttavia, rimane iscritto in un'«éthique binaire»³³ che altro non fa che rinvigorire le dicotomiche aporie del dibattito in ambito traduttivo. La stessa idea di traduzione come «auberge du lointain», che ha parecchio stimolato il pensiero sulla traduzione in occidente, può essere messa in discussione alla luce dei più recenti studi in merito: senza negare il prezioso apporto di Berman al dibattito traduttivo, soprattutto all'epoca in cui fiorirono le sue tesi³⁴ e che certo non si limita a queste poche nozioni appena accennate, è evidente come l'approccio bermaniano a proposito del binomio nazionale-straniero, sia piuttosto condizionato da un punto di vista specificatamente francese³⁵.

4 OPACITÉ

Finora si è tentato di dimostrare come l'interesse riservato da Glissant alla traduzione affondi le sue radici nella constatazione di alcune caratteristiche intrinseche al linguaggio, qui inteso come peculiarità universale del genere umano. In quest'ottica, si potrebbe considerare la traduzione come la trasposizione in altre lingue di ciò che normalmente succede nella comunicazione umana³⁶: un tentativo di slancio verso l'Altro, attraverso la messa in rapporto di modi diversi di concepire il mondo. Tentativo che può rivelarsi fallimentare, per non dire catastrofico, non solo quando si ha a che fare con due sistemi

³¹ A questo proposito, si veda TIPHAINE SAMOYAUULT, *Traduction et violence*, Paris, Seuil 2020, in particolare il capitolo «Une zone d'imprévisibilité» (pp. 129-146).

³² A. BERMAN, *La traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, cit., p. 25.

³³ HENRI MESCHONNIC, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. II.

³⁴ Come scrive Sherry Simon: «Avec Berman, la traduction est libérée de la chasse gardée des linguistes et des belles lettres. Elle se trouve au centre d'une nouvelle prise de conscience des relations culturelles en tant qu'activités fondatrices de l'identité collective. La traduction devient un symptôme, un révélateur de la citoyenneté culturelle» in SHERRY SIMON, *Antoine Berman ou l'absolu critique*, in «TTR», XIV/II, (2001), pp. 19-29.

³⁵ Per un approfondimento, oltre al già citato saggio di Sherry Simon, si rimanda a PAOLO BELLOMO, *L'auberge est plutôt lointaine* in «inTRAlinea. online translation journal», XXIII, (2021), url <https://www.intralea.org/specials/article/2573> (consultato il 04 marzo 2023).

³⁶ Per dirla con le parole di Michel Deguy: «Tout est traduction» (si veda MICHEL DEGUY, *La raison poétique*, Paris, Galilée 2000, p. 103).

linguistici differenti, ma che spesso accade anche tra individui che condividono la stessa lingua o, come rifletteva Luigi Pirandello in *Uno, nessuno e centomila*, quando si cerca invano di parlare e comprendere sé stessi di fronte al proprio riflesso allo specchio, come nel caso del personaggio di Vitangelo Moscarda:

Ma il guajo è che voi, caro, non saprete mai, né io vi potrò mai comunicare come si traduca in me quello che voi mi dite. Non avete parlato turco, no. Abbiamo usato, io e voi, la stessa lingua, le stesse parole. Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele, e io nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto di intenderci, ma non ci siamo intesi affatto.³⁷

Questa difficoltà a «intendersi» nel proprio riflesso allo specchio per Vitangelo Moscarda, risiede nella sostanziale vacuità delle parole e nella conseguente arbitrarietà di significati e sensi attribuibili, estremamente variabili a seconda del tempo e dello spazio in cui vengono contemplate, ma anche della soggettività di chi le pronuncia. Estendendo il discorso al soggetto riflesso, ci si ritrova inoltre confrontati al problema della sua «oggettivazione, della sua rappresentazione, riproduzione, duplicazione»³⁸. Cos'è un soggetto, se non la molteplicità delle sue rappresentazioni? Questa riflessione ci pone necessariamente di fronte a tutta una serie di interrogativi che riguardano in primis la filosofia del soggetto, come dimostra lo studio di Jean-Luc Nancy *Être singulier pluriel*. Secondo lo studioso francese, infatti, l'identità, e dunque l'essenza di un soggetto, si declina sempre in termini di com-presenza, dove l'Essere (di un soggetto, di un testo) è «singulièrement pluriel et pluriellement singulier»³⁹, ovvero a una combinatoria di esistenze «in continua circolazione, polimorfe e polifoniche»⁴⁰.

È proprio in un saggio che tratta della difficoltà di vedersi riflessi in una stessa lingua e della pulsione quasi frenetica all'intelligibilità e all'oggettivazione, che si inizia ad avere una testimonianza tangibile dell'interesse di Glissant nei confronti della traduzione. All'interno di *Poétique de la Relation*, in un testo dal suggestivo titolo «Transparence et opacité», rielaborato a partire da una conferenza tenutasi a Bogotá nel 1982 di fronte a una platea di docenti di lingua francese, l'autore affronta alcune delle problematiche linguistiche appena trattate e si scaglia, mettendo in atto un'aspra critica, contro le pretese di chiarezza e trasparenza della politica linguistica francese. Il dibattito serve a Glissant per avanzare una nuova sfida per lo spazio letterario cosiddetto francofono, ovvero la necessità di prendere in considerazione la molteplicità di cui si è trattato, per difendere «plusieurs langues françaises»⁴¹ par-

³⁷ LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori 1980, p. 47.

³⁸ FRANCO NASI, *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Milano, Medusa 2010, p. 36.

³⁹ JEAN-LUC NANCY, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée 1996, p. 48.

⁴⁰ F. NASI, *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, cit., p. 37.

⁴¹ É. GLISSANT, *Poétique de la Relation*, cit., p. 134.

late nel mondo, senza ridurre la produzione dello spazio letterario francofono al *génie* di un'unica lingua francese. Quella sull'opacità è una riflessione che lo scrittore martinicano porta avanti dall'inizio della sua produzione saggistica, e che risulta una caratteristica fondamentale del *langage* che, come si è detto, diventa espressione di una soggettività e di una poetica. In questo senso, sarà proprio il riconoscimento e l'affermazione di questa opacità presente nel linguaggio a permettere di entrare in relazione con l'altro e con l'opacità di cui anche lui è portatore⁴².

Il luogo più preposto alla messa in pratica di questa opacità è il testo letterario, in quanto è proprio in questo spazio che vediamo applicarsi concretamente e in forma scritta, il paradigma del linguaggio: all'interno del componimento letterario, uno scrittore si troverà quasi sempre a dover rinunciare alla trasparenza dell'intenzione poetica, quella a cui aspira maggiormente, per abbandonarsi alla patina di opacità di cui saranno ricoperte le parole e, più generalmente, il testo. A sua volta, il lettore che si confronta con questa opacità, tenterà di guardare attraverso quella patina, scorticandone il velo con l'intento di trovare ciò che per lui equivale a una trasparenza, ma in realtà arricchendo quel testo di un'ulteriore patina di opacità, generata dal suo stesso maneggiarlo⁴³. Non stupisce allora che la riflessione di Glissant sulla traduzione prenda avvio da questo concetto, se si considera che nell'atto traduttivo si tratta di trasferire la carica di opacità di un testo in un'altra lingua. Seguendo la prospettiva proposta dall'autore, se ogni lingua è in grado di creare una gamma di linguaggi differenti, propri a chi la utilizza, allora bisognerà tenere conto di questa «multiplicité interne des langues»⁴⁴ quando si traduce, evitando di ricercare in maniera spasmodica e forsennata una comprensione totalitaria del testo per ridurlo a una trasparenza irrealistica. Si tratta quindi di riconoscere che, o per volontà dello scrittore o per sua natura intrinseca, il linguaggio e di conseguenza il testo sono sempre portatori di opacità e che quindi la traduzione non può e non deve in alcun modo creare «the illusion of transparency»⁴⁵, perché questo contravverrebbe alla natura stessa del tessuto testuale e, in ogni caso, non terrebbe in considerazione l'orizzonte di attesa, ovvero le infinite interpretazioni insite nella ricezione di un testo.

Alla luce di questo, bisogna allora considerare la posizione di rilievo che ricopre il traduttore rispetto al testo con cui è confrontato: una sorta di lettore privilegiato o, per parafrasare Italo Calvino, l'unico vero lettore di un testo⁴⁶. Un'idea per certi versi analoga ci viene suggerita da Umberto Eco che riconosce alle sue opere tradotte delle potenzialità interpretative inedite rispetto alla sua stessa intenzione autoriale⁴⁷. Allo stesso modo, anche Glissant sostiene fermamente la pluralità di significati offerti dalla rilettura dei testi da

⁴² ID., *L'Intention poétique*, Paris, Seuil 1969.

⁴³ ID., *Poétique de la Relation*, cit., p. 129.

⁴⁴ Ivi, p. 133.

⁴⁵ LAWRENCE VENUTI, *Contra Instrumentalism. A translation polemic*, Lincoln, University of Nebraska Press 2019, p. 31.

⁴⁶ ITALO CALVINO, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* in MARIO BARENGHI (a cura di), *Saggi. 1945-1985*, Milano, Mondadori 1995.

⁴⁷ UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani 2003.

parte di altri e, in senso lato, dalla traduzione, sebbene il suo atteggiamento nei confronti dei suoi traduttori sia quasi antitetico a quello suggerito da Calvino o a quello per certi versi preteso da Eco, non dimostrando alcun interesse nella collaborazione con i traduttori per agevolare la comprensione dei suoi testi e, di fatto, accordando loro una piena libertà di operare. Più di una volta, infatti, l'autore martinicano si è espresso a proposito del suo rapporto con i traduttori, lasciando trapelare un totale distacco verso il lavoro specifico che il traduttore andrà a compiere. Glissant incoraggia i suoi traduttori a «se débrouiller»⁴⁸, senza alcuna interferenza significativa da parte sua. Questo approccio nei confronti dei traduttori ci viene testimoniato dalla prefazione della versione creola del poema *Les Indies*, in cui il traduttore Rodolf Etienne racconta brevemente del suo scambio con Glissant in merito alla volontà di tradurre il poema, e da cui emerge una straordinaria libertà accordata al traduttore⁴⁹. Tale atteggiamento nobilita il lavoro del traduttore e, in parte, gli restituisce quella visibilità a lungo negata, senza peraltro mettere in discussione il legame imprescindibile con il testo di partenza: come suggerisce Glissant a Etienne, un traduttore deve sicuramente impegnarsi a rispettare il testo, ma ha il diritto e il dovere di confrontarsi in totale autonomia con i rischi e le opacità che incontrerà traducendo. D'altronde, riflette ancora Glissant, se l'autore di un qualsiasi testo letterario può aspirare al controllo di una traduzione in una lingua che conosce, come si comporterà quando la sua opera verrà tradotta in una lingua a lui sconosciuta?⁵⁰

Quello che di primo acchito può sembrare un atteggiamento disinteressato e poco auspicabile per ogni traduttore che brama di conoscere le più recondite intenzioni celate dietro le pagine di un testo, si configura per il nostro autore come una vera e propria opportunità intrinseca all'atto del tradurre, ovvero la possibilità di confrontarsi con l'opacità dei testi e delle lingue. Trovandosi di fronte all'opacità della lingua, della poetica dell'autore e a quella del testo, il traduttore non avrà bisogno di aiuti o spinte per “comprendere”, nella prospettiva di ridurre tutto a una trasparenza che giuri fedeltà all'autore, ma piuttosto si sforzerà di «donner-avec»⁵¹, ovvero di con-dividere l'irriducibile opacità di quel testo. L'atto traduttivo diviene quindi per Glissant il paradigma del rapporto con l'Altro, in una relazione di mutua accettazione dell'opacità dove non è necessario diventare Altro – ciò che nell'ambito dei *Translation Studies* è stato definito da Lawrence Venuti in termine di «straniamento» – né di ridurre l'Altro alla propria immagine – attraverso strategie di «addomesticamento», sempre per dirla con Venuti⁵². La traduzione,

⁴⁸ ÉDOUARD GLISSANT, *Les nouvelles données de l'écriture* in CATHERINE DEPELCH, MAURICE ROELENIS (a cura di), *Société et Littérature antillaises aujourd'hui*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan 1997, pp. 83-115.

⁴⁹ Si veda RODOLF ETIENNE, *Préface* in ÉDOUARD GLISSANT, *Les Indies/Lézenn*, ed. bilingue, trad. creolo RODOLF ETIENNE, Paris, Le Serpent à plumes 2005, p. 10.

⁵⁰ É. GLISSANT, *Les nouvelles données de l'écriture*, cit.

⁵¹ ID., *Poétique de la Relation*, cit., p. 206.

⁵² JEREMY MUNDAY, *Introducing Translation Studies: theories and applications*, London, Routledge 2001; ID., *Manuale di studi sulla traduzione*, trad. it. CHIARA BUCARIA, Bologna, Bononia University Press 2012, pp. 197-198.

che secondo l'auspicio dell'autore assumerà una piena autorità e autonomia nel panorama della letteratura contemporanea, per sua natura suggerisce e reclama quel diritto all'opacità che risiede in ogni testo letterario e, più generalmente, in ogni identità⁵³. Una bella sintesi di questo pensiero sull'opacità in Glissant ci è offerta da Tiphaine Samoyault quando afferma:

[R]especter l'opacité des langues, c'est accepter de ne pas pouvoir tout traduire, d'une part, et accepter le relatif linguistique, d'autre part. Glissant fait sortir la traduction du champ du deux [...], mais surtout il la fait sortir de sa technique opératoire de langue à langue pour en faire un exercice poétique de l'imaginaire.⁵⁴

5 *ERRANCE* E TRADUZIONE: SENSI NUOVI E DERIVE TESTUALI

Le riflessioni suggerite da Glissant ci invitano dunque a entrare nel relativo linguistico, abbandonando gli assoluti, e ci proiettano in una nuova dimensione, plurale, in cui la traduzione gioca un ruolo di primo piano in quanto creatrice, costruttrice e innovatrice di nuovi modi di vedere le cose e di nuovi sensi⁵⁵. Questa riflessione porta con sé una serie di considerazioni: in primo luogo, significa allontanarsi dalla pretesa che una lingua sia portatrice di un'identità e che dunque sia veicolo di espressione di concetti fissi e immutabili, capaci di restare invariati nel tempo e nello spazio⁵⁶. Per secoli infatti, si è ritenuto che la traduzione dovesse aderire pienamente ai criteri di fedeltà imposti dal testo "originale", relegando la pratica traduttiva a un mero atto meccanico di trasposizione da una lingua all'altra: questo approccio, che l'ultimo Venuti chiama «the instrumental model»⁵⁷, non solo discredita e appiattisce il valore delle traduzioni, ma tende ad assumere che il testo di partenza sia costituito da una materia trasparente, composta da «invariants»⁵⁸, con un'essenza intelligibile e dunque riproducibile tale e quale in un'altra lingua. All'approccio strumentalista, Venuti contrappone il modello ermeneutico secondo cui ogni atto traduttivo passa necessariamente per un'interpretazione e, per questo, ogni traduzione fornisce un accesso mediato al testo di partenza, che a sua volta proviene da un processo di mediazione compiuto nel momento in cui quel testo è stato concepito dall'autore⁵⁹. Tornando al già citato saggio di Nancy, così come l'identità si configura come «singulier-plu-

⁵³ É. GLISSANT, *Traduire: relire, relier*, cit., p. 27.

⁵⁴ T. SAMOYAULT, *Traduction et violence*, cit., pp. 134-135.

⁵⁵ ÉDOUARD GLISSANT, *La Cobée du Lamentin*, Paris, Gallimard 2005, pp. 143-144.

⁵⁶ Per un approfondimento si rimanda al prezioso saggio di STEFANO ARDUINI, *Con gli occhi dell'Altro. Tradurre*, Milano, Jaca Book 2020.

⁵⁷ L. VENUTI, *Contra Instrumentalism. A translation polemic*, cit. p. 1.

⁵⁸ Ivi, p. 16.

⁵⁹ Ivi, p. 3.

riel», una «co-existence», anche il testo letterario sarà da concepire in termini di com-presenza, come suggerisce Franco Nasi:

Solo una traduttologia che muova da una filosofia del testo, che sia almeno consapevole della problematicità del suo oggetto, può prendere un cammino che porterà a com-prendere (nel senso etimologico e problematico di prendere insieme) che cosa avviene quando un testo viene replicato, manipolato, rimesso in circolazione nel movimento delle idee, movimento indispensabile perché l'umanità continui ad esistere come umanità. L'essenza di un testo sta nella "spartizione", nel "potere collegiale" delle sue apparizioni, del suo essere accesso. Le sue riscritture, traduzioni, parodie, sono l'accedere, il ripresentarsi fenomenico, nello spazio e nel tempo, l'unico nel quale peraltro quell'essere può esistere. L'insieme co-stituisce il testo e lo risignifica continuamente, proprio perché ogni nuovo accesso è parte della circolazione, della collegialità e del suo quindi essere-con.⁶⁰

È in quest'ottica fenomenologica ed ermeneutica⁶¹ che si può iscrivere la riflessione di Glissant circa la valenza che i concetti, in quanto tali, hanno assunto nella storia del mondo, ponendo l'attenzione sul peso storico che questi hanno avuto, a partire da Platone, come indicatori di un'essenza, ossia di ciò che rimane stabile al di là della mutevolezza del dato sensibile e della molteplicità delle apparenze. Alla rigidità della «loi du concept»⁶² canonicamente inteso, Glissant preferisce contrapporre una visione mutevole e cangiante, immaginando la riflessione razionale non più come astrazione dai fenomeni riguardanti il mondo, ma in continuo contatto con questo. Il concetto diventa slancio, relazione e movimento, i cui contorni non sono poi così facili da definire una volta per tutte⁶³. Questa identità rizomatica dei concetti si rivela ancora una volta particolarmente evidente all'interno di quei luoghi in cui i concetti e le parole vengono espressi in maniera rintracciabile, vale a dire i testi letterari. Questi, per loro stessa natura, sono vocati al movimento, andando a costituire quei «lieux-communs», quegli spazi interstiziali, che permettono l'incontro tra poetiche che compongono il magma delle diverse espressioni letterarie⁶⁴. Non dei preconetti, come vorrebbe l'accezione comune del termine, ma «des lieux où une pensée du monde rencontre une pensée du monde»⁶⁵.

⁶⁰ F. NASI, *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, cit., pp. 38-39.

⁶¹ Per un approfondimento sulla coesistenza di fenomenologia, poetica e ermeneutica si rimanda a EMILIO MATTIOLI, *Il problema del tradurre (1965-2005)*, ANTONIO LAVIERI (a cura di), Modena, Mucchi 2017.

⁶² É. GLISSANT, *Les Entretiens de Baton Rouge. Avec Alexandre Laupin*, cit., p. 146.

⁶³ ID., *Les nouvelles données de l'écriture*, cit., p. 83.

⁶⁴ ID., *La Cohée du Lamentin*, cit., pp. 254-255.

⁶⁵ ID., *Introduction à une poétique du Divers*, cit., p. 33.

Proseguendo in questo senso, risulta particolarmente suggestiva l'idea di letteratura come entità organica, le cui ripetute e allo stesso tempo imprevedibili trasformazioni e variazioni ne determinano la natura aperta, interazionale, «vivente come un organismo»⁶⁶. Pensare alla letteratura come una materia vivente, significa anche considerare la traduzione come componente organica di tale materia, così come introdotto dalla teoria dei polisistemi di Itamar Even-Zohar⁶⁷. L'opera letteraria, anche quella tradotta, cessa dunque di essere considerata un fenomeno isolato e accessorio, e inizia a essere concepita – prendendo in prestito l'immagine tanto cara a Glissant – come un arcipelago, in quanto determinante di una serie di processi relazionali operanti all'interno di un sistema in cui le nozioni di centro e periferia sono continuamente messi in discussione. Solo a partire da questo rinnovato interesse, la traduzione può essere intesa come pratica di lettura e riscrittura, parte dei processi di costruzione dell'identità stessa di un testo grazie alla sua capacità di creare e produrre concetti e sensi nuovi dalle derive inedite e imprevedibili in grado di influenzare tutto il sistema-letteratura⁶⁸. La nozione stessa di “originale”, come peraltro suggeriva già Gianni Celati, risulta allora piuttosto anacronistica:

Non esiste l'opera “originale”. C'è sempre un pullulare di motivi che vengono da tutte le parti. C'è sempre una tribù di autori che preme dietro alla cosa che stai scrivendo o riscrivendo.⁶⁹

In quest'ottica, risulta perciò estremamente sterile parlare di intenzione o senso del testo, poiché quest'ultimo risulta sempre da una serie di mediazioni e riletture, in cui si stratificano l'intenzione dell'autore, l'intenzione del lettore (e quindi anche del traduttore) e l'intenzione del testo, dove quest'ultima gioca un ruolo centrale per via delle innumerevoli e inaspettate possibilità intrinseche all'opera stessa. A questo proposito, risulta interessante la maniera in cui Glissant parla del suo rapporto con i personaggi dei suoi romanzi, affermando che «le personnage peut s'imposer de manière différente par rapport à une infinité de lecteurs possibles»⁷⁰, a testimonianza delle molteplici derive che un testo assume quando dall'intenzione poetica entra nel vortice di scrittura, lettura, traduzione, riletture, riscrittura, ritraduzione ecc. Questa apertura verso i personaggi delle sue opere di finzione e verso le molteplici letture di cui si fanno portatori, rispecchia appieno la riflessione sulla traduzione di Glissant e si dimostra coerente con il suo atteggiamento di *lais-*

⁶⁶ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori 1988, p. 70.

⁶⁷ ITAMAR EVEN-ZOHAR, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario* in SIRI NERGAARD (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani 1995, pp. 225-238.

⁶⁸ É. GLISSANT, *Traduire: relire, relier*, cit., p. 29.

⁶⁹ GIANNI CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet 2011, p. 108.

⁷⁰ LUIGIA PATTANO, *Traduire la relation des langues. Un entretien avec Edouard Glissant* in «Mondesfrancophones.com-Revue mondiale des francophonies», 2011, url <https://mondesfrancophones.com/mondes-caribeens/traduire-la-relation-des-langues-un-entretien-avec-edouard-glissant/> (data ultima consultazione 31/01/2023)

sez-faire nei confronti dei traduttori. Che si tratti di un lettore comune o di un lettore privilegiato, come nel caso di chi traduce, l'autore crede fortemente che, anche laddove ci siano cattive interpretazioni o rese erranee, queste letture contribuiscono a dare senso e continuità a un'opera, anche solo per il costante invito a ritradurre che ciò comporta, come infatti è accaduto con la versione inglese del suo romanzo *La Lézarde*, tradotto due volte nell'arco di una decina di anni dalla pubblicazione⁷¹.

Si conferma nuovamente la visione dell'oggetto letterario come un'identità frammentata e in movimento, mantenuto in vita anche grazie ai processi traduttivi. Comparabile all'identità rizomatica, plurale e in movimento di cui Glissant si è fatto portavoce, l'opera letteraria può essere studiata sotto la lente di un «pensée de l'errance»⁷², che risulta particolarmente calzante come immagine conclusiva di questa breve, e certamente ancora parziale, panoramica delle riflessioni dello scrittore martinicano sulla traduzione: l'erranza infatti, analogamente alla traduzione, è il luogo della ripetizione, dove si ammassano le differenze e si rifiuta l'assoluto dell'Essere:

Contre l'absolue limitation de l'Être, l'art de la traduction concourt à amasser l'étendue de tous les étants du monde. Tracer dans les langues, c'est tracer dans l'imprévisible de notre désormais commune condition.⁷³

“Originali”, traduzioni, riscritture, ritraduzioni si configurano quindi come degli *étants*, ovvero esistenze particolari in relazione e in conflitto tra loro, eppure iscritte in quel processo di esperienze, informazioni, letture e immaginazioni che compongono l'in-finito mosaico identitario dell'“essenza” di un'opera. Un'essenza che però, come suggerisce Glissant, non si dà mai per definitiva e fissa, ma sempre errante, imprevedibile, fragile e in relazione: proprio come ogni identità e ogni pensiero iscritti nella modernità.

6 CONCLUSIONE

Conferendo alla traduzione una propria dignità letteraria, evocata a più riprese da Glissant come vera e propria arte – «art de l'imaginaire», «art du croisement des métissages», «art du vertige et de la salutaire errance», «art de la fugue», «art de l'effleurement et de l'approche»⁷⁴ – la traduzione si iscrive per lo scrittore martinicano come una delle pratiche più importanti del mondo a venire. Tale importanza risiede nella funzione poetica e politica della traduzione di indagare i rapporti che esistono tra le lingue: non solo tra le due che, di volta in volta, sono coinvolte nel processo traduttivo, ma più generalmente tra tutte le lingue del mondo. «L'art de la traduction» diviene perciò rappresentativa di quel processo relazionale in atto tra lingue, culture, identità, luoghi, paesaggi. Gli spunti di riflessione offerti da Glissant alla questione, tutt'altro che esaustivi e pragmatici, ma coerenti con il resto del suo

⁷¹ É. GLISSANT, *Les nouvelles données de l'écriture*, cit.

⁷² ID., *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard 1997.

⁷³ ID., *Traduire: relire, relire*, cit., p. 29.

⁷⁴ É. GLISSANT, *Introduction à une poétique du Divers*, cit., pp. 45-46.

impianto filosofico, si inseriscono in un panorama di studi che intendono mettere in luce tutta la complessità del tradurre: un'attività tutt'altro che meccanica e che necessita di essere indagata nella molteplicità del suo manifestarsi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARDUINI, STEFANO, *Con gli occhi dell'altro. Tradurre*, Milano, Jaca Book 2020.
- BELLOMO, PAOLO, *L'auberge est plutôt lointaine* in «inTRAlinea. online translation journal», 23, 2021, url <https://www.intralinea.org/specials/article/2573>
- BERMAN, ANTOINE, *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil 1991.
- BHABHA, HOMI, *The Location of culture*, Londra, Routledge 1994.
- CALVINO, ITALO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori 1998.
- ID., *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* in MARIO BARENGHI (a cura di), *Saggi. 1945-1985*, Milano, Mondadori 1995.
- CELATI, GIANNI, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet 2011.
- CÉRY, LOÏC, *Tan fè tan. Édouard Glissant et le génie du créole. De la digenèse à la diglossie*, in ISABELLE CROS, ANNE GODARD (a cura di), *Écrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement*, Paris, Édition des archives contemporains 2022.
- DEGUY, MICHEL, *La raison poétique*, Paris, Galilée 2000.
- DELEUZE, GILLES e GUATTARI FÉLIX, *Mille plateaux*, Paris, Minuit 1980.
- ECO, UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani 2003.
- ITAMAR EVEN-ZOHAR, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario* in SIRI NERGAARD (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani 1995, pp. 225-238.
- GAUVIN, LISE, *L'imaginaire des langues: tracées d'une poétique* in JACQUES CHEVRIER (a cura di), *Poétiques d'Édouard Glissant*, Actes du colloque international de la Sorbonne, SUP, 11-13 marzo 1998, pp. 275-284.
- GLISSANT, ÉDOUARD, *L'Intention poétique*, Paris, Seuil 1969.
- ID., *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard 1981; coll. «Folio» 1997.
- ID., *Les Indes*, Paris, Seuil 1985; ed. bilingue, trad. creolo di RODOLF ETIENNE, *Les Indes/Lézenn*, Paris, Le Serpent à plumes 2005.
- ID., *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard 1990.
- ID., *Traduire: relire, relier* in «Onzième assises de la traduction littéraire», Arles, Actes Sud 1994, pp. 25-29.
- ID., *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard 1996; trad. it. di FRANCESCA NERI, *Introduzione a una poetica del Diverso*, Milano, Meltemi 1998; 2020 (nuova edizione a cura di GIUSEPPE SOFO).
- ID., *Les nouvelles données de l'écriture* in CATHERINE DEPELCH, MAURICE ROELENS (a cura di), *Société et Littérature antillaises aujourd'hui*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan 1997, pp. 83-115.

- ID., *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard 1997.
- ID., *La Cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard 2005.
- ID., *Les Entretiens de Baton Rouge. Avec Alexandre Laupin*, Paris, Gallimard 2008.
- ID., *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard 2010.
- ID., *La terre, le feu, l'eau et les vents, une anthologie de la poésie du Tout-monde*, Parigi, Galaade, 2010.
- MATTIOLI EMILIO, *Il problema del tradurre (1965-2005)*, ANTONIO LAVIERI (a cura di), Modena, Mucchi 2017.
- MESCHONNIC, HENRI, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier 1991.
- ID., *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.
- MUNDAY, JEREMY, *Introducing Translation Studies: theories and applications*, London, Routledge 2001; ID., *Manuale di studi sulla traduzione*, trad. it. CHIARA BUCARIA, Bologna, Bononia University Press 2012.
- NANCY, JEAN-LUC, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée 1996.
- NASI, FRANCO, *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Milano, Medusa 2010.
- PATTANO, LUGIA, *Traduire la relation des langues. Un entretien avec Édouard Glissant* in «Mondesfrancophones.com-Revue mondiale des francophonies», 2011, url <https://mondesfrancophones.com/mondes-caribeens/traduire-la-relation-des-langues-un-entretien-avec-edouard-glissant/>
- PESSINI, ELENA, *Teoria e pratica della traduzione nella poetica di Édouard Glissant* in ENRICO MARTINES, ALBA PESSINI (a cura di), «Il traduttore visibile. Traduzione d'autore e autotraduzione», Parma, MUP 2020, pp. 117-131.
- PESTRE DE ALMEIDA, LILIAN, *Réflexions sur les traces italiennes pour et dans une poétique antillaise: Édouard Glissant* in «Rime», 2013, 10, giugno 2013, pp. 127-154.
- PIRANDELLO, LUIGI, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori 1980.
- PONT-HUMBERT, CATHERINE, *Entretien d'Édouard Glissant* in «À voix nue», France Culture, gennaio 2002, url <http://www.edouardglissant.fr/audio.html>
- SIMON, SHERRY, *Antoine Berman ou l'absolu critique*, in «TTR», 14/2, 2001, pp. 19-29.
- SAMOYAU, TIPHAINE, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, coll. «Fiction & Cie», 2020.
- VENUTI, LAWRENCE, *Contra Instrumentalism. A translation polemic*, Lincoln, University of Nebraska Press 2019.

PAROLE CHIAVE

Édouard Glissant; traduzione; poetica; multilinguismo; opacità; creolizzazione.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Sara Aggazio è dottoranda presso l'Università degli Studi di Cagliari, in codirection de thèse all'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Si occupa di traduzione e letteratura contemporanea dell'area francofona e sta svolgendo una tesi sulla riflessione traduttologica nell'opera di Édouard Glissant e Paul Ricœur. Ha pubblicato vari contributi, tra articoli e recensioni, sulla letteratura caraibica e la teoria e storia della traduzione. Collabora con la Nuova Editrice Berti e traduce dal francese e dall'inglese.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SARA AGGAZIO, *Per una poetica della traduzione in Édouard Glissant*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 21 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



LA LETTURA BILINGUE DELLA POESIA AUTOTRADOTTA UN CASO DI EDIZIONE BILINGUE

ENTELE TABAKU SÖRMAN – *Uppsala Universitet*

Quest'articolo parte dall'ipotesi che la lettura bilingue della poesia autotradotta offra una nuova chiave di lettura, diversa sia dalla lettura monolingue, sia da quella bilingue della traduzione. Lo studio è un'indagine di questa chiave, così come appare nella lettura della poesia di Gentiana Minga (1971), autrice di origine albanese attiva in Italia dagli anni '90. Attraverso la lettura della sua ultima raccolta di poesie, un'edizione bilingue scritta in italiano e in parte autotradotta in albanese, pubblicata da Terra d'Ulivi edizioni nel 2021, questo studio si propone di dimostrare che la versione autotradotta in un'edizione bilingue non viene letta come traduzione, ma come parte di un unico testo multilingue.

This article relies on the hypothesis that the bilingual reading of self-translated poetry presents a new key of interpretation, one which differs from both the monolingual and bilingual reading of translation. This study investigates such key, as it appears in the reading of the poetry by Gentiana Minga (1971), an author of Albanian origin operating in Italy since the 90s. Through the reading of her latest collection of poems, a bilingual edition written in Italian and partly self-translated into Albanian, published by Terra d'Ulivi edizioni in 2021, this study aims to demonstrate that the self-translated version in a bilingual edition is not read as a translation, but as part of one, integral multilingual text.

Nel 2001 esce a Lecce la raccolta di poesie *Tempi che sono... Zeiten wie diese... Kohë që janë...* di Gentiana Minga,¹ una poetessa di lingua nativa albanese, da trent'anni attiva in Italia. Il volume, diviso in quattro sezioni, è costituito da testi in italiano con autotraduzione in albanese (prima e terza sezione) e traduzione in tedesco di W. Menapace e I. Ferra (seconda e quarta sezione). Di Minga mi ero occupata prima dell'uscita di questa raccolta, notando la sua sobria lingua poetica.² Tornando a leggerla in questo ultimo volume, notavo che Minga proponeva qui una poetica più rilassata, ampia e ricca di espressioni.³ La lettura sarebbe finita lì, se non avessi letto una recensione di Buffagni,⁴ che parlava dei versi «piani e apparentemente quieti, sempre sobri nella loro intensità trattenuta» di Minga, una caratterizzazione che trovavo vera per le raccolte precedenti, ma non per quest'ultima, e in particolare non per

¹ GENTIANA MINGA, *Tempi che sono ... Zeiten wie diese... Kohë që janë...*, Lecce, Terra d'Ulivi Edizioni 2021.

² ENTELE TABAKU, *Katër lexime për një poezi: doracak*, Tiranë, Pegi 2020.

³ ENTELE TABAKU, *Përmbledhja me poezi Tempi che sono... Zeiten wie... Kohë që janë... e Gentian Mingës*, in «ExLibris», 170 (2022), pp. 16-17.

⁴ MONICA BUFFAGNI, recensione a G. Minga, *Tempi che sono ...*, in «Letterranza.org», 17 agosto 2021, url <https://www.letterranza.org/recensione-tempi-che-sono-di-gentiana-minga/> (consultato il 24 marzo 2024).

le poesie autotradotte. Supponendo che la lettura di Buffagni sia stata monolingue per quanto riguarda le poesie in italiano autotradotte in albanese, mi sono inevitabilmente chiesta se la mia lettura bilingue di queste ultime non avesse influenzato la mia percezione delle poesie della raccolta.

La riflessione su un fenomeno ibrido come l'autotraduzione trova un terreno sempre più fertile negli studi traduttologici contemporanei. La lettura multilingue, invece, è una dimensione che ha appena cominciato a suscitare l'interesse degli studiosi.

I UNA LETTURA SOSTITUTIVA E UNA LETTURA GERARCHICA

Tra il lettore e il traduttore vige un patto particolare di fedeltà, in quanto la traduzione professionale è vincolata in modo tale da non permettere al traduttore di prendersi eccessive libertà nel tradurre, le quali potrebbero mettere in dubbio la corrispondenza con l'originale. Come osservava Nord:

The target text must be functionally fit for its purpose, but this does not give free rein to the translator, since he or she owes loyalty to both the source text author and the target text receiver, who depends on the translation to represent the source adequately.⁵

Quella del lettore monolingue è un'esperienza di lettura *sostitutiva*: in sostanza, egli legge la traduzione perché non conosce la lingua dell'originale. Il patto di fedeltà vale anche nella traduzione della poesia, anche se, come dice Jones, «[...] poetry translation is often popularly seen as 'creative'». ⁶ L'aspettativa generale ⁷ del lettore monolingue, quindi, è quella di leggere una traduzione che sia fedele all'originale, e tale aspettativa è essenziale per l'esperienza di lettura. ⁸

Le edizioni bilingui offrono al ricercatore un punto di vista privilegiato sulla lettura del lettore bilingue. Se per il lettore monolingue, infatti, la presenza di una lingua che non conosce è più che altro un fatto che Karas ⁹ chiama giustamente «*décoratif*», per il bilingue questa presenza rappresenta una vera esperienza di lettura. Lì dove il lettore monolingue predice lo stesso testo in tutte e due le lingue, il lettore bilingue riesce a leggere tutte e due i testi, verificando in prima persona la qualità del testo tradotto. Il lettore bilingue opera così una gerarchizzazione tra testo primario e secondario, nella quale

⁵ CHRISTIANE NORD, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome 1997, p. 125.

⁶ FRANCIS R. JONES., *Poetry Translating as Expert Action. Processes, Priorities and Networks*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins 2011, p. 38.

⁷ Sulle aspettative del lettore si veda anche HANS ROBERT JAUSS, *Toward an Aesthetic of Reception*, Brighton, Harvester 1982.

⁸ Strukelj ha dimostrato che quando si cambiano le aspettative del lettore su ciò che verrà letto, cambia anche il modo in cui le interpretazioni del lettore operano durante la lettura. Si veda ALEXANDER STRUKELJ, *Reading Expectations: How Expectations Influence Our Reading, Eye Movements, Opinions, and Judgments*, Lund, Lund University 2018.

⁹ HILLA KARAS, *Le statut de la traduction dans les éditions bilingues: de l'interprétation au commentaire*, in «Palimpsestes», 20 (2007), pp. 137-160.

l'originale acquisisce status primario, a cui la traduzione viene comparata. Di conseguenza, nel caso delle edizioni bilingue non si può parlare di lettura sostitutiva, ma di una lettura che possiamo definire *gerarchica*. Il lettore bilingue avverte “dal vivo” le differenze presenti nella traduzione e le considera come deviazioni dall'originale, nel bene o nel male. Inoltre, la presenza di due testi in lingue diverse, anche se separate, conferisce alla lettura carattere translinguistico consentendo così al lettore bilingue, come nota Hall (2020), di realizzare un atto creativo di lettura.

Lo stesso tipo di lettura *gerarchica* poc'anzi descritto avviene anche nel caso delle edizioni bilingue autotradotte? Nell'analisi che segue cercheremo di dare una risposta a questa domanda.

La probabilità che il lettore bilingue si imbatte in un'autotraduzione è grande. Come notano Gentes e Van Bolderen,¹⁰ l'autotraduzione viene praticata per lo più in aree geografiche dove i lettori sono presumibilmente bilingui. Già dieci anni fa Gentes si chiedeva chi fossero i lettori delle edizioni bilingue autotradotte, invitando i ricercatori a studiare gli «intended readers»¹¹ e indicando i lettori bilingui come quelli che hanno più opzioni di lettura.

Il focus delle ricerche sull'autotraduzione fino ad ora è stato per lo più binario: l'interesse tende infatti a concentrarsi sullo sfondo socio-culturale dell'autore che si autotraduce, o sulla stessa autotraduzione, come processo e come prodotto.¹² Si può dire che le aree di interesse di questo campo di studio si riflettono nelle stesse definizioni date all'autotraduzione. Da una delle prime, quella di Grutman, «auto-translation or self-translation refer to the act of translating one's own writings or the result of such an undertaking»,¹³ a una tra le più recenti, di Gentes e Van Bolderen, «the phenomenon of an author producing an additional text by translating their own written work into another language»,¹⁴ si notano le due prospettive dominanti negli studi. La dimensione della lettura dell'autotraduzione rimane ancora all'ombra dell'autore e del testo, come nota anche Grutman¹⁵ per i testi multilingui in generale:

Comparatively speaking, multilingual texts and their authors have received much more attention than their readers, whether those be real

¹⁰ EVA GENTES AND TRISHA VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, in STEVEN G. KELLMAN e NATASHA LVOVICH (a cura di) *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*, New York, Routledge 2021, pp. 369-381.

¹¹ EVA GENTES, *Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions*, in «Orbis litterarum», LXVIII, n. 3 (2013), p. 277.

¹² Una panoramica degli studi in questo campo si può seguire in CHIARA LUSETTI, *I Self-Translation Studies: Panorama di una disciplina*, in GABRIELLA CARTAGO E JACOPO FERRARI (a cura di), *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto 2018, pp. 153-169; si veda anche il blog «Self-translation», url <https://self-translation.blogspot.com/> (consultato il 5 maggio 2024).

¹³ RAINIER GRUTMAN, *Self-Translation*, in MONA BAKER E GABRIELA SALDANHA (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge 2020, p. 514.

¹⁴ E. GENTES AND T. VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, cit., p. 369.

¹⁵ RAINIER GRUTMAN, *The Missing Link: Modeling Readers of Multilingual Writing*, in «Journal of Literary Multilingualism», n. 1 (2023), p. 16.

or intended, targeted explicitly or only programmed implicitly by texts displaying several languages.¹⁶

Il termine “autotraduzione” implica che si tratta di una traduzione che presuppone l’esistenza di un originale. Con la traduzione si assume che ci sia un altro testo, composto prima, che impone o una lettura sostitutiva o una lettura gerarchica. Come considera anche Bassnett:

The very definition of translation presupposes an original somewhere else, so when we talk about self-translation, the assumption is that there will be another previously composed text from which the second text can claim its origin.¹⁷

Le edizioni bilingue autotradotte dimostrano, tuttavia, che il concetto dell’originale è tutt’altro che statico. Dalla prospettiva del lettore cosciente del fatto che il testo di partenza e quello d’arrivo sono opera dello stesso autore, la questione dell’originale perde rilevanza. Come afferma Ferraro:

Dans le cas d’une autotraduction, la déclaration que l’œuvre est traduite par l’auteur est d’autant plus importante qu’elle témoigne d’une double rôle joué par celui-ci. Car, se sont en même temps les figures de l’écrivain et du traducteur qui sont impliquées [...].

In altri termini, il fatto che si tratti di un’autotraduzione è centrale per l’esperienza di lettura. Per questa ragione il lettore bilingue non legge l’autotraduzione come una traduzione. Di conseguenza, non attiva la lettura gerarchica verso l’originale, ma un altro tipo di lettura.

2 UNA LETTURA IN PIÙ: LA LETTURA ESTENSIVA

L’ipotesi che presentiamo in questa sede è che la lettura delle autotraduzioni in edizione bilingue abbia carattere diverso sia dalla lettura sostitutiva, sia da quella gerarchica. Le versioni della poesia in lingue diverse – una accanto all’altra – non sono percepite come varianti dal lettore bilingue, ma come un continuum dello stesso testo. Più che una traduzione, il lettore bilingue legge un testo multilingue, che può avere come effetto una lettura ulteriore, un arricchimento del primo testo o la scoperta di nuove chiavi di lettura. In studi recenti come quello di Sorvari,¹⁸ si è visto come l’autotraduzione arricchisca particolarmente l’esperienza di lettura del lettore bilingue, il quale è capace di leggere e comparare i testi in lingue diverse. Di sicuro, anche la lettura monolingue di una traduzione può essere considerata come fonte di ar-

¹⁶ ALESSANDRA FERRARO, “Traduit par l’auteur”. *Sur le pacte autotraductif*, in ALESSANDRA FERRARO E RAINIER GRUTMAN (a cura di), *L’Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier 2016, p. 121.

¹⁷ SUSAN BASSNETT, *The Self-Translator as Rewriter*, in ANTHONY CORDINGLEY (a cura di), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, Bloomsbury 2013, p. 15.

¹⁸ MARJA SORVARI, *Altering Language, Transforming Literature: Translingualism and Literary Self-Translation in Zinaida Lindén’s Fiction*, in «Translation Studies», II, n. 2 (2018), pp. 158-171.

ricchimento, tuttavia la lettura fiduciaria del lettore monolingue è accompagnata dal timore che tale fiducia non sia stata rispettata. Walkowitz,¹⁹ nota infatti come «serious readers are anxious about reading in translation, which seems to lack rigor of several sorts». Qui, tuttavia, sosteniamo che la poesia autotradotta in un'edizione bilingue si legga – appunto – come parte di un continuum che vede il punto di partenza nella versione della prima lingua ma non si conclude con essa.

Tornando alla questione dell'originale, o meglio, *degli originali*, il lettore bilingue non compie tanto una lettura sostitutiva o gerarchica, quanto una lettura che possiamo definire *completiva* o *estensiva*, la quale dona al testo una nuova, terza dimensione. Se nella traduzione i cosiddetti *shifts* (per usare un termine introdotto da Catford²⁰ nel 1965) vengono difatti considerati come deviazioni²¹ dall'originale, nelle autotraduzioni l'aspettativa del lettore è che essi siano l'espressione dell'agentività autoriale. Insomma, le autotraduzioni sono dotate sia di autorità che di *agency*.²² Di conseguenza, gli *shifts* autoriali non sono degli elementi *in meno* (rispetto all'originale), ma degli elementi *in più* e vengono interpretati da chi legge come una dimensione aggiuntiva/integrativa della lettura. Come nota ad esempio Dar,²³ si potrebbe addirittura affermare che:

There lurks still an element of the distinctive aesthetic pleasure that one receives meanwhile understanding that the author-translator has exercised a kind of violence on the source text.

La differenza tra la lettura di un'edizione bilingue di tipo tradizionale e una autotradotta coincide con la differenza tra il patto del traduttore e il patto autotraduttivo.²⁴ La consapevolezza che si tratta di un'autotraduzione genera nel lettore delle aspettative. Così, le libertà – se vogliamo chiamarle così – che l'autotraduttore si concede rispetto al proprio testo non sono interpretate dal lettore come delle infedeltà, venendo invece ascritte in maniera naturale alle prerogative dell'autorità autoriale. L'assenza di vincoli per l'autotraduttore conferisce così alla lettura della poesia nuove prospettive. La dimensione della lettura delle autotraduzioni nelle edizioni bilingue si inquadra così all'interno della dimensione della lettura multilingue.

3 IL CASO DI UN'EDIZIONE BILINGUE

¹⁹ REBECCA WALKOWITZ, *Born Translated*, New York, Columbia University Press 2015, p. 171.

²⁰ JOHN CUNNISON CATFORD, *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, London, Oxford University Press 1965.

²¹ Con l'avvento negli ultimi decenni delle nuove norme traduttive e con la rivalutazione della traduzione come attività letteraria, si è vista una ridefinizione sia del concetto di errore sia della scelta sbagliata.

²² RAINIER GRUTMAN E TRISH VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, in SANDRA BERMAN E CATHERINE PORTER (a cura di), *A Companion to Translation Studies*, ed. by West Sussex, John Wiley & Sons 2014, pp. 323-332.

²³ IRFAN AHMAD DAR, *The Self and the Other: Some Reflections on Self-Translation*, in «Translation Today», XIII, n. 2 (2019), p. 134.

²⁴ Per una discussione sul patto autotraduttivo si veda, ad esempio, A. FERRARO, «Traduit par l'auteur», cit.

Gentiana Minga fa parte del fenomeno che Kellman²⁵ etichetta come *literary translanguaging* e che definisce quegli scrittori che scrivono in una lingua che non è la loro prima lingua. Trattandosi di poesia, questa scrittura è, come notano Loda e Viselli, ancora più particolare:

The idea of writing poetry translingually – which in this chapter broadly defines the act of writing poetry in a non-native language or employing more than one language in verse – is then all the more radical within the boundaries of this genre, as it holds the potential to defy rooted paradigms of uniqueness and establish a more relational and fluid view of the process of poetry-making itself.²⁶

Prima di quest'ultima, nel 2017 l'autrice aveva pubblicato un'altra raccolta di poesie in italiano intitolata *Ciao mamma, un saluto da Bolzano*.²⁷ Tuttavia, la raccolta *Tempi...* va ancora oltre nella sua particolarità translinguistica poiché contiene poesie autotradotte dall'italiano all'albanese, la lingua nativa dell'autrice. Ciò conferisce alla ricezione delle sue poesie una nuova dimensione. Il fenomeno degli autori che scrivono in un'altra lingua rispetto a quella nativa – pur scrivendo anche nella propria – non sono un fenomeno nuovo. Il perché della loro scelta – ragioni socio-culturali, maggiore espressività ecc. – sono già state ampiamente studiate, per esempio in Santoyo²⁸ e Grutman.²⁹ L'autrice stessa, in un'intervista concernente la sua ultima raccolta di poesie, dice:

La pubblicazione in doppia traduzione è stata una scelta mirata: quella in albanese, per dare la possibilità agli studenti di lingua albanese di godere la loro lingua e mettere in gioco le traduzioni con i loro amici di altre lingue. Per quanto riguarda la scelta del tedesco, certamente ha prevalso il normale desiderio di essere letta anche dai miei concittadini e autori di lingua tedesca.³⁰

Il volume *Tempi che sono...* si presenta come una edizione bilingue con pagine corrispondenti *en face*. In realtà, dovremmo parlare di tre lingue. Le

²⁵ STEVEN G. KELLMAN, *Literary Translanguaging: What and Why*, in «Polylinguality and Transcultural Practices», XVI, 3 (2019), p. 337.

²⁶ ALICE LODA E ANTONIO VISELLI, *Translanguaging and Poetry*, in STEVEN G. KELLMAN e NATASHA LVOVICH (a cura di) *The Routledge Handbook of Literary Translanguaging*, New York, Routledge 2021, p. 19.

²⁷ GENTIANA MINGA, *Ciao mamma, un saluto da Bolzano*, Lecce, Terra d'Ulivi Edizioni 2017.

²⁸ JULIO-CÉSAR SANTOYO, *On Mirrors, Dynamics and Self-Translations*, in ANTHONY CORDINGLEY (a cura di), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, Bloomsbury 2013, pp. 27-39.

²⁹ RAINIER GRUTMAN, *The Self-Translator as Author. Modern Self-Fashioning and Ancient Rhetoric in Federman, Lkabous and De Kuyper*, in JUDITH WOODSWORTH, (a cura di), *The Fictions of Translation*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins 2018, pp. 15-30.

³⁰ ANNA LATTANZI, *Intervista a Gentiana Minga, la narratrice di poesie*, «Albania Letteraria», 30 agosto 2022, url <https://albanialetteraria.it/intervista-gentiana-minga/> (consultato il 5 maggio 2024).

poesie scritte in italiano sono state divise in quattro sezioni: due sezioni (le più lunghe) autotradotte in albanese e due sezioni tradotte in tedesco. Mentre i nomi dei traduttori in tedesco vengono indicati chiaramente, la traduzione in albanese è implicitamente intesa come autotraduzione, fatto che è in linea con l'osservazione di Gentes,³¹ secondo la quale:

Publishing self-translations as bilingual editions does not, per se, render the translation process visible, as there is often no indication in the peritext that a translation has occurred. However, by making both versions accessible to the reader, it at least raises awareness of the author's bilingual writing.

La poesia di questa raccolta, come generalmente quelle delle raccolte bilingue, si può leggere in due maniere, ovvero in modalità monolingue o bilingue. Da notare come, anche quando la lettura è monolingue, il lettore venga colpito dalla presenza dell'altra lingua, così come osserva Buffagni³² nella propria recensione:

[...] occasione peraltro di ulteriore riflessione sul potere del volgare in altro idioma le parole – centro di magica possessione – della poesia e del complesso intreccio di espressione, tra libertà, interpretazione e rispetto che lo rendono tra i più interessanti e fragili rapporti letterari.

Per un lettore bilingue, invece, è l'occasione di rileggere la poesia in un'altra lingua. La lettura bilingue in autotraduzione non ha un carattere sostitutivo come la lettura monolingue, ma non ha nemmeno un carattere gerarchico come la lettura bilingue della traduzione. La poesia autotradotta ha per il lettore bilingue la stessa autorità di quella della prima versione. Questo vale ancora di più nel caso di una scrittrice translinguistica come Minga, che si autotraduce nella lingua nativa. Le differenze tra la prima e la seconda versione della poesia si integrano e diventano qualcosa *altro*, che può essere a volte una chiave di lettura ulteriore o inedita, a volte un approfondimento. Il lettore bilingue dell'autotraduzione assomiglia, quindi, a un lettore tridimensionale, che vede tutto in una prospettiva – se non completa – almeno consecutiva. Come dice Bravi, «ci sarà sempre uno slittamento, un modo diverso di guardare le cose»,³³ tuttavia, è un modo diverso che approfondisce e rende complessa l'interpretazione della poesia.

L'edizione bilingue offre al lettore bilingue di poesia due opzioni di lettura: la lettura verticale, ossia la lettura una alla volta delle varianti in lingue diverse della stessa poesia; la lettura orizzontale, ossia la lettura verso per verso da una lingua all'altra, avanti e indietro tra le due pagine: i primi versi, i secondi versi e così via.

3.1 LEGGERE L'EDIZIONE BILINGUE VERTICALMENTE

³¹ E. GENTES, *Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations*, cit., p. 277.

³² M. BUFFAGNI, Recensione a G. Minga, *Tempi che sono ...*, cit.

³³ ADRIÁN N. BRAVI, *L'autotraduzione e le sue impossibilità*, in GABRIELLA CARTAGO E JACOPO FERRARI (a cura di), *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Milano, LED 2018, p. 148.

Le autotraduzioni delle edizioni bilingue sono del tipo che Grutman e Van Bolderen³⁴ chiamano *simultanee*, ovvero realizzate quando il lavoro è *in progress* e non è stato ancora terminato e pubblicato. Ciò le differenzia dalle autotraduzioni consecutive, che avvengono invece quando il lavoro è già stato portato a termine e pubblicato, a volte a distanza di tempo dalla pubblicazione della prima versione. La distinzione è importante poiché l'autotraduzione simultanea tende comunque ad essere molto vicina all'originale, mentre quella consecutiva ha più spesso il carattere della riscrittura.

In una pubblicazione bilingue la poesia autotradotta tende quindi ad essere fedele all'originale. Questo è anche il caso della raccolta poetica *Tempi che sono...*. L'autotraduzione delle poesie di Minga è molto fedele alla versione in italiano e presenta raramente quegli elementi di riscrittura che Eco³⁵ vedeva come caratteristici dell'autotraduzione. In una lettura verticale³⁶ del volume, la corrispondenza dei versi è quasi totale e la fedeltà salta immediatamente all'occhio, con versi che corrispondono da una pagina all'altra.

L'appassionato di poesia sa che a ogni rilettura ci si riscopre in un nuovo modo di sentire e di interpretare. *Ri-leggere* diventa così un'esperienza in più, che permette di entrare in profondità all'interno del sentimento poetico. La rilettura dell'originale è, tuttavia, un'esperienza diversa da quella costituita dalla lettura sequenziale dell'originale, seguita da quella della traduzione. Quando il lettore bilingue – ovvero colui che conosce la lingua dell'originale – legge una traduzione, lo fa per curiosità, oppure per ricevere rassicurazione rispetto a determinate incertezze linguistiche. La lettura della traduzione, quindi, non dà al lettore bilingue la stessa percezione della lettura dell'originale. Tuttavia, come già osservato, con l'autotraduzione entra in gioco l'autorità dell'autore, la quale interagisce con le aspettative del lettore, conferendo all'autotraduzione la stessa autorità della prima versione. Lì dove la traduzione sostituisce l'originale, l'autotraduzione si aggiunge, diventando parte di una costruzione organica. La lettura verticale dell'autotraduzione, una lettura monolingue in sé, costituisce così per il lettore bilingue un'esperienza di rilettura della stessa poesia. Si ha così la possibilità di ripensare e rivivere la poesia in un'altra lingua, come nelle intenzioni dell'autore stesso.

3.2 LEGGERE L'EDIZIONE BILINGUE ORIZZONTALMENTE

È nella lettura orizzontale delle poesie che emergono le sfumature diverse che la lettura dei versi autotradotti di Minga veicola. Nella lettura orizzontale bilingue appaiono infatti caratteristiche nuove: esse consistono in differenze di traduzione, che tuttavia il lettore non percepisce come tali, ma piuttosto come parte di un testo multilingue.

³⁴ R. GRUTMAN AND T. VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, cit., p. 327.

³⁵ UMBERTO ECO, *Come se si scrivessero due libri diversi*, in ANDREA CECCHERELLI ET AL. (a cura di) *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press 2013, pp. 25-31.

³⁶ Da non confondere con lo scambio orizzontale e lo scambio verticale nel trasferimento da una lingua all'altra, di cui parla Grutman: «È talmente evidente l'ineguale distribuzione del capitale simbolico che sarebbe ingenuo immaginare i trasferimenti tra le lingue come uno scambio *orizzontale* fra parti potenzialmente uguali. Dominano piuttosto i trasferimenti *verticali* tra lingue di status e di prestigio abbastanza variabili da rendere difficile, se non addirittura impossibile, ogni tipo di concorrenza», in RAI-NIER GRUTMAN, *Becket e oltre: Autotraduzioni orizzontali e verticali*, in ANDREA CECCHERELLI ET AL. (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, cit., pp. 45-63, p. 54.

Come in tutte le traduzioni, anche qui troviamo delle scelte linguistiche che variano rispetto a quelle fatte nella prima versione. Tradizionalmente, negli studi di traduttologia le *coupled pairs* (per usare la terminologia vigente nei *descriptive translation studies*) darebbero l'avvio a un'analisi di equivalenza che qui non ci sembra rilevante, perché, come nota Scott, «Translation begins in equivalence, but is itself the very process of superseding equivalence, of setting language on the move».³⁷

La nostra ipotesi è che in tutti i casi di *shifts* presenti nelle autotraduzioni, qualunque sia la motivazione³⁸, la distinzione venga letta da chi affronta il testo come un elemento in più, e non in meno. Nella lettura orizzontale dell'autotraduzione, con il passaggio costante da un verso in una lingua allo stesso verso nell'altra, si procede a una lettura estensiva dello stesso verso. La seconda versione viene vissuta come un'espansione che rende la lettura bilingue della poesia di Minga più articolata rispetto a quella della lettura monolingue.

I versi autotradotti non si leggono come una seconda variante dei versi in italiano, ma come enumerazioni che articolano il discorso. Come si vede negli esempi³⁹ da 1 a 4, le *parole* sono *calzanti* nella versione italiana ma *avvincenti* in albanese. Il lettore bilingue legge un verso multilingue che esprime sia *parole calzanti*, sia *avvincenti*. Così, il cammino è sia *inerme*, sia *indifeso*, lo scoiattolo è tanto *avvilito* quanto *stizzoso*, e così via:

1
Pure chi in tuo nome, con parole calzanti
(*Pure chi in tuo nome, con parole avvincenti*)
Madje edhe ai që në emrin tënd, me fjalë bindëse

2
Chi laggiù va camminando inerme
(*Chi laggiù va camminando indefeso*)
Ata që aty shkojnë e vijnë të pambrojtur

3
affine | ad uno scoiattolo avvilito
(*affine | ad uno scoiattolo stizzoso*)
e ngjashme | me një ketër idhnak

4
...parte debole della fecondazione in atto
(*...parte andata male della fecondazione*)

³⁷ CLIVE SCOTT, *Literary Translation and The Rediscovery of Reading*, Cambridge, Cambridge University Press 2012, pp. 13-14.

³⁸ Per una discussione sulle differenze obbligatorie, causate dalle differenze di lingue, e le differenze opzionali, motivate dalle preferenze ideologiche e stilistiche del traduttore, si veda per esempio JEAN-PAUL VINAY E JEAN DARBELNET, *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, Amsterdam, John Benjamins 1995.

³⁹ Per cercare di ricreare l'immagine mentale del lettore bilingue italiano-albanese, presentiamo prima il verso in italiano, poi in corsivo presentiamo la nostra traduzione in italiano del verso in albanese (con la parola che si distingue sottolineata) e infine il verso autotradotto in albanese.

... pjesë e prishur e aktit të ngjizjes

Anche il tempo acquista nuove dimensioni multiple tra una lingua e l'altra, grazie a piccole sfumature di significato. Come il passaggio da:

5
 ...distribuita di giorno in giorno
 ...distribuita ogni giorno
 ...e shpërndarë përditë).

La poesia *Sette*, per esempio, si conclude in italiano con questa strofa:

6
 Pure tu
 loro
 albero.
 Di volta in volta.

La versione in albanese è la stessa, parola per parola, eccezion fatta per l'ultimo verso, in cui «Di volta in volta» diventa «Herë herë» ('A volte'), offrendo così al lettore bilingue un nuovo arco di tempo consecutivo.

Oltre alla dimensione enumerativa, la lettura dell'autotraduzione consente anche un approfondimento dell'immagine poetica. La poesia *Due*, per esempio, è costruita intorno alla ripetizione del «prendersi cura» come neutralizzazione di quell'angoscia dell'essere che ferma l'io sulla soglia dell'esistenza. La versione albanese segue la versione in italiano quasi parola per parola, come al solito, se non per l'ultimo, «si prendono cura dei loro figli» che diventa «si preoccupano per i loro figli», conferendo così all'angoscia una profondità in più, con l'analogia che si crea nel lettore tra il prendersi cura *di* e il preoccuparsi *per* i figli:

7
 ci prendiamo cura della nostra aiuola...
 (*ci prendiamo cura della nostra aiuola...*)
 kujdesemi për lehen tonë...

ci prendiamo cura dei boccioli e della terra...
 (*ci prendiamo cura dei boccioli e della terra...*)
 përkujdesemi për sythat e dherat...

si prende cura delle sue lenzuola e guanciali...
 (*si prende cura delle sue lenzuola e guanciali...*)
 kujdesen për çarçafët e nënkresat

Si prendono cura dei loro figli...
 (*Si preoccupano dei loro figli*)
 Merakosen për fëmijë e tyre...

La poesia *Tre* si conclude in italiano con un verso al condizionale passato, «quella che avrei voluto essere» che rende struggente il desiderio non realizzato; la versione in albanese si conclude invece con un verso al passato prossimo, il quale trasmette l'impressione che persino il desiderio abbia fine:

8
 Come se volessi cercare tra le acque
 (*Come se volessi cercare tra le acque*)
 Si të doja të kërkjoja nëpër ujëra

la mia gemella saggia,
 (la mia gemella saggia)
 binjaken time të urtë

quella che avrei voluto essere
 (quella che ho voluto essere)
 atë që kam dashur të jem

In *Tenerezza* l'io dice in italiano che «mi capita di disabituarmi ad amare», mentre in albanese l'io si *dimentica* di amare. Il lettore che ha letto come si sente un io che sta perdendo l'abitudine di amare, vede il dimenticarsi che segue in albanese come una conseguenza del primo processo. Così la versione in albanese diventa per il lettore un'estensione/espansione di quella in italiano. Un'interpretazione del genere si potrebbe dare anche dei versi in cui l'io dice in italiano:

9
 andavo a navigare
 come il galeotto naviga il suo lago nella sua cella

Mentre in albanese troviamo «shkoja e notoja» ('andavo a nuotare'), «noton në liqenin e tij» ('nuota nel suo lago'). Il passaggio dal *navigare* al *nuotare* apre la porta a un'interpretazione nuova e inaccessibile al lettore monolingue.

Altre volte si legge un passaggio dall'impersonale allo specifico «tu» in albanese, che restringe e focalizza la lettura, come in:

IO
finché...
(*finché...*)
derisa...

non ci sia alcunché
(*tu non possa sentire*)
mos të ndjesh më

di bruciore continuo.
(*niente che bruci a lungo*)
asgjë që përvëlon gjatë

Oppure all'opposto, quando il pronome possessivo specifica il dominio dell'io in italiano, ma lo lascia universale in albanese, togliendolo dal verso:

II
raggiungerà la sua cima bramata
(*raggiungerà la cima bramata*)
(arrin majën e lakmuar)

Talvolta, il passaggio da un sentimento all'altro crea un nuovo legame nella lettura delle due versioni dei versi, come quando la riluttanza si trasforma in dolore in albanese:

I2
con riluttanza recondita sopravvive
(*con dolore recondito sopravvive*)
me dhimbje të kamufluar mbijeton

Oppure il resistere che si trasforma in pazienza, dando di nuovo alla lettura un'interpretazione di passaggio e di estensione:

I3
ovunque, in ogni dove, lontana, trovai pace.
(*ovunque, in ogni dove, lontana, trovai pace.*)
Kudo, në çdo vend, larg, gjeta paqe

Ma il resistere
(*Ma la pazienza*)
Por durimi

mi fu tossico.
 (*mi fu tossico.*)
 m'u bë helm.

Anche le scelte contrarie tra una versione e l'altra, danno alla lettura un senso di continuità e relazione. Così accade quando in italiano i destini sono esauditi, mentre in albanese sono incompleti, oppure quando l'io sale le scale screpolate in italiano ma le scende in albanese, dando alla prima lettura un senso di salita e alla seconda lettura il senso di discesa:

14
 Esaltarsi da così vari destini esauditi, desiderati.
 (*Esaltarsi da così vari destini incompleti, desiderati.*)
 Të ngazëllehët prej kaq shumë fatësh të paplota, të dëshiruara.

15
 salire le scale screpolate
 (*scendere le scale screpolate*)
zbrës shkallët e thyera

Anche le omissioni possono assumere un valore relazionale tra le due versioni. Come quando la versione italiana recita:

16
 Ma sappi che tra noi,
 come tra voi,
 c'è chi è più fragile
 di una foglia di betulla

Invece la versione albanese salta il verso «come tra voi». La strofa sembra la stessa, di quattro versi, ma in realtà in albanese il lettore legge solo il *noi* che quindi porta il verso a concludersi solo nel *noi*. È come se il *voi* valesse soltanto per la prima versione:

Por dije që mes nesh (*ma sappi che tra noi*)
 ka nga ata që janë (*c'è chi è*)
 më të brishtë (*più fragile*)
 sesa një gjethe mështekne (*di una foglia di betulla*)

CONCLUSIONI

Un'edizione bilingue offre a chi legge diverse opzioni di lettura. Poiché non conosce la lingua dell'originale, la lettura della traduzione da parte del lettore monolingue ha un carattere sostitutivo. La lettura del lettore bilingue ha invece carattere gerarchico, dato che l'originale viene considerato come primario mentre alla traduzione – che viene letta comparativamente e in dipendenza dall'originale – è possibile ritornare ricorsivamente, nella colonna o nella pagina accanto.

La lettura bilingue dell'autotraduzione, invece, ha un carattere diverso, condizionata com'è dall'autorità che caratterizza entrambe le versioni scritte dallo stesso autore, che vengono in tal modo lette come parti di un unico testo multilingue. Le differenze che la seconda versione presenta rispetto alla prima non vengono così vissute come mancanze o imprecisioni, come deviazioni dall'originale, bensì come elementi in più, che arricchiscono il testo di partenza anziché impoverirlo. Il risultato è una lettura più articolata e con sfumature ignote alla lettura monolingue. Alla luce dei risultati della mia analisi, posso affermare con sicurezza che la mia iniziale impressione rispetto all'ultima raccolta poetica di Minga, in cui ravvisavo una poetica più rilassata, ampia e di maggiore espressività rispetto alla produzione precedente della stessa autrice,⁴⁰ è stata senza dubbio influenzata dalla mia lettura bilingue della sua poesia autotradotta.

⁴⁰ E. TABAKU, *Përmbledhja me poezi* Tempi che sono... Zeiten wie... Kohë që janë..., cit.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BASSNET, SUSAN, *The Self-Translator as Rewriter*, in ANTHONY CORDINGLEY (a cura di), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, Bloomsbury 2013, pp. 13-25.
- BRAVI, ADRIÁN N., *L'autotraduzione e le sue impossibilità*, in GABRIELLA CARTAGO E JACOPO FERRARI (a cura di), *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Milano, LED 2018, pp. 147-152.
- BUFFAGNI, MONICA, recensione a G. Minga, *Tempi che sono ...*, in «*Letteranza.org*», 17 agosto 2021, url <https://www.letteranza.org/recensione-tempi-che-sono-di-gentiana-minga/> (consultato il 24 marzo 2024).
- CATFORD, JOHN CUNNISON, *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, London, Oxford University Press 1965.
- DAR, IRFAN AHMAD, *The Self and the Other: Some Reflections on Self-Translation*, in «*Translation Today*» XIII, n. 2 (2019), pp. 129-140.
- ECO, UMBERTO, *Come se si scrivessero due libri diversi*, in ANDREA CECCHERELLI ET AL. (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press 2013, pp. 25-31.
- FERRARO, ALESSANDRA, "Traduit par l'auteur". *Sur le pacte autotransductif*, in ALESSANDRA FERRARO E RAINIER GRUTMAN (a cura di), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier 2016, pp. 121-140.
- JONES, FRANCIS R., *Poetry Translating as Expert Action. Processes, Priorities and Networks*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins 2011.
- GENTES, EVA, *Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions*, in «*Orbis litterarum*» LXVIII, n. 3 (2013), pp. 266-281.
- GENTES, EVA E TRISHA VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, in STEVEN G. KELLMAN e NATASHA LVOVICH (a cura di), *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*, New York, Routledge 2021, pp. 369-381.
- GRUTMAN, RAINIER, *Beckett e oltre: Autotraduzioni orizzontali e verticali*, in ANDREA CECCHERELLI ET AL. (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press 2013, pp. 45-63.
- ID., *The Self-Translator as Author. Modern Self-Fashioning and Ancient Rhetoric in Federman, Lkabhous and De Kuyper*, in JUDITH WOODSWORTH (a cura di), *The Fictions of Translation*, Amsterdam, John Benjamins 2018, pp. 15-30.
- ID., *Self-Translation*, in MONA BAKER E GABRIELA SALDANHA (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge 2020, pp. 514-518.
- ID., *The Missing Link: Modeling Readers of Multilingual Writing*, in «*Journal of Literary Multilingualism*» n. 1 (2023), pp. 16-36.
- GRUTMAN, RAINIER E TRISH VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, in SANDRA BERMAN E CATHERINE PORTER (a cura di), *A Companion to Translation Studies*, West Sussex, John Wiley & Sons 2014, pp. 323-332.
- HALL, JONATHAN, *Translingual Economies of Literacy*, in HEATHER ROBINSON ET AL. (a cura di), *Translingual Identities and Transnational Realities in the U.S. College Classroom*, New York, Routledge 2020, pp. 142-156.
- JAUSS, HANS ROBERT, *Toward an Aesthetic of Reception*, Brighton, Harvester 1982.

- KARAS, HILLA, *Le statut de la traduction dans les éditions bilingues: de l'interprétation au commentaire*, in «Palimpsestes» n. 20 (2007), pp. 137-160.
- KELLMAN, STEVEN G., *Literary Translingualism: What and Why*, in «Polylinguality and Transcultural Practices» XVI, n. 3 (2019), pp. 337-46.
- LATTANZI, ANNA, *Intervista a Gentiana Minga, la narratrice di poesie*, «Albania Letteraria», 30 agosto 2022, url <https://albanialetteraria.it/intervista-gentiana-minga/> (consultato il 5 maggio 2024).
- LODA, ALICE E ANTONIO VISELLI, *Translingualism and Poetry*, in STEVEN G. KELLMAN e NATASHA LVOVICH (a cura di), *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*, New York, Routledge 2021, pp. 18-30.
- LUSETTI, CHIARA, *I Self-Translation Studies: Panorama di una disciplina*, in GABRIELLA CARTAGO E JACOPO FERRARI (a cura di), *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Milano, LED 2018, pp. 153-169.
- MINGA, GENTIANA, *Ciao mamma, un saluto da Bolzano* Lecce, Terra d'Ulivi Edizioni 2017.
- EAD., *Tempi che sono ... Zeiten wie diese... Kohë që janë...*, Lecce, Terra d'Ulivi Edizioni 2021.
- NORD, CHRISTIANE, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome 1997.
- SANTOYO, JULIO-CÉSAR, *On Mirrors, Dynamics and Self-Translations*, in ANTHONY CORDINGLEY (a cura di), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, Bloomsbury 2013, pp. 27-39.
- SCOTT, CLIVE, *Literary Translation and The Rediscovery of Reading*, Cambridge, Cambridge University Press 2012.
- SORVARI, MARJA, *Altering Language, Transforming Literature: Translingualism and Literary Self-Translation in Zinaida Lindén's Fiction*, in «Translation Studies» XI, n. 2 (2018), pp. 158-171.
- TABAKU, ENTELA, *Katër lexime për një poezi: doracak*, Tiranë, Pegi 2020.
- EAD., *Përmbledhja me poezi Tempi che sono... Zeiten wie... Kohë që janë... e Gentian Mingës*, in «ExLibris» n. 170 (2022), pp. 16-17.
- STRUKELJ, ALEXANDER, *Reading Expectations: How Expectations Influence Our Reading, Eye Movements, Opinions, and Judgments*, Lund, Lund University 2018.
- VINAY, JEAN-PAUL AND JEAN DARBELNET, *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, Amsterdam, John Benjamins 1995.
- WALKOWITZ, REBECCA, *Born Translated*, New York, Columbia University Press 2015.



PAROLE CHIAVE

Autotraduzione; Lettura bilingue; Gentiana Minga



NOTIZIE DELL'AUTORE

Entela Tabaku Sörman è docente di albanese e di italiano all'Università di Uppsala in Svezia.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ENTELEA TABAKU SÖRMAN, *La lettura bilingue della poesia autotradotta. Un caso di edizione bilingue*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 21 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



LINGUA MADRE E METAFORA AUTOBIOGRAFICA DELLA BAMBINA REGRESSIONE E RE-VISIONE NELLA POESIA DI ANNE SEXTON

CRISTINA GAMBERI – *Università di Bologna*

A partire dal 2004 la critica di area anglofona sembra tornata ad un confronto con la complessa eredità poetica di Anne Sexton (1928-1974). Il presente saggio si pone l'obiettivo di seguire questa direttrice critica per offrire un profilo biografico e letterario della poeta, indagando la valenza dell'Io poetico e le implicazioni riconducibili alla definizione di *confessional* e di autobiografico, e verificare se si possa utilizzare la categoria lacaniana di *lalangue* e quella di Julia Kristeva sul "semiotico" per analizzare i testi di Sexton. L'emergere del semiotico nei testi di Sexton pare evidente nei temi legati all'infanzia, ma anche nella capacità di innestare il rapporto con il materno e la metafora autobiografica della bambina in precise strategie linguistiche formali: attraverso l'analisi del ritmo e l'oralità, la sintassi e il lessico, emerge un lavoro con il linguaggio – qui per l'appunto ri-nominato come "lingua madre" – che fa uso di una tecnica prosodica fatta di iterazioni, ritmi cantilenanti, espressioni infantili che rievocano non a caso le strutture elementari della *baby talk* e della *nursery rhymes*.

Since 2004, Anglo-American critics seem to have returned to a confrontation with the complex poetic legacy of Anne Sexton (1928-1974). The aim of this essay is to follow this critical direction in order to offer a biographical and literary profile of the poet, investigating the significance of the poetic voice and the implications that can be attributed to the definition of the *confessional* and the autobiographical, and to verify whether one can use the Lacanian category of *lalangue* and Julia Kristeva's category of the 'semiotic' to analyse Sexton's texts. The emergence of the semiotic in Sexton's texts seems evident in the themes of childhood, but also in the ability to graft the relationship with the maternal and the autobiographical metaphor of the child into precise formal linguistic strategies: through the analysis of rhythm and orality, syntax and lexicon, emerges a work with language - here precisely re-nominated as 'mother tongue' - that makes use of a prosodic technique made of iterations, chanting rhythms, and infantile expressions that evoke the elementary structures of the baby talk and of nursery rhymes.

I INTRODUZIONE

Insieme a Robert Lowell e Sylvia Plath, Anne Sexton occupa un posto di rilievo nella letteratura del Novecento come esponente della *confessional poetry*. Caratterizzata dalla narrazione esplicita di esperienze personali di sofferenza, *confessional poetry* è una definizione suggerita dal critico e poeta Macha Louis Rosenthal che lui stesso definì «both helpful and too limited».¹ A partire dalla pubblicazione della raccolta *Life Studies* di Lowell nel 1959, la *confessional poetry* segna una svolta nella poesia formalistica e impersonale degli anni cinquanta, imponendosi per il controllo formale con cui l'alienazione personale e la perdita di riferimenti di una intera generazione vengono raccontati.

Si può affermare che la traiettoria letteraria di Sexton si intrecci con la *confessional poetry* già a partire dal 1958, anche se l'influenza di Lowell sulla scrittrice rimane questione discussa. Nel settembre del 1958, Sexton viene infatti ammessa al *Graduate writing seminar* che Lowell tiene presso la Boston Uni-

¹ MACHA LOUIS ROSENTHAL, *The New Poets*, Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 25.

versity, a cui si uniscono nell'inverno del 1959 anche George Starbuck della Houghton Mifflin, la casa editrice che pubblicherà tutte le sue raccolte, e Sylvia Plath, con cui si creerà una amicizia destinata a durare negli anni successivi fino al suicidio di Plath nel 1963.² Importante nella formazione letteraria di Sexton è anche la partecipazione nell'autunno del 1957 al seminario di poesia presso il Boston Center for Adult Education tenuto dal poeta John Holmes, dove incontra anche Maxine Kumin, a sua volta poeta e scrittrice che le rimarrà accanto per tutta la vita.³ A proposito di influenze, Sexton riconosce infine il proprio debito letterario al poeta W. D. Snodgrass con cui ha la possibilità di lavorare nell'estate del 1958 durante l'*Antioch College Writer's Conference* che le permette di conoscere il poema *Heart's Needle* che rappresenta un'opera catalizzatrice per trovare la propria voce poetica, in cui viene data legittimità alla lacerazione personale e al dramma della separazione dalla propria figlia.⁴

Tuttavia se ci si limitasse a delineare il percorso di apprendistato solo all'interno di questi contesti formali, non si riuscirebbe a cogliere l'irriducibile complessità dell'opera di Sexton. La scoperta del linguaggio poetico non si compie attraverso un itinerario accademico, ma in una clinica psichiatrica, dove la scrittrice viene ricoverata per la prima volta nell'agosto del 1956 per tre settimane e successivamente nel novembre dello stesso anno. Dopo un tentativo di suicidio con una overdose di Nembutal riconducibile alla depressione post-partum dopo la nascita della seconda figlia Joy, è nell'ospedale psichiatrico che Anne Sexton scrive le sue prime poesie. È infatti in clinica che conosce il Dottor Martin Orne, suo terapeuta negli anni successivi, che le suggerisce di scrivere come forma di terapia per accompagnare il proprio percorso psicoanalitico nel tentativo di curare gli stati di angoscia. È dunque nei luoghi del malessere interiore e attraverso la psicoterapia che Sexton scopre la scrittura e inizia il proprio percorso poetico da autodidatta.

La voce poetica della scrittrice ha dunque origine nella sfera più personale del privato e da eventi traumatici, laddove la scrittura è strumento di esplorazione che imbriglia con il ritmo metrico il materiale caotico e incandescente

² La relazione e il debito poetico fra Lowell e Sexton rimane questione controversa anche a partire dalle parole della stessa scrittrice che nega di essere stata influenzata dal poeta affermando che all'epoca del suo primo libro non aveva mai letto le poesie di lui, ma che al contrario lei aveva fatto leggere le proprie a Lowell, prima che lui pubblicasse *Life Studies*: «Actually, Lowell can not have influenced my work with his work as I haven't read his stuff ... just listening to his ideas about other people's work. I do not feel he is influencing me – but teaching me what NOT to write – or mainly» citato in ANNE SEXTON, *To W.D. Snodgrass, 1 Feb. 1959*, in *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*, a cura di LINDA GRAY SEXTON e LOIS AMES, Boston, Houghton Mifflin, 1977, p. 53. [«Non credo che Lowell mi abbia influenzato perché non ho mai letto il suo lavoro ... ma ho ascoltato il parere che aveva sul lavoro di altri. Non mi ha influenzato – ma mi ha insegnato cosa NON scrivere, all'incirca» traduzione mia].

³ La conoscenza con Maxine Kumin (1925-2014) dà vita non solo a una fortissima amicizia che durerà per il resto della vita, ma anche a un importante sodalizio letterario: le due scrittrici infatti firmeranno assieme numerosi libri per l'infanzia: *Eggs of Things* (1963); *More Eggs of Things* (1964); *Joey and the Birthday Present* (1974); *The Wizard's Tears* (1975).

⁴ Cfr. DIANE WOOD MIDDLEBROOK, *Housewife into Poet: The Apprenticeship of Anne Sexton*, in «The New England Quarterly», 56, 4 (1983), pp. 483-503, p. 490. In particolare, Middlebrook rintraccia l'influenza di Snodgrass su Sexton in due delle più significative poesie della raccolta *To Bedlam and Part Way Back: Unknown Girl in a Maternity Ward* e *The Double Image*, poesie che sollevano interrogativi sul rapporto tra madre e figlia.

dell'inconscio, con sguardi biografici di forte violenza. Alcuni anni dopo sarà proprio la stessa Sexton a riconoscere lo stretto legame fra poesia e inconscio: «Poetry, after all, milks the unconscious. The unconscious is there to feed it little images, little symbols, the answers, the insights I know not of».⁵ Sin dalla pubblicazione della prima raccolta *To Bedlam and Part Way Back* del 1960, la voce poetica di Sexton si impone per la capacità di parlare di vicende private con immediatezza, sofferenza e crudezza, «uncovering a psychic geography that is mapped internally in disintegration, despair, loss, and disconnection, and which is paralleled externally across the United States and its identified terrains of exclusion and loss».⁶ Ed è di questi luoghi che si nutre il suo universo poetico: «she created a capacious mythopoiesis for the uniquely twentieth-century form of spiritual healing and psychic epistemology represented by psychoanalysis».⁷

2 «POETIC TRUTH IS NOT NECESSARILY AUTOBIOGRAPHICAL». METAFORE AUTOBIOGRAFICHE E VERITÀ STORICA

Malgrado ciò – o forse proprio per questo aspetto – la ricezione della sua opera è stata per lungo tempo ambivalente. Alcuni critici hanno insistito sulla problematicità della mescolanza di vita vissuta e poesia, che porta infatti ad una sorta di «excessive self-dramatization, even spilling into undertones of self-pity».⁸ Lo stesso Robert Lowell, pur nel suo complesso difendendola, pone Sexton dopo Sylvia Plath per la riuscita formale:

Few women write major poetry [...] Only four stand with our best men: Emily Dickinson, Marianne Moore, Elizabeth Bishop and Sylvia Plath [...] Anne Sexton I know well [...] She is a popular poet, very first person, almost first on personality [...] Years ago, Sylvia and Anne Sexton audited my poetry classes. Anne was more herself, and knew less.⁹

⁵ BARBARA KEVLES, *The Art of Poetry: Anne Sexton*, in *Anne Sexton. The Artist and Her Critics*, a cura di JOSEPH DONALD MCCLATCHY, Bloomington, Indiana University Press, 1978, pp. 3-29, p. 20.

⁶ PHILIP MCGOWAN, *Anne Sexton and Middle Generation Poetry. The Geography of Grief*, Westport, Praeger, 2004, p. 2.

⁷ DIANE WOOD MIDDLEBROOK e DIANA HUME GEORGE (a cura di), *Introduction*, in *Selected Poems of Anne Sexton*, London, Virago Press, 1991, p. xix.

⁸ ROBERT BOYERS, *Live or Die. The Achievement of Anne Sexton*, in *Anne Sexton. The Artist and Her Critics*, cit., pp. 204-215, p. 207.

⁹ ROBERT LOWELL ET AL., *A Conversation with Robert Lowell*, in «The Review», 26 (1971), pp. 23-31, p. 26.

Il critico M. L. Rosenthal riconosce a Sexton una abilità immaginativa e tecnica, ma senza «the cultural criticism of Lowell's or Plath's».¹⁰ Anche in Italia, le prime significative letture, come ad esempio quella pregevole di Bianca Tarozzi non negano come «la legittimità dell'esposizione privata si presenta più problematica. [...] Anche a livello formale la Sexton non raggiunge spesso la concisione epigrafica di Lowell».¹¹ Mentre altri ne sottolineano come «il proprio io è oggetto di quasi feticistica esibizione e talvolta di compiaciuta 'indecent exposure'».¹² Se dunque alcuni aspetti trasgressivi della sua vita hanno giocato un ruolo controverso nella sua ricezione contribuendo a renderla una figura ingombrante, a questi si è aggiunta la pubblicazione di opere che nelle decadi successive l'hanno resa figura ancor più discussa. È il caso della biografia *Anne Sexton: A Biography* che appare nel 1991 per mano di Diane Wood Middlebrook che ne ricostruisce la vita anche accedendo e pubblicando ampi stralci delle quattro registrazioni delle sedute terapeutiche e i taccuini scritti da Sexton che erano stati depositati dalla esecutrice letteraria, la figlia Linda Gray Sexton, nella sezione *restricted* presso l'Harry Ransom Humanities Research Center dell'University of Texas a Austin.¹³ A questa biografia, fa seguito l'uscita delle memorie della stessa figlia Linda che nel volume *Searching for Mercy Street* ripercorre la propria infanzia e la relazione con la madre, ritraendo la figura della scrittrice che, vittima di un passato traumatico, si era resa anche responsabile di abusi e maltrattamenti.¹⁴

Questa breve disanima è utile a comprendere tre questioni che a nostro parere non vanno sottovalutate. La prima, e forse più ovvia, riguarda l'impatto di queste speculazioni sulla fortuna dell'artista. Si tratta di speculazioni che ne hanno di fatto offuscato, se non proprio compromesso, la comprensione dell'opera, contribuendo a cristallizzare l'immagine di Sexton come folle, malata e deviata intrappolando la scrittrice in un immaginario non sempre all'altezza della complessità e ricchezza del suo mondo poetico. In secondo luogo, il fatto che l'opera di Sexton, sia dal pubblico che da certa critica, sia stata letta come rappresentazione fedele della sua storia di vita, ha limitato gli studi su Sexton relegando la sua opera ai margini della discussione poetica. Qui si vuole al contrario articolare la complessità e la valenza dell'Io poetico per coglierne l'unicità. Seppur *confessional* e personale, la voce poetica di Sexton non è infatti da intendersi necessariamente come aderente ad eventi realmente accaduti. Si può riconoscere l'influenza di Lowell e Snodgrass per l'attenzione alle dinamiche familiari e per la complessità emotiva dell'Io, che mai fino ad allora, tranne che per i poeti *Beats*, era stata proposta con una tale intensità. Come allieva di Lowell e W.D. Snodgrass, la scrittrice segue infatti le loro orme mescolando il tono personale e intimo e riducendo la distanza fra la persona poetica e la persona autrice della poesia. In particolare, Sexton

¹⁰ MACHA LOUIS ROSENTHAL, *The New Poets*, cit., p. 133.

¹¹ BIANCA TAROZZI, *Poesia e regressione: Anne Sexton*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Ca' Foscari», 12, 2 (1973), pp. 355-365, pp. 356, 358.

¹² GILBERTO STORARI, *L'opera poetica di Anne Sexton*, Verona, Libreria editrice universitaria, 1983, p. 12.

¹³ DIANE WOOD MIDDLEBROOK, *Anne Sexton. A Biography*, London, Virago, 1991.

¹⁴ LINDA GRAY SEXTON, *Searching for Mercy Street. My Journey Back to My Mother*, *Anne Sexton*, Little, Brown & Company, 1994.

elegge il singolo essere umano narrante a soggetto/oggetto poetico e adotta una serie di efficaci metafore autobiografiche come immagini del sé fra cui spiccano, in particolare, la figura di bambina immersa in un mondo sinistro e minaccioso (o solo più raramente, incantato e benevolo) e l'immagine della strega come donna indemoniata dai poteri creativi. Tuttavia, come la stessa scrittrice afferma, è importante distinguere tra verità poetica e veridicità cronachistica e storica: «poetic truth is not necessarily autobiographical. It is truth that goes beyond the immediate self, another life».¹⁵ Nell'intervista con Barbara Kevles, Sexton afferma infatti quanto possa apparire ambiguo il termine *confessional* e sostiene di aver «confessato cose che non sono mai accadute ... Intendo che molto spesso uso la prima persona ed è però la storia di qualcun'altro».¹⁶ Sexton esercita questa possibilità di articolare la propria voce poetica attraverso l'adozione di una *persona* immaginaria in componimenti come *Unknown Girl in the Maternity Ward*, *The Moss of His Skin* e nella serie *The Jesus Papers*, dove la *speaking voice* parla in prima persona.

Si può dunque parlare di una seconda rinascita critica quando a partire dal 2004 la critica di area anglofona sembra essere tornata ad un confronto con l'eredità poetica di Anne Sexton. Seppur nella eterogeneità di prospettive adottate che vanno dall'interpretazione formalista a quella psicologica e culturale, numerosi studi sono accomunati dalla dichiarata intenzione di ristabilire e riabilitare l'opera poetica superando l'ingombro di una figura che, seppur acclamata, era già stata decisamente controversa in vita. Che sia al centro di un rinnovato interesse ne sono testimonianza numerosi studi, il primo dei quali è *Anne Sexton and Middle Generation Poetry: The Geography of Grief* di Philip McGowan che sin dall'introduzione esplicita il desiderio di riabilitare l'opera poetica «not as confessional repetitions of a writer's life».¹⁷ Mettendo in dubbio quanto possa essere appropriata la definizione di *confessional*, lo studio lamenta come a distanza di trent'anni dalla morte della poeta:

the task remains of producing a coherent and challenging analysis of her poetry. Sexton's is an art not defined through or definable by biographical or autobiographical impulses: the urge to anecdotal evidence, to catalogue Sexton's poetry as a confessional replication of her life, has thwarted Sexton studies and has consequently removed her work to the peripheries of poetic discussion.¹⁸

Pur partendo da un assunto opposto, l'analisi di Jo Gill in *Anne Sexton's Confessional Poetics* (2007) approda ad un obiettivo simile. Adottando una metodologia ermeneutica di stampo post-strutturalista, attraverso il ripensamento radicale della definizione di *confessional poetry*, Gill tenta il recupero e la riabilitazione poetica di Sexton analizzando in particolare l'archivio inedi-

¹⁵ STEVEN E. COLBURN e ANN ARBOR (a cura di), *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews, and Prose*, Michigan, University of Michigan Press, 1985, p. 103.

¹⁶ BARBARA KEVLES, *The Art of Poetry. Anne Sexton*, in *Anne Sexton. The Artist and Her Critics*, a cura di JOSEPH DONALD MCCLATCHY, Bloomington, Indiana University Press, 1978, pp. 3-29.

¹⁷ P. MCGOWAN, *Anne Sexton and Middle Generation Poetry*, cit., p. xi.

¹⁸ Ivi, p. x.

to della scrittrice composto da diari, manoscritti, la corrispondenza, le lezioni e le interviste, così come i documentari televisivi che la ritraggono.¹⁹ All' esplorazione di un lato ancora poco affrontato dalla critica è invece dedicato il volume di Paula M. Salvio che in *Anne Sexton: Teacher of Weird Abundance* (2007) analizza la professione didattica e le tecniche di insegnamento della poeta a partire da alcune questioni chiave della pedagogia femminista: la distanza appropriata tra insegnante e chi apprende, il rapporto tra chi scrive e soggetto poetico e la relazione tra vita emotiva e conoscenza.²⁰ Nei più recenti *An Accident of Hope: The Therapy Tapes of Anne Sexton* (2012) Dawn Skorzewski ritorna sul contenuto delle registrazioni delle sedute terapeutiche con il Dr. Martin Orne collegandole con brani di poesia nel tentativo di offrire una nuova interpretazione sul processo creativo dell'artista.²¹ Infine la raccolta curata da Amanda Golden *This Business of Words. Reassessing Anne Sexton* (2016) esplora la dimensione anche produttiva della vita artistica di Sexton.²² Si può affermare che anche il contesto italiano nell'ultimo decennio sia tornato a scoprire la scrittrice, a partire dalla pubblicazione nel 2016 del volume *La zavorra dell'eterno*, una raccolta che ordina cronologicamente la traduzione di un centinaio di componimenti tratti dalle dieci opere pubblicate in vita da Sexton a cura di Cristina Gamberi.²³ Nel 2021 esce la traduzione integrale di *Il libro della follia*, originariamente dato alle stampe nel 1972, nell'edizione curata da Rosaria Lo Russo.²⁴

3 UNA VOCE PER IL PROBLEMA SENZA NOME

La terza questione è invece riconducibile alla riconoscibilità della sua voce poetica in quanto voce di donna e al peso che ha avuto la condanna da parte della critica per aver mostrato aspetti ritenuti troppo personali e intimi. Ne sono un esempio le parole con cui nel 1974 James Dickey stronca la raccolta *To Bedlam and Part Way Back* che non esita a definire quasi contaminante per la nuda sofferenza che emerge dai testi della scrittrice.

¹⁹ JO GILL, *Anne Sexton's Confessional Poetics*, Gainesville, University Press of Florida, 2007.

²⁰ PAULA M. SALVIO, *Anne Sexton. Teacher of Weird Abundance*, Albany - New York, State University of New York Press, 2007.

²¹ DAWN M. SKORCZEWSKI, *An Accident of Hope. The Therapy Tapes of Anne Sexton*, New York, Routledge, 2012.

²² AMANDA GOLDEN, *This Business of Words. Reassessing Anne Sexton*, Gainesville, University Press of Florida, 2016.

²³ CRISTINA GAMBERI (a cura di), *La zavorra dell'eterno. Poesie di Anne Sexton*, Milano, Crocetti 2016 e EAD., *La Zavorra dell'Eterno*, «Poesia», 29, 311 (2016), pp. 2-13.

²⁴ ANNE SEXTON, *Il libro della follia*, Milano, La nave di Teseo, 2021, trad. it. a cura di Rosaria Lorusso.

Anne Sexton's poems so obviously come out of deep, painful sections of the author's life that one's literary opinions scarcely seem to matter; one feels tempted to drop them furtively into the nearest ashcan, rather than be caught with them in the presence of so much naked suffering.²⁵

Questa consapevolezza circa la necessità di andare contro corrente sembra emergere nel poema *To John, Who Begs Me Not to Inquire Further* in cui Sexton articola una difesa del proprio stile *confessional* di fronte all'ammonizione del proprio maestro, John Holmes, che la implora per l'appunto di non rivelare troppo di sé: «Not that it was beautiful, | but that, in the end, there was | a certain sense of order there; | something worth learning in that narrow diary of my mind, | in the commonplaces of the asylum | where the cracked mirror | or my own selfish death | outstared me».²⁶ Se si tratta dunque di una scrittura che programmaticamente confessa la limitatezza della propria esperienza personale, Anne Sexton desta scalpore e resistenza anche e soprattutto per il mettere in discussione quella sottile linea di demarcazione fra pubblico e privato che nel secondo dopoguerra funge ancora da potente paradigma nella definizione dei ruoli dominanti di genere.²⁷ In altre parole, scrivere del sé significa affrontare la femminilità della sfera pubblica, una relazione d'amore con la convenzionalità.

Anche per una donna scrittrice come Sexton non era infatti possibile eludere ciò che solo pochi anni prima Virginia Woolf aveva identificato nelle parole di “*chastity and modesty*”, ovvero le procedure di restrizione, pudore, elusione e silenzio – consapevoli e non, invisibili quanto interiorizzate – che sono imposte dai dettami sociali e delimitano il confine di ciò che è ammissibile nella rappresentazione del sé femminile sulla scena pubblica.²⁸ L'opera di Sexton va infatti posizionata in un clima culturale che esalta la mistica di una femminilità che trova nell'espressione «the problem with no name» coniata nel 1963 dalla scrittrice Betty Friedan in *The Feminine Mystique*, quella stessa (im)possibilità di dare parola al proprio disagio interiore per un'intera generazione di donne bianche, americane e borghesi.²⁹ Sebbene nelle opere di Sexton la dimensione di critica politica sia solo implicita, la critica letteraria degli studi di genere ha sentito nella sua voce la possibilità di riscatto dall'assassinio

²⁵ JAMES DICKEY, *Five First Books*, in «Poetry», 97 (1961), pp. 316-20, p. 318.

²⁶ ANNE SEXTON, *For John, Who Begs Me Not to Enquire Further*, in ANNE SEXTON, *The Complete Poems* (1981), New York, Houghton Mifflin, 1999, p. 34.

²⁷ Si tratta di un tema che alcuni decenni prima aveva affrontato in tutta la sua complessità Virginia Woolf in *Professions for Women* e in *A Room of One Own* identificando nel fantasma vittoriano noto come l'*Angel of the House* quel gioco di forze che agisce nelle donne che scrivono del sé, i diversi tipi di censura che devono affrontare, la difficoltà di negoziare la propria autorialità, la capacità di cui hanno bisogno per resistere ai giudizi critici basati su presupposti ideologici su ciò che è appropriato per una donna scrittrice e su ciò che non deve scrivere. Cfr. VIRGINIA WOOLF, *Professions for Women*, in *The Essays of Virginia Woolf*, a cura di Andrew McNeillie (vols. 1-4) e Stuart N. Clarke (vols. 5-6), London, Hogarth, 2008; EAD., *A Room of One's Own* (1929), Oxford, Oxford University Press, 2008.

²⁸ EAD., *The Letters of Virginia Woolf*, London, Hogarth, 1975-80, p. 453.

²⁹ BETTY FRIEDAN, *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton and Co, 1963. Si veda anche la raccolta di saggi e riflessioni di ADRIENNE RICH, *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose, 1966-1978*, New York, London, Norton & Company, 1995.

simbolico del femminile che era stato reiterato da una tradizione che per secoli aveva attuato «un processo di svalutazione, rimozione, contenimento, reclusione, riduzione al silenzio» delle donne.³⁰ Che ci sia in gioco il confine della dicibilità al di là del quale sta il silenzio storico delle donne, fino ad allora considerate solo un “secondo sesso”, lo riconosce una critica a lei contemporanea che ricorda come la poesia di Sexton affronti «women’s secrets that do not, in the ordinary way of things, get told. [...] [s]he usually writes from the center of feminine experience, with the direct of open feelings that women, always vulnerable, have been shy of expressing in recent years».³¹ Lo riconosce anche la poeta Adrienne Rich che al momento della morte di Sexton, la celebra sia come precursora dei temi che il movimento delle donne riuscirà solo anni dopo a portare sulla scena pubblica, sia come guida per abbandonare le rovine in cui il patriarcato ha imprigionato le donne:

Anne Sexton was a poet and a suicide. She was not in any narrow or politically “correct” sense a feminist, but she did some things far ahead of the rebirth of the feminist movement. She wrote poems alluding to abortion, masturbation, menopause, and the painful love of a powerless mother for her daughters, long before such themes became validated by a collective consciousness of women, and while writing and publishing under the scrutiny of the male literary establishment. [...] *Self-trivialization, contempt for women, misplaced compassion, addiction* [...] I think of Anne Sexton as a sister whose work tells us what in ourselves we have to fight, in ourselves and in the images patriarchy has held up to us. Her poetry is a guide to the ruins, from which we learn what women have lived and what we must refuse to live any longer.³²

Se nel lavoro di Lowell e Plath il trauma e l’alienazione si concretizzavano in ambito familiare, ma erano in relazione a questioni socio-politiche e storiche più ampie come accade in *Daddy* e *Lady Lazarus*, la voce di Anne Sexton non solo emerge come più intensamente autobiografica, ma si caratterizza nel corso del decennio degli anni sessanta per il riferimento alla casa o alla sfera domestica. Il linguaggio adottato da Sexton è semplice, colloquiale, «domestic», mentre le immagini sono di frequente tratte dall’universo femminile delle occupazioni casalinghe, spesso estranee alla lirica tradizionale: «sheets, aprons, menstruation, spoons, slippers, hot dogs, black bean soup, tomato aspic. Often, the “something” Sexton searches to express through associational references is derived from the privacies of home and of body: ‘my kitchen, your kitchen’».³³

La sua è una voce che esplicitamente celebra il corpo e la sessualità di donna – come avviene ad esempio *In Celebration of My Uterus* o in *Song for a Lady* – o descrive l’abiezione del corpo malato – come in *Wanting to Die* e in

³⁰ TERESA DE LAURETIS, *Genealogie femministe. Un itinerario personale*, in *Sui Generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, Milano, 1996 p. 25.

³¹ LOUISE BOGAN, *Verse*, «New Yorker», 27 April 1963, pp. 173-175.

³² ADRIENNE RICH, *Anne Sexton. 1928-1974. With an Introduction by Lynn Emanuel*, in «American Poetry Review», 41, 6 (2012), p. 7.

³³ DIANE WOOD MIDDLEBROOK e DIANA HUME GEORGE (a cura di), *Introduction*, in *Selected Poems of Anne Sexton*, London, Virago Press, 1991, pp. xviii-xix.

Pain for a Daughter – o si immerge in una domesticità dell'universo femminile che è ritratto senza alcuna via di uscita – come succede nel poema dal verso libero *Housewife*. In questo componimento la scrittrice coglie la relazione simbiotica e quasi corporea delle donne casalinghe con le proprie case: «Some women marry houses. | It's another kind of skin; | it has a heart, a mouth, a liver and bowel movements». Si tratta tuttavia di una protezione che si rivela essere imprigionante,³⁴ dove ogni giorno avvengono gesti ossessivi («See how she sits on her knees all day, | faithfully washing herself down») e dove l'elemento maschile è rappresentato come intrusivo e portatore di una sessualità violenta quanto regressiva rispetto al proprio immaginario materno: «Men enter by force, drawn back like Jonah | into their fleshy mothers».³⁵

Il silenzio delle donne non è tuttavia solo il non detto, ovvero il silenzio storico a cui le donne sono state condannate, ma seguendo Teresa De Lauretis, «è anche l'indicibile, cioè il silenzio teorico della donna, la sua inesistenza quale soggetto del/nel discorso [...]».³⁶ Questa considerazione aiuta a comprendere la difficile posizione della donna artista come il soggetto che presiede alla rappresentazione. Se infatti la soggettività femminile è stata esclusa dall'atto stesso del rappresentare perché è stata costitutivamente pensata unicamente come l'oggetto della rappresentazione, l'essere donna poeta sembra dunque portare con sé l'esito di una trasgressione dei ruoli di genere dominanti. Non deve quindi sorprendere se il sé prenda le sembianze di un essere mostruoso, frammentato, abietto. In *Her Kind* l'elaborazione della propria soggettività di donna artista si compie attraverso la figura della strega laddove l'*embodiment* del doppio della poeta è sancito dal *refrain* che conclude le tre stanze di cui è composto il poema: «I have been her kind».³⁷ Se in altri poemi aveva prevalso l'inadeguatezza ad impersonare i ruoli di una femminilità addomesticata, in *Her Kind* la strega è sì l'*alter ego* dell'artista creativa, ma è anche l'essere mostruoso: è colei che si oppone alle convenzioni sociali ed è la diversa, l'esclusa, la solitaria, l'abietta che con dodici dita percorre folle la notte. Questo essere mostruoso sembra dunque il risultato di quella asimmetria a cui è stato condannato il soggetto femminile, secondo una «logica che dal tempo dei Greci domina l'Occidente che ha ricoperto» con un'unica grammatica il desiderio della donna la cui lingua è differente.³⁸ Nell'ultima stanza, Sexton si sofferma sulla sofferenza fisica inflitta alla strega con la tortura, e rivendica la tragicità dell'essere uccisa da un potere crudele e patriarcale: «A

³⁴ PAOLA BONO, *Streghe madri e sogni. Anne Sexton*, in «Via Dogana», 94, settembre 2010.

³⁵ A. SEXTON, *Housewife*, in *The Complete Poems*, cit., p. 77.

³⁶ T. DE LAURETIS, *Genealogie femministe*, cit., p. 25.

³⁷ A. SEXTON, *Her Kind*, in *The Complete Poems*, cit., p. 15. *Her Kind* diventa la poesia simbolo di Sexton durante i suoi *reading* pubblici ed è anche il nome del gruppo rock da camera, *Anne Sexton and Her Kind*, che la scrittrice forma dopo aver vinto il Pulitzer nel 1967 per accompagnare musicalmente le proprie poesie, ispirandosi alla nuova generazione di artisti rock, come Bob Dylan e Janis Joplin, a cui lei guarda come «the popular poets of the English-speaking world», citato in D. WOOD MIDDLEBROOK, *Anne Sexton*, cit., p. 305.

³⁸ SALVO VACCARO, *Introduzione. Lo sguardo e la differenza*, in *Michel Foucault e il divenire donna*, a cura di SALVO VACCARO e MARCO COGLITORE, Milano, Mimesis, 1997, p. 21.

woman like that is not ashamed to die. | I have been her kind».³⁹ Se dunque la figura della strega rappresenta una delle più significative metafore autobiografiche che la poeta crea come immagini del sé, è al mondo dell'infanzia che la scrittura di Sexton fa costantemente ritorno. Non è un caso se è stato riconosciuto come le sue poesie siano «haunted by the specter of herself as a dependent, arrested in the past, the child with the 'night mind' or night wound», laddove in un cammino a ritroso che fa uso del linguaggio infantile, la metafora autobiografica della bambina immersa in un mondo sinistro, spesso in relazione con un materno minaccioso, le permettono di esplorare elementi insondabili del sé.⁴⁰

4 LA LINGUA MADRE: *LALANGUE*, IL SEMIOTICO, L'ABIETTO

Con quali strategie di discorso Anne Sexton dà voce al silenzio di donna? Quali nuove pratiche del linguaggio possiamo identificare? L'ipotesi che si vuole verificare è che si possano utilizzare la categoria lacaniana della *lalangue* e i concetti di Julia Kristeva di semiotico e di abiezione per svelare la pulsione che irrompe nel linguaggio attraverso la dimensione vocalica e ritmata legata al materno e ancorata nel corpo nel tentativo di articolare l'inespresso.⁴¹ L'ipotesi è quella di dare conto di alcuni fenomeni tematici – come ad esempio la metafora autobiografica della bambina e la centralità della relazione con il materno – che si innestano su precise sperimentazioni formali – come ad esempio l'uso di strutture sintattiche frammentate, ripetitive e olofrastiche, il *baby talk* e il ricorso alla fiaba e alle *nursery rhymes* – facendoli convergere con la lettura che offre Julia Kristeva circa il linguaggio poetico e al suo specifico potere sovversivo.

In *La Révolution du langage poétique* (1974) Kristeva attribuisce un potenziale rivoluzionario a testi di autori che aprono il processo della significanza all'ingresso di immagini deformate, di suoni e di vocalizzazioni che risalgono alle fasi pre-simboliche dell'acquisizione del linguaggio e della formazione del

³⁹ A. SEXTON, *Her Kind*, in *The Complete Poems*, cit., p. 16.

⁴⁰ ROBERT MAZZOCCO, *Matters of Life and Death*, «New York Review of Books», 3 April 1975, pp. 22-23, p. 22.

⁴¹ Il concetto di *lalangue* di Lacan viene introdotto piuttosto tardi nella sua opera, ovvero nei seminari del 1972-73, e sembra liberare uno spazio per l'eterogeneità all'interno dell'ordine simbolico. Julia Kristeva ne parla in un saggio del 1983 incluso in un volume intitolato *Psychiatry and the Humanities* dedicato a *Interpreting Lacan*, in cui l'autrice cita il saggio di Lacan per la nozione di *lalangue*, il linguaggio non totalizzabile e persino insensato della 'lingua madre', che egli distingue dalla comunicazione o dal dialogo normativi e che allinea più al presunto «reale impossibile» che all'immaginario. Nell'interpretazione di Kristeva, *lalangue* è un perfezionamento fondamentale della sua precedente interpretazione delle relazioni tra l'inconscio e la lingua. Tuttavia, sebbene «Il linguaggio è ciò che cerchiamo di sapere sul funzionamento della *lalangue*» (*Encore* 126), nella teoria di Lacan *lalangue* rimane un concetto funzionalmente tatico che lascia ancora delle domande chiave senza risposta. Cfr. JULIA KRISTEVA, *Within the Microcosm of the 'Talking Cure'*, in *Interpreting Lacan. Psychiatry and the Humanities*, a cura di WILLIAM KERRIGAN and JOSEPH SMITH, New Haven, Yale University Press, 1983, pp. 33-48.

soggetto.⁴² La sua analisi si sofferma su Mallarmé, Lautréamont, Artaud, Joyce, Borges, Céline e Proust, ma anche Dostoevskij e Kafka. In un serrato confronto con le categorie lacaniane dell'immaginario e del reale, nei suoi primi lavori Kristeva sposta l'attenzione soprattutto sul ruolo del corpo materno nel processo di nascita del soggetto, articolando il concetto di semiotico che è antecedente lo stadio dello specchio.⁴³ Il semiotico è una dimensione vocalica e ritmata legata al materno e ancorata nel corpo, propria della fase senso-motoria dello sviluppo dell'individuo (0-2 anni). Esso si esprime in suoni pre-fonetici, gesti, movimenti, ritmi, e si contrappone al simbolico costituito dal linguaggio codificato. L'interdipendenza corporea, il pianto e i ritmi astratti, i suoni e i tocchi dell'interazione simbiotica madre-bambino/a creano la dimensione definita come la «chora semiotica».⁴⁴ L'emergere della dimensione della chora materna nell'ordine simbolico avviene al prezzo della disorganizzazione (anche psichica), mentre nelle pratiche letterarie prende forma con modalità tipiche del semiotico: ecolalie, costruzioni olofrastiche, vocalizzazioni, neologismi, paragrammi, ripetizioni, onomatopee e sinestesie, giochi di parole e nonsense verbali, ma anche deformazioni dell'ordine sintattico e del piano semantico, che contribuiscono a creare effrazioni e effetti stranianti che incrinano la forma chiusa e lineare del linguaggio simbolico. Queste effrazioni avvengono anche a livello di strutture narrative (sul piano della storia con la fluttuazione dei punti di vista) e intertestuale (creando un'interazione con altri testi e con altri ambiti discorsivi) e nella sovversione dei generi. Da un punto di vista tematico il dolore, la paura, l'orrore, il disgusto, l'abiezione ma anche il riso e la fascinazione segnalano la presenza di emozioni che abitano i territori di confine tra semiotico e simbolico.

Insieme al concetto di semiotico, anche quello di abiezione è decisivo. Esso sta alla base della separazione dalla chora materna costituendosi nelle fasi più arcaiche del processo di significazione e della costruzione del soggetto, prima che avvenga la formazione del soggetto separato dai propri oggetti, e prima dell'acquisizione del linguaggio, in quelle fasi in cui l'individuo – che non è ancora un individuo – lotta per separarsi dalla madre e diventare autonomo. L'esito di questa separazione non è mai definitivamente acquisito e l'abietto ritorna. Il ritorno di questo materno-semiotico si incarna in persone o situazioni che suscitano in noi sentimenti ambivalenti, come orrore, disgusto, repulsione, rifiuto, ma anche attrazione e piacere. L'abietto, scrive Kristeva nel saggio *Poteri dell'orrore*, «ci confronta [...] con i nostri più antichi tentativi di distinguerci dall'entità materna prima ancora di ex-sistere al di fuori di essa grazie all'autonomia del linguaggio. Distinzione violenta e goffa, sempre in procinto di ricadere nella dipendenza da un potere tanto rassicurante quanto soffocante».⁴⁵ Quanto l'apparato teorico, che comprende i concetti di semiotico e di abietto, riesce a dare conto di alcuni fenomeni tematici e formali presenti nel linguaggio di Sexton, in particolare i fenomeni che riguardano la sperimentazione dei generi codificati, il ritmo e l'uso stesso della sintassi. L'e-

⁴² EAD., *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil 1974, trad. it. SILVANA ECCHER DALL'ECO, ANGELA MUSSO, GIULIANA SANGALLI, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio, 1979.

⁴³ EAD., *Place Names*, in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, a cura di LÉON ROUDIEZ, New York, Columbia University Press, 1980, pp. 271-294.

⁴⁴ EAD., *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 40.

⁴⁵ EAD., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, trad. it. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* (1980), Milano, Spirali, 2006, p. 15.

mergere del semiotico nei testi di Sexton pare evidente non solo nei temi ma anche nella capacità di innestare il rapporto con il materno e la metafora autobiografica della bambina in precise strategie linguistiche formali. Attraverso l'analisi del ritmo e l'oralità, la sintassi e il lessico, nelle prossime sezioni si vuole mettere in luce come dalla poesia di Sexton emerga una re-visione del linguaggio che fa uso di una tecnica prosodica fatta di iterazioni, ritmi cantilenanti, espressioni infantili che rievocano non a caso le strutture elementari della *baby talk* e della *nursery rhymes* e qui ridefiniamo per l'appunto "lingua madre".⁴⁶

5 LA METAFORA AUTOBIOGRAFICA DELLA BAMBINA

La prima raccolta *To Bedlam and Part Way Back* appare nel 1960 e già dal titolo è chiaro che si tratta di un viaggio, nel contempo reale e simbolico, all'interno di una clinica psichiatrica: Bedlam in inglese significa caos, disordine, ma anche manicomio. Il termine è infatti la deformazione del nome originale del Bethlem Royal Hospital, la prima istituzione specializzata in malattia mentale sorta a Londra in epoca moderna. Il rimando è dunque all'esperienza dell'autrice come paziente psichiatrica, a dimostrazione di quanto il libro sia intensamente privato, ma al tempo stesso bilanciato dalla rigida attenzione formale con cui la scrittrice dà forma ai suoi testi, la maggior parte dei quali è strutturata in versi e rima. Emerge qui, come altrove, uno degli aspetti centrali della poesia di Sexton, ovvero il riuscito sdoppiamento della *speaking voice* che oscilla fra pazzia e lucidità. A colpire in questi testi è infatti la capacità di Sexton di rendere credibile il punto di vista della paziente, mantenendo però la consapevolezza delle aspettative del mondo, per così dire, sano al di fuori del manicomio: attraverso una prosodia discorsiva impersonale, la voce poetica è al contempo distaccata da ciò che vede e distaccata da se stessa, ma anche completamente coinvolta. Si crea una tensione tra coinvolgimento e dissociazione.

Questa tensione prospettica è accentuata dal ricorso alla metafora autobiografica della bambina. Attraverso una voce vulnerabile, impaurita, infantile, questa metafora è usata per ritrarsi come paziente psichiatrica in un mondo sinistro e minaccioso popolato di adulti. È un regno gotico, dove l'io poetico vive in un mondo di prigionie, caverne e cavità, luoghi chiusi «in cui sfumano i confini fra reale e fantastico, fra corpo e mente».⁴⁷ La poesia che apre la raccolta è *You, Doctor Martin* ed è strutturata in strofe di sette versi, comuni nell'opera della Sexton.⁴⁸ La scena è ambientata a Bedlam, l'ospedale psichiatrico, che già nelle strofe iniziali è descritto con crudo realismo come un asettico mondo di adulti («antiseptic tunnel»), gelido («the frozen gates of dinner») e poco dopo «like floods of life in frost»), dove le pazienti sono animali («foxes»)⁴⁹. La voce poetica si rivolge allo psichiatra, figura oracolare

⁴⁶ Cfr. B. TAROZZI, *Poesia e regressione. Anne Sexton*, cit. e G. STORARI, *L'opera poetica di Anne Sexton*, cit.

⁴⁷ MARINA CAMBONI (a cura di), *La doppia immagine e altre poesie. Anne Sexton*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1989, p. 155.

⁴⁸ A. SEXTON, *You, Doctor Martin*, in *The Complete Poems*, cit., p. 3.

⁴⁹ *Ibid.*

e mitica che sorveglia con il proprio terzo occhio le pazienti che sono disposte come se fossero degli oggetti e che sono ridotte al pianto o al sonno, proprio come fossero dei neonati: «Your third eye | moves among us and lights the separate boxes | where we sleep or cry».⁵⁰ La paziente sembra instaurare con il dio-psichiatra una relazione di adorazione: «Of course, I love you; | you lean above the plastic sky, god of our block, | prince of all the foxes».⁵¹ Si assiste dunque ad un processo di infantilizzazione che si condensa quando la paziente insieme alle altre internate si descrive come una bambina in un corpo da adulta: «What large children we are | here».⁵² Le pazienti bambine, seppur disordinate, accettano l'autorità del Dottor Martin con passività e rassegnazione perché la clinica è nonostante tutto un rifugio e un luogo di protezione giacché i coltelli per tagliarsi la gola sono stati sottratti: «There are no knives | for cutting your throat».⁵³ La parte finale del componimento è dominata da una nota di rassegnata passività, sottolineata da un andamento ritmico pacato: «Am I still lost? | Once I was beautiful. Now I am myself, | counting this row and that row of moccasins | waiting on the silent shelf».⁵⁴

Sempre nella medesima raccolta, sia nella prima che nella seconda sezione, Sexton fa ricorso a quelle forme del linguaggio breve e reiterato del *baby talk*. In questi componimenti, il ritmo è sostenuto dalle ripetizioni ossessive di alcune proposizioni e dall'allitterazione, come in *Ringling the Bells* che si apre con la rievocazione di una lezione di musica a cui prendono parte le pazienti della clinica psichiatrica: «And this is the way they ring | the bells in Bedlam | and this is the bell-lady [...]».⁵⁵ Il ritmo è dato dalla struttura sintattica breve e frammentata e dalla ripetizione a inizio verso di *and*: «And this is the way they ring [...] and this is the bell-lady [...] and because the attendants make you go | and because we mind by instinct, [...] and this is the gray dress next to me [...] and this is the small hunched squirrel girl [...]».⁵⁶ Il riprodurre il suono della campana e il gesto ripetitivo del suonare contribuiscono a creare un effetto di cantilena monotona che, se da una parte richiama il ritmo giocoso della filastrocca *The House That Jack Built*, dall'altra fa da agghiacciante contrappunto all'annichilimento a cui sono state ridotte le donne adulte che sono ricoverate nella clinica.⁵⁷ La cantilena assume infatti una sfumatura non solo ossessiva ma anche angosciante quando la voce poetica si sofferma a descrivere due delle pazienti che partecipano alla lezione: la prima è ridotta ad un vestito grigio, svuotata dello spirito vitale, vittima di un disturbo mentale che le fa ripetere meccanicamente la stessa frase che qui è riprodotta attraverso

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p. 4.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ A. SEXTON, *Ringling The Bells*, in *The Complete Poems*, cit., p. 28.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Cfr. ELLEN MCGRATH SMITH, *Anne Sexton*, in *The Oxford Encyclopedia of American Literature*, a cura di Jay Parini e Phillip W. Leininger, Oxford, Oxford University Press, 2005.

so l'ecolalia: «[...] and this is the gray dress next to me | who grumbles as if it were special | to be old, to be old».⁵⁸ La seconda figura accanto alla *speaking voice* è invece una ragazza-animale, qui uno scoiattolo, che rannicchiata quasi in posizione fetale e ameba senza più parole, partecipa alla lezione di musica totalmente immersa nel torpore mentale, regredita nell'infanzia a causa della malattia mentale e della cure: «[...] and this is the small hunched squirrel girl | on the other side of me | who picks at the hairs over her lip, | who picks at the hairs over her lip all day», dove la ripetizione del gesto ossessivo e regressivo di tirarsi i capelli sul labbro è sostenuta dalla ripetizione per due volte della stessa proposizione.⁵⁹

La sperimentazione riguarda anche i generi codificati che sono legati ancora una volta al mondo dell'infanzia. La regressione emotiva è ricreata attraverso l'espedito del citare le nenie infantili riconducibili ai ricordi della prima infanzia, come succede in *The Division of the Parts*, che tratta dell'eredità dei genitori da poco deceduti e rimanda a *Sing a Song of Six-Pence*; o come accade in *The Operation* che rievoca la filastrocca di *Humpty-Dumpty*. Questo espedito si ritrova anche in *Lullaby* dove la sovversione del linguaggio codificato si compie proprio nell'orchestrare la contrapposizione fra il titolo, che rievoca in chi legge la melodia infantile cantata per addormentarsi, e le immagini narrate nel poema che aprono invece uno squarcio di violenza.⁶⁰ La *speaking voice* è capace di sovvertire l'immaginario riconducibile alla relazione di intimità e accudimento fra madre e figlio/a, gettando una luce sinistra sulle aspettative legate al mondo dell'infanzia. Ancora una volta, la voce poetica è quella di una paziente che è ricoverata nella clinica psichiatrica e compie una regressione alla dimensione infantile nel rievocare la ninna nanna della sera. A differenza però di un'immagine rassicurante, a presiedere il rituale della sera è una anonima infermiera che cammina nel reparto psichiatrico distribuendo sonniferi: «The night nurse is passing | out the evening pills».⁶¹ La ninna nanna di Bedlam non è altro che una pillola bianca di sonnifero che regala un sonno drogato e allucinatorio in cui la regressione conduce fino alla perdita del sé: «[...] My sleeping pill is white. | It is a splendid pearl; | it floats me out of myself, | my stung skin as alien | as a loose bolt of cloth».⁶² Caratteristica di questo componimento, come di molti altri, è la chiusura con un verso breve e incisivo. Qui Sexton riprende il tema della ninna nanna infantile del titolo e conclude il testo rievocando il suono lontano di una capra che intona un "ninna nanna ninna oh" che riprende il ritornello di una antica *nursery rhymes Hush-a-bye baby*: «while the goat calls hush | a-bye».⁶³

Il viaggio a ritroso nell'infanzia ritorna in *Those Times ...* contenuta in *Live or Die* del 1966, la raccolta che verrà premiata l'anno successivo con il Pulitzer per la poesia. Si tratta di un poema in otto sezioni dal verso libero dove si assiste al confronto con la figura materna, tema su cui la scrittrice con-

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ A. SEXTON, *Lullaby*, in *The Complete Poems*, cit., p. 29.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

tinua a sostare nel corso di tutta la sua opera e che rappresenta uno degli aspetti più complessi e laceranti della sua poetica. La madre è chiaramente una presenza persecutoria e minacciosa e la relazione tra l'essere bambina e la propria "cattiva madre" costituisce un ossessivo *leitmotiv* di tutta la produzione di Sexton, che oscilla tra uno slancio caratterizzato da un'intensa matrofilia e un rifiuto e un astio connotato da una forte matrofobia, in una sorta di vero e proprio slittamento della madre nel suo doppio speculare, la matrigna.

In *Those Times* ... si crea nuovamente il movimento prospettico di una *speaking voice* che rievoca se stessa bambina all'età di sei anni. Sin dall'*incipit* l'accostamento ossimorico del cimitero di bambole richiama una scena gotica che proietta una connotazione sinistra al ricordo, e pone subito in dubbio la vivibilità di un femminile convenzionale: «At six | I lived in a graveyard full of dolls, | avoiding myself, | my body, the suspect | in its grotesque house». ⁶⁴ Le bambole sono strumenti del terrore che contribuiscono all'esilio emotivo della bambina, estranea a se stessa fino ad essere estranea al proprio corpo. Un'ambientazione claustrofobica prende il sopravvento ed è più tardi ripresa dalla bambina che si racconta prigioniera della *nursery room*. La stanza del gioco si svela essere un palcoscenico tutt'altro che accogliente dove viene messa in scena la prima di una serie di contrapposizioni fra il proprio corpo, imperfetto e non adeguato rispetto ai desideri materni, e di fatto emblema della propria vulnerabilità, e le bambole, *nemesi* della bambina: perfette sì, ma senza vita.

I think of the dolls,
so well made,
so perfectly put together
as I pressed them against me,
kissing their little imaginary mouths.
I remember their smooth skin,
those newly delivered,
the pink skin and the serious China-blue eyes.
They came from a mysterious country
without the pang of birth,
born quietly and well.⁶⁵

In quanto vittima, la *speaking voice* non può né dare né ricevere piacere o conforto; il suo corpo cresce «unsurely» e nella strofa successiva la bambina maneggia le sue bambole con una violenza inusuale. In questo modo, la bambina proietta il terrore e il disagio dei propri maltrattamenti sulle bambole come vittime. Secondo Robert Mazzuccato, Sexton narra delle «humiliations of a childhood marked by early sexual distress, and dominated by the sense that she was an unwanted expediency used by her mother "to keep Father I from his divorce." She cannot really fight back, but withdraws instead. She delights in stillness, but fears everything». ⁶⁶ Infatti il personaggio non si

⁶⁴ A. SEXTON, *Those Times*, in *The Complete Poems*, cit., p. 118.

⁶⁵ Ivi, p. 119.

⁶⁶ R. MAZZOCCO, *Matters of Life and Death*, cit., p. 22.

interroga sul proprio triste destino: «I did not question it | I hid in the closet as one hides in a tree» e non osa mettere in discussione i disagi del proprio ambiente e come prigioniera ed esiliata, crede di non avere il diritto a poter far appello. Preferisce piuttosto ritrarsi nelle proprie fantasie, in un mondo di fantasia nonostante questo possa essere tetto: «Stuffing my heart into a shoebox, | avoiding [...]».⁶⁷

La seconda contrapposizione è quella fra la bambina, che sa di essere una figlia non voluta, e la figura della madre. Qui la contrapposizione viene orchestrata attraverso la grandezza dei corpi delle due che si confrontano nell'umiliante rituale serale della spoliazione: da una parte il corpo materno, che sembra essere ingigantito dal potere che esercita attraverso la forza, e dall'altra l'impotenza della bambina: «until my mother, | the large one, | came to force me to undress. | I lay there silently, | hoarding my small dignity».⁶⁸ E se nelle sezioni centrali del componimento, la voce poetica sembrava aver trovato nella propria maternità un momento di riscatto e superamento della crudeltà materna, la strofa finale sembra riaffermare la ferita lasciata in eredità dal vuoto materno, con cui la *speaking voice* empatizza rievocando il piccolo vuoto che si è creato nel cuore della bambina, un punto sordo da cui è possibile ascoltare il non detto: «[...] and all that would remain | from the year I was six | was a small hole in my heart, a deaf spot, | so that I might hear | the unsaid more clearly».⁶⁹ Queste ultime righe risuonano di tristezza, frustrazione e malinconia, in quanto la donna adulta percepisce che tutto ciò che ha raccolto dall'infanzia è il proprio impedimento: un piccolo buco nel cuore, un punto sordo, che epitomizzano quella parte del sé incapace di sentire e di sperimentare le proprie emozioni adulte, poiché è consapevole dei bisogni infantili di amore e protezione che non le sono stati concessi.

Se a occupare un posto di rilievo è la dimensione del ricordo e del viaggio a ritroso narrato in prima persona verso l'infanzia, non stupisce che questo tema sia ripreso anche in *The Bells* e *The Moss of His Skin*, che si richiamano esplicitamente ai ricordi d'infanzia e all'adorazione infantile per il padre, nel tentativo, solo parzialmente riuscito, di raggiungere un sollievo emotivo rispetto a una quotidianità avvertita come insopportabile. Il frequente ricorso ai *flash back* come tentativo di fuga dal presente e come alibi della regressione di fronte a una realtà inaccettabile si coglie anche in *The Double Image*, un lungo poema in sette sezioni in cui la voce poetica, da figlia, cerca di comprendere il rapporto irrisolto con la madre (chiaramente presenza persecutoria e minacciosa) e, da madre, cerca di recuperare il rapporto con la figlia Joyce, affidata ai parenti a causa della propria malattia.

Convince qui la personificazione della follia che prende le sembianze di demoniache forze persecutorie: «Ugly angels spoke to me. The blame, | I heard them say, was mine. They tattled | like green witches in my head, letting doom | leak like a broken faucet; | as if doom had flooded my belly and filled your bassinet, | an old debt I must assume».⁷⁰ E poco oltre «Death was

⁶⁷ A. SEXTON, *Those Times*, in *The Complete Poems*, cit., p. 119.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ivi*, p. 121.

⁷⁰ A. SEXTON, *The Double Image*, in *The Complete Poems*, cit., p. 36.

simpler than I'd thought. | The day life made you well and whole | I let the witches take away my guilty soul». ⁷¹ Ed ancora: «When I grew well enough to tolerate | myself, I lived with my mother. Too late, | too late, to live with your mother, the witches said». ⁷² Ed infine: «Too late to be forgiven now, the witches said. | I wasn't exactly forgiven». ⁷³ In un continuo scambio di ruoli, si assiste a un gioco di rispecchiamenti, che prende la forma dei due ritratti appesi alla parete, colti nel *refrain*: «I had my portrait done instead». ⁷⁴ Ed è solo nella stanza finale che la scrittrice sembra finalmente riuscire a riappacificarsi con i propri demoni – siano essi quelli di bambina non voluta, di malata perseguitata dal rimorso, di donna giudicata dalla condanna materna per i tentativi di suicidio – riuscendo seppur debolmente a (ri)trovare se stessa:

I remember we named you Joyce
 so we could call you Joy.
 You came like an awkward guest
 that first time, all wrapped and moist
 and strange at my heavy breast.
 I needed you. I didn't want a boy,
 only a girl, a small milky mouse
 of a girl, already loved, already loud in the house
 of herself. We named you Joy.
 I, who was never quite sure
 about being a girl, needed another life, another
 image to remind me.
 And this was my worst guilt; you could not cure
 nor soothe it. I made you to find me.⁷⁵

6 TRASFORMARE LA FIABA

È alla luce di questo legame con l'infanzia che può anche essere interpretata la raccolta *Transformations* del 1971 che riprende alcuni fra i racconti del patrimonio fiabesco dei Fratelli Grimm e li riscrive, adottando una pratica che Adrienne Rich definirà nel suo famoso saggio *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* come «re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for woman more than a chapter in cultural history: it is an act of survival». ⁷⁶ La pratica della riscrittura adottata da Sexton sembra infatti rispondere al desi-

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ivi*, p. 37.

⁷⁴ *Ivi*, p. 38.

⁷⁵ *Ivi*, p. 42.

⁷⁶ ADRIENNE RICH, *When We Dead Awaken. Writing as Re-Vision*, in «College English», Vol. 34, No. 1 (Oct., 1972), pp. 18-30, p. 18.

derio di recuperare il materiale ricchissimo della fiaba per liberarne il contenuto sovversivo, ma anche per svelare quei vincoli morali e il latente condizionamento sui comportamenti sessuali che presiedono la formazione della femminilità.

Non a caso, ad aprire la raccolta è la voce narrante che si presenta nell'*incipit* di *The Golden Key* come una strega di mezza età, che non è altro che se stessa: «The speaker in this case | is a middle-aged witch, me —». ⁷⁷ Sembra dunque che Sexton riconosca la domanda 'Chi sta parlando?' come un interrogativo critico a cui deve rispondere fin dall'inizio. L'identità di strega rimanda a quella che aveva già rivendicato fin dal suo primo libro in *Her Kind*, nonché quella con cui dava inizio alle sue *performances* in giro per gli Stati Uniti durante i *reading* poetici. Tuttavia, nell'assumere la figura della strega come narratrice delle fiabe trasformate dei Fratelli Grimm, Sexton non è più la giovane e feroce voce perturbante di *Her Kind*, ma si ritrae come una strega più matura e stagionata, se non proprio saggia, che con gli occhiali da lettura abbassati sul naso, osserva con ironia e sarcasmo la crudeltà dei racconti rivelandone il vero significato nascosto.

Com'era già successo nelle opere precedenti, anche nella re-visione del mondo fiabesco sembra emergere la simpatia nei confronti del diverso, e la diversità è intesa in questa raccolta come malattia mentale frutto di un incantesimo. Ed ecco che di fronte ai personaggi minori, che diventano in queste favole figure predilette a scapito degli eroi principali, la voce sardonica della strega narratrice si incrina, lasciando il posto a un tono sofferente e compassionevole nei confronti delle proprie creature. È il caso del mostriciattolo protagonista di *Rumpelstiltskin*, la cui paternità tanto agognata ma negata sembra rattristare la *speaking voice* che dimostra nei suoi confronti più empatia rispetto ai personaggi umani:

And then the dwarf appeared
to claim his prize.
Indeed! I have become a papa!
cried the little man.
She offered him all the kingdom
but he wanted only this -
a living thing
to call his own.
And being mortal
who can blame him?⁷⁸

La sperimentazione sul genere fiabesco è doppiamente efficace. Prima di tutto Sexton ricorre all'uso di un linguaggio moderno, colloquiale, discorsivo, dal registro basso, dove il *setting* contemporaneo, svelato già dalle primissime battute, non solo serve per attualizzare la narrazione, ma contribuisce soprattutto a creare l'effetto di *detournement* in chi legge, riportando tutta l'attenzione su elementi narrativi sconvolgenti, che altrimenti un pubblico ormai assuefatto agli scontati stilemi fiabeschi non riuscirebbe più a cogliere.

⁷⁷ Ivi, p. 223.

⁷⁸ A. SEXTON, *Rumpelstiltskin*, in *The Complete Poems*, cit., p. 235.

Ciò avviene per esempio nella riscrittura di *Hansel and Gretel*. Qui è la bambina ad essere la vera protagonista del racconto, come denota il fatto che il suo nome si erge da solo in molti versi, e sono presenti chiari riferimenti testuali alla cultura popolare e consumistica nord-americana:

Gretel,
 seeing her moment in history,
 shut fast the oven, locked fast the door,
 fast as Houdini,
 and turned the oven on to bake.
 The witch turned as red
 as the Jap flag.
 Her blood began to boil up
 like Coca-Cola.
 Her eyes began to melt.
 She was done for.
 Altogether a memorable incident.⁷⁹

In secondo luogo, la scrittrice usa il repertorio ricchissimo della fiaba come veste esteriore per esplorare l'inconscio – come solo alcuni anni più tardi farà l'importante, benché controversa, analisi dello psicanalista freudiano Bruno Bettelheim in *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*.⁸⁰ Non per nulla la scelta di Sexton cade su quelle fiabe che più rivelano la presenza di temi come il rapporto madre e figlia, padre e figlia, le pulsioni sessuali e l'incesto, la follia, la corporeità, l'infanzia, ovvero tutti i temi già esplorati nel periodo *confessional*. È quindi chiaro che il recupero della tradizione fiabesca si riallaccia alla propria personale poetica in cui il mondo infantile, microcosmo magico e nel contempo sinistro, è popolato da fantasmi minacciosi e inquietanti, impersonati da genitori o da adulti che spesso sovrastano ragazzine fragili o impaurite, e comunque mai al sicuro. Questo succede in *Briar Rose (Sleeping Beauty)* che racconta il sonno e la relazione fra la giovane protagonista e il padre con angoscianti risvolti incestuosi:

Little doll child,
 come here to Papa.
 Sit on my knee.
 I have kisses for the back of your neck.
 A penny for your thoughts, Princess.

⁷⁹ Ivi, p. 289.

⁸⁰ In *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales* Bettelheim analizza le fiabe adottando una prospettiva freudiana e sostenendo l'importanza simbolica ed emotiva delle storie, anche le più paurose come quelle dei Fratelli Grimm, per la crescita e lo sviluppo dei bambini. In particolare, lo stato di abbandono, la morte, la presenza di streghe e incantesimi, permetterebbe ai bambini di elaborare le proprie paure in termini simbolici con l'obiettivo di riuscire a superarle e di essere preparati per il futuro. Cfr. BRUNO BETTELHEIM, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976.

I will hunt them like an emerald.⁸¹

Risvegliata dal principe, la giovane grida «Daddy! Daddy!» e lo slittamento dalla terza persona alla prima contribuisce a creare una ambigua confusione identitaria fra la Bella Addormentata e la voce narrante:

But if you kissed her on the mouth
her eyes would spring open
and she'd call out: Daddy! Daddy!
Presto!
She's out of prison.
There was a theft.
That much I am told.
I was abandoned.
That much I know.
I was forced backward.
I was forced forward.
I was passed hand to hand
like a bowl of fruit.
Each night I am nailed into place
and forget who I am.
Daddy?
That's another kind of prison.
It's not the prince at all,
but my father
drunkenly bends over my bed,
circling the abyss like a shark,
my father thick upon me
like some sleeping jellyfish.⁸²

Come sarà quello di Angela Carter otto anni più tardi in *The Bloody Chamber*, il mondo fiabesco di Sexton si configura come un universo pressoché interamente incentrato sulla complessità delle figure femminili in ambientazioni gotiche: bambine minacciate, vecchie sagge e fanciulle in fiore che affrontano l'iniziazione sessuale, l'invidia e la rivalità femminile, ma anche l'amore tra donne.⁸³ Con questa raccolta Sexton contribuisce a dare avvio a una tradizione di scrittura al femminile che, seppur in forme differenti, ha indagato il materiale fiabesco nella sua stratificazione e complessità, e ha sa-

⁸¹ A. SEXTON, *Briar Rose (Sleeping Beauty)*, in *The Complete Poems*, cit., p. 290.

⁸² Ivi, p. 294.

⁸³ Negli anni successivi molte autrici americane e inglesi, come Angela Carter, Margaret Atwood, Anne Beattie, Julia Alvarez, Joyce Carol Oates, ma anche A.S. Byatt e Marina Warner, si cimenteranno nella riscrittura della fiaba, a riprova di quanto abbia pesato il lavoro sperimentale di Sexton nella riscoperta di questo genere, spesso declassato a mero intrattenimento per bambini. Per un approfondimento su riscrittura della fiaba e scrittura femminile contemporanea, si veda il saggio di MARINA WARNER, *From the Beast to the Blonde, Fairy Tales and Their Tellers*, London, Vintage, 1994 e CRISTINA BACCHILEGA, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

puto collegare l'esplorazione dell'inconscio a una critica socio-culturale della condizione femminile, svelando come questo genere letterario abbia storicamente giocato un ruolo significativo nell'educazione sentimentale di ragazze e bambine, spesso veicolando modelli di socializzazione femminili convenzionali e stereotipati. Un esempio è l'ironia con cui la scrittrice affronta la riscrittura di *Cinderella*, strappando un sorriso anche al pubblico più scettico. Per suggellare l'inevitabile *happy ending* della protagonista con il proprio principe azzurro, la riscrittura fiabesca di Sexton sceglie di concludere con un agghiacciante ritratto della coppia perfetta: Cenerentola e il suo principe sono sì perfetti ma finti, proprio come due bambolotti in una teca da museo.

Cinderella and the prince
Lived, they say, happily ever after.
Like two dolls in a museum case,
Never bothered by diapers or dust,
Never arguing over the timing of an egg,
Never telling the same story twice,
Never getting a middle-aged spread,
Their darling smiles pasted on for eternity.
Regular Bobbsey Twins,
That story.⁸⁴

⁸⁴ A. SEXTON, *Rumpelstiltskin*, in *The Complete Poems*, cit., p. 258.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACCHILEGA, CRISTINA, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.
- BIXLER, FRANCES (a cura di), *Original Essays on the Poetry of Anne Sexton*, Arkansas, University of Central Arkansas Press, 1988.
- BETTELHEIM, BRUNO, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976.
- BOGAN, LOUISE, *Vérse*, in «New Yorker», 27 April 1963, pp. 173-175.
- BONO, PAOLA, *Streghe madri e sogni. Anne Sexton*, in «Via Dogana», 94, settembre 2010.
- CAMBONI, MARINA (a cura di), *La doppia immagine e altre poesie. Anne Sexton*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1989.
- ANGELA CARTER, *The Bloody Chamber and Other Stories*, Victor Gollancz, London, 1979.
- COLBURN, STEVEN (a cura di), *Anne Sexton. Telling the Tale*, Michigan, University of Michigan Press, 1988.
- COLBURN, STEVEN E. and ANN ARBOR (a cura di), *Anne Sexton. No Evil Star. Selected Essays, Interviews, and Prose*, Michigan, University of Michigan Press, 1985.
- DE LAURETIS, TERESA, *Genealogie femministe. Un itinerario personale, in Sui Generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, Milano, 1996.
- DICKEY, JAMES, *Five First Books*, in «Poetry», 97 (1961), pp. 316-320.
- FRIEDAN, BETTY, *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton and Co., 1963.
- GAMBERI, CRISTINA (a cura di), *La zavorra dell'eterno. Poesie di Anne Sexton*, Milano, Crocetti, 2016.
- EAD., *La Zavorra dell'Eterno*, in «Poesia», 29, 311 (2016).
- GILL, JO, *Anne Sexton's Confessional Poetics*, Gainesville, University Press of Florida, 2007.
- GOLDEN, AMANDA, *This Business of Words. Reassessing Anne Sexton*, Gainesville, University Press of Florida, 2016.
- GRAY SEXTON, LINDA, *Searching for Mercy Street. My Journey Back to My Mother, Anne Sexton*, Little, Brown & Company, 1994.
- KEVLES, BARBARA, «The Art of Poetry. Anne Sexton.» *Interview with Anne Sexton*, in «Paris Review», 52, Summer 1971.
- KRISTEVA, JULIA, *Within the Microcosm of the 'Talking Cure', in Interpreting Lacan. Psychiatry and the Humanities*, a cura di WILLIAM KERRIGAN and JOSEPH SMITH, vol. 6. New Haven, Yale University Press, 1983.
- EAD., *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil 1974, trad. it. SILVANA ECCHER DALL'ECO, ANGELA MUSSO, GIULIANA SANGALLI, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio, 1979.
- EAD., *Place Names*, in *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, a cura di LÉON ROUDIEZ, New York, Columbia University Press, 1980.
- EAD., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil 1980, trad. it, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 2006.
- LOWELL, ROBERT ET AL., *A Conversation with Robert Lowell*, in «The Review», 26 (1971).
- ID., *Life Studies*, London, Faber and Faber, 1959.

- MAZZOCCO, ROBERT, *Matters of Life and Death*, in «New York Review of Books», 3 April 1975, p. 22.
- MCGOWAN, PHILIP, *Anne Sexton and Middle Generation Poetry: The Geography of Grief*, Westport, Praeger, 2004.
- MCGRATH SMITH, ELLEN, *Anne Sexton*, in *The Oxford Encyclopedia of American Literature*, a cura di Jay Parini e Phillip W. Leininger, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- RICH, ADRIENNE, *When We Dead Awaken. Writing as Re-Vision*, in «College English», Vol. 34, No. 1 (Oct., 1972), pp. 18-30.
- EAD., *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose, 1966-1978*, New York, London, Norton & Company, 1995.
- EAD., *Anne Sexton. 1928-1974. With an Introduction by Lynn Emanuel*, in «American Poetry Review», 41, 6 (2012), p. 7.
- ROSENTHAL, MACHA LOUIS, *The New Poets*, Oxford, Oxford University Press, 1967.
- SALVIO, PAULA M., *Anne Sexton. Teacher of Weird Abundance*, Albany - New York, State University of New York Press, 2007.
- SKORCZEWSKI, DAWN M., *An Accident of Hope. The Therapy Tapes of Anne Sexton*, New York, Routledge, 2012.
- SEXTON, ANNE, *Anne Sexton. A Self-Portrait in Letters*, a cura di LINDA GRAY SEXTON e LOIS AMES, Boston, Houghton Mifflin, 1977.
- EAD., *The Complete Poems (1981)*, New York, Houghton Mifflin, 1999.
- STORARI, GILBERTO, *L'opera poetica di Anne Sexton*, Verona, Libreria editrice universitaria, 1983.
- TAROZZI, BIANCA, *Poesia e regressione. Anne Sexton*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Ca' Foscari», 12, 2 (1973), pp. 355-365.
- VACCARO, SALVO, MARCO COGLITORE (a cura di), *Michel Foucault e il divenire donna*, Milano, Mimesis, 1997.
- WAGNER-MARTIN, LINDA (a cura di), *Critical Essays on Anne Sexton*, Boston, G.K. Hall, 1989.
- WARNER, MARINA, *From the Beast to the Blonde, Fairy Tales and Their Tellers*, London, Vintage, 1994.
- WOOD MIDDLEBROOK, DIANE, *Housewife into Poet. The Apprenticeship of Anne Sexton*, in «The New England Quarterly», 56, 4 (1983), pp. 483-503.
- EAD., *Anne Sexton. A Biography*, London, Virago, 1991.
- WOOD MIDDLEBROOK, DIANE e DIANA HUME GEORGE (a cura di), *Selected Poems of Anne Sexton*, London, Virago Press, 1991.
- WOOLF, VIRGINIA, *The Essays of Virginia Woolf*, a cura di Andrew McNeillie (vols. 1-4) e Stuart N. Clarke (vols. 5-6), London, Hogarth, 2008.
- EAD., *A Room of One's Own (1929)*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- WOOLF, VIRGINIA, *The Letters of Virginia Woolf*, London, Hogarth 1975-80.
- ZUCCATO, EDOARDO, *Scavandosi l'anima con il martello pneumatico. Sulla poesia di Anne Sexton*, in ANNE SEXTON, *L'estrosa abbondanza*, Milano, Crocetti, 1996.



PAROLE CHIAVE

Anne Sexton; *Confessional poetry*; lingua madre; Julia Kristeva



NOTIZIE DELL'AUTORE

Cristina Gamberi è assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna. È stata Visiting Fellow presso le università di Utrecht, Hull, Warwick, Norwich. Fra le sue pubblicazioni: *Impertinent Daughters in Imperial Genealogies: Doris Lessing's Autobiographical Writings* (Cambridge Scholars, 2019). Ha curato e tradotto *La Zavorra dell'eterno. Poesie di Anne Sexton* (Crocetti, 2016) e *Il giorno che morì Stalin* di Doris Lessing (ETS, 2014).

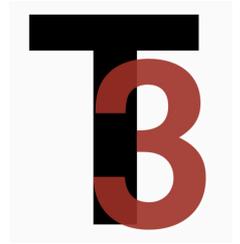
COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CRISTINA GAMBERI, *Lingua madre e metafora autobiografica della bambina. Regressione e re-visione nella poesia di Anne Sexton*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 21 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



TRADUZIONI AL QUADRATO TRADURRE IL PLURILINGUISTICO, O IL CASO DI EMINE SEVGI ÖZDAMAR

BEATRICE OCCHINI – *Università di Salerno*

Obiettivo del contributo è l'esplorazione delle difficoltà e sfide che emergono quando un testo plurilingue e «born-translated» viene immesso in un nuovo mercato editoriale, trasformandosi, dunque, in una traduzione «al quadrato». Al fine di esplorare questo interrogativo, vengono analizzate le edizioni italiane della raccolta di racconti *Mutterzunge* (1990), apparso come *La lingua di mia madre* (2007) nella traduzione di Silvia Palermo, e del romanzo *Die Brücke vom goldenen Horn* (1998), tradotto come *Il ponte del Corno d'oro* (2010) da Umberto Gandini. Attraverso la lente teorica della sociologia della traduzione, l'analisi della resa delle strategie plurilingue e di traduzione letterale di Özdamar verrà contestualizzata in una riflessione più ampia non solo intorno all'immissione di questa nuova scrittrice nel panorama editoriale italiano, ma, soprattutto, intorno alle potenzialità e ai limiti del repertorio letterario italiano del plurilinguismo contemporaneo italiano.

The aim of this article is to investigate the difficulties and challenges that arise when a multilingual and born-translated text is placed in a new editorial context. Seen from this perspective, these texts turn into forms of translation «squared». In order to delve into this question, the Italian editions of the short story collection *Mutterzunge* (1990), which appeared as *La lingua di mia madre* (2007) in Silvia Palermo's translation, and the novel *Die Brücke vom goldenen Horn* (1998), translated as *Il ponte del Corno d'oro* (2010) by Umberto Gandini, are analyzed. By using the theoretical lens of the sociology of translation, the analysis of the rendering of Özdamar's plurilingual and literal translation strategies will be contextualized in the broader horizon of the Italian literary repertoire, especially in regard to contemporary plurilingualism.

I INTRODUZIONE: TRADUZIONI AL QUADRATO E PLURILINGUISTICO

Nella sua ricerca intitolata significativamente *Born Translated*, 'nati tradotti', Rebecca Walkowitz si sofferma su un'ampia casistica di romanzi contemporanei che intraprendono un processo di svelamento dell'atto traduttivo, inteso come orizzonte sempre presente nel processo di creazione letteraria: «born-translated literature approaches translation as medium and origin rather than as afterthought. Translation is not secondary or incidental to these works. It is a condition of their production». Con l'espressione «unforgetting translation»,¹ la studiosa si riferisce alle opere che si confrontano sin dalla loro concezione con l'atto traduttivo, inteso sia in termini di potenziale traducibilità del testo in altre lingue – e dunque di inserimento in altri mercati letterari –, sia come elemento strutturante della loro configurazione estetica. Nei romanzi nati tradotti Walkowitz riconosce la tendenza a evidenziare, tra le altre cose, gli incontri transculturali, le frizioni lungo i confini e le dinamiche di potere geopolitico che in questi incontri vengono scatenate.² I

¹ REBECCA WALKOWITZ, *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York, Columbia University Press 2015, rispettivamente pp. 3, 23. Tra gli altri, Walkowitz analizza opere di J.M. Coetzee, Roberto Bolaño e China Miéville.

² Ivi, pp. 10-25.

riferimenti a una matrice traduttiva dell'opera letteraria implicano la presenza di diverse lingue nell'architettura testuale o nella sua concezione, ossia di un certo grado di plurilinguismo, manifesto – quindi formalmente ben visibile – o latente – cioè che sottende piuttosto alla genesi linguistica del testo.³ Proprio in virtù del plurilinguismo che li caratterizza, i testi *born-translated* mettono i lettori di fronte a difficoltà di fruizione anzitutto linguistiche, impedendo loro di percepirsi come «“native readers”», cioè «those who assume that the book they are holding was written for them or that the language they are encountering is, in some proprietary or intrinsic way, theirs».⁴ In altre parole, quando il processo di evidenziazione dei processi traduttivi incontra a livello formale il plurilinguismo, si manifestano crepe nel concetto stesso di monolinguisimo, cioè in quell'assunto per cui, secondo Yasemin Yildiz,

[...] individuals and social formations are imagined to possess one “true” language only, their “mother tongue”, and through this possession to be organically linked to an exclusive, clearly demarcated ethnicity, culture and nation.⁵

In queste posizioni teoriche – che prendono le mosse chiaramente dalla lezione derridiana –⁶ il monolinguisimo si configura come un'ideologia che, a partire dal legame indissolubile, esclusivo e fisico che unisce un individuo alla “sua” lingua madre, rafforza altri legami di appartenenza ugualmente cruciali, come quello tra individuo e nazione, tra nazione e lingua nazionale e così via. Secondo Yildiz⁷ e Thomas Ernst,⁸ il rifiuto di quest'ideologia si configura come una pratica artistica politicamente sovversiva. Nell'ambito di ricerca della germanistica sono stati dedicati diversi studi al plurilinguismo come caratteristica della letteratura contemporanea⁹ nonché alla traduzione come

³ Per la distinzione tra plurilinguismo latente e manifesto cfr. Giulia Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*, Berlin, Akademie Verlag 2011, cap. 2.3.

⁴ R. WALKOWITZ, *Born Translated*, cit., p. 6.

⁵ YASEMIN YILDIZ, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press 2012, p. 2.

⁶ Cfr. JACQUES DERRIDA, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris, Gallimard 1986; ID., *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Gallimard 1996.

⁷ Y. YILDIZ, *Beyond the Mother Tongue*, cit., pp. 4-5, *passim*. Yildiz tratta la scrittura di Franz Kafka, Theodor W. Adorno, Tawada Yoko, Emine Sevgi Özdamar e Feridun Zaimoğlu.

⁸ THOMAS ERNST, *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Bielefeld, transcript 2013, pp. 302-394.

⁹ Cfr. MONIKA SCHMITZ-EMANS (a cura di), *Literatur und Vielsprachigkeit*, Heidelberg, Synchron 2004; TILL DEMBECK E ROLF PARR (a cura di), *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*, Tübingen, Francke 2017.

paradigma degli incontri e scontri tra culture,¹⁰ per sviluppare delle cornici teoriche che permettano di osservare le pratiche letterarie di autori contemporanei. In effetti, pur nutrendosi di esperienze biografiche molto diverse le une dalle altre, autori quali Marica Bodrožić, Terézia Mora, Emine Sevgi Özdamar, Ilma Rakusa, Tawada Yōko, Uljana Wolf, Feridun Zaimoğlu radicano la propria cifra poetica plurilingue in un atto di continua traduzione, intesa, dunque, come pratica culturale insieme epistemologica ed estetica. Più ridotte si profilano invece le ricerche dedicate a un aspetto particolarmente suggestivo, ossia alle dinamiche di traduzione e immissione in un nuovo contesto culturale di testi definibili come nati tradotti.¹¹ In virtù della loro costituzione, testi del genere parrebbero mettere in moto delle traduzioni di traduzioni, quindi delle traduzioni «al quadrato», definizione suggestiva che mutuo dal recente pamphlet di Ottavio Fatica (2023), in cui l'autore riflette, tra le altre cose, sulla traduzione della poesia in poesia. Di seguito si propone l'analisi di due edizioni italiane di altrettante opere di un'autrice paradigmatica dello spazio letterario di lingua tedesca: Emine Sevgi Özdamar, con *Mutterzunge* (1990), apparso come *La lingua di mia madre* nella traduzione di Silvia Palermo (2007), e *Die Brücke vom goldenen Horn* (1998), tradotto da Umberto Gandini come *Il ponte del Corno d'oro* (2010).¹² I due testi non solo rappresentano le prime apparizioni di Özdamar in lingua italiana, ma sono anche tra le prime imprese editoriali mirate a introdurre nello scenario italiano scritture del panorama tedesco dalla cifra artistica plurilingue e *born-translated* che, in effetti, iniziano a comparire in Italia a partire dagli anni 2000. Dopo un breve inquadramento dell'autrice e del suo stile, verrà presentato il peso della riflessione linguistica a livello tematico e formale nei due testi presi in esame; la contestualizzazione delle rispettive edizioni italiane precederà poi l'analisi specifica delle forme del plurilinguismo, delle loro strategie traduttive e la ricostruzione dell'atteggiamento traduttivo generale ipotizzabile a partire da quest'analisi. Nelle conclusioni si tenterà di riflettere su questa domanda: quali sono le sfide e qual è la posta in gioco delle traduzioni al quadrato, cioè di quando una nuova lingua, quella della traduzione, viene immessa nei già intricati rapporti tra idiomi che soggiacciono al palinsesto di un testo plurilingue e costruito su strategie di traduzioni. Si tratta, come vedremo, di una partita giocata ai confini dell'intraducibilità.

¹⁰ Cfr. DORIS BACHMANN-MEDICK (a cura di), *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag 1997; EAD., *Übersetzung in der Weltgesellschaft. Impulse eines "translational turn"*, in ANDREAS GIPPER E SUSANNE KLENGEL (a cura di), *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*, Würzburg, Königshausen und Neumann 2008, pp. 141-160.

¹¹ Cfr. l'analisi della traduzione italiana di *Abschaum* (1997) di Feridun Zaimoğlu: NICOLETTA GAGLIARDI, *Universal of translation e implicazioni culturali nella traduzione italiana degli scrittori contemporanei di origine turca*, in LUCIA PERRONE CAPANO (a cura di), *Il testo oltre i confini. Passaggi, scambi, migrazioni*, Bari, Palomar 2009, pp. 299-324.

¹² EMINE SEVGI ÖZDAMAR, *Mutterzunge*, Berlin, Rotbuch 1990 (d'ora in poi MZ); EAD., *La lingua di mia madre*, Bari, Palomar 2007 (d'ora in poi LMM); EAD., *Die Brücke vom goldenen Horn*, Köln, Kiepenheuer & Witsch 1998 (d'ora in poi BGH); EAD., *Il ponte del Corno d'oro*, trad. di Umberto Gandini, Firenze, Ponte alle Grazie 2010 (d'ora in poi PCO).

2 LO STILE SCANDALOSO DI EMINE SEVGI ÖZDAMAR

Nella letteratura contemporanea di lingua tedesca la traiettoria di Emine Sevgi Özdamar segna una doppia svolta. Si tratta di una delle prime voci a tematizzare letterariamente l'esperienza della *Arbeitsmigration*, sviluppando una poetica innovativa, nonché una delle prime autrici straniere a cui viene riconosciuta una posizione di rilievo nella letteratura contemporanea di lingua tedesca.¹³ Il ruolo emblematico di Özdamar può essere semplificato ricorrendo alla controversia che segue il conferimento all'autrice del premio Ingeborg-Bachmann nel 1991.¹⁴ È la prima volta che a ricevere il prestigioso riconoscimento è un'autrice di madrelingua non tedesca e la scelta della giuria è accolta da accese critiche rivolte soprattutto allo stile del romanzo, la cui matrice sperimentale viene scambiata dai suoi detrattori per incompetenza linguistica ed estetica.¹⁵ Tale stile scandaloso, pur declinandosi con sostanziali differenze tra le diverse opere di Özdamar,¹⁶ può essere considerato caratteristico della sua penna. Si tratta di un tedesco volutamente ingenuo, semplice e a tratti *gebrochen*, turbato da un plurilinguismo sia manifesto sia latente, ampiamente analizzato dalla critica özdamariana.¹⁷ La caratteristica principale della scrittura è infatti l'impiego della traduzione letterale come strategia estetica, per cui la superficie tedesca è turbata da correnti turche nella forma di espressioni idiomatiche, poesie, canzoni popolari. Non solo, ma fanno la loro

¹³ Sulla traiettoria di Özdamar cfr. SILVIA PALERMO, *La scrittrice in transito. Emine Sevgi Özdamar in viaggio dall'Est all'Ovest*, in ANNA MARIA CARPI, GIUSEPPE DOLEI e LUCIA PERRONE CAPANO (a cura di), *La scuola dell'esilio. Riviste e letteratura della migrazione tedesca*, Roma, Artemide 2006, pp. 273-284.

¹⁴ Il Bachmann-Preis è solo il primo dei tanti riconoscimenti letterari ricevuti dall'autrice, qui basterà ricordare il premio Adelbert-von-Chamisso (1999), il Kleist-Preis (2004) e il recente Büchner-Preis (2022).

¹⁵ Un esempio è la recensione di JENS JESSEN, *Lockruf der Eitelkeit. Klagenfurt wickelt sich ab: Der fünfzehnte Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 2 luglio 1991. Sulla controversia intorno alla premiazione cfr. KAREN JANKOWSKY, «German» *Literature Contested. The 1991 Ingeborg-Bachmann-Prize Debate, "Cultural Diversity", and Emine Sevgi Özdamar*, in «The German Quarterly», LXX, n. 3 (1997), pp. 261-276.

¹⁶ *Mutterzunge* è la prima opera pubblicata (1990), seguita dai tre romanzi della trilogia *Sonne auf halbem Weg: Das Leben ist eine Karawanserei – hat zwei Türen – aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992), *Die Brücke vom goldenen Horn* (1998) e *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding – Pankow 1976/77* (2003). A questi si devono aggiungere la raccolta di racconti *Der Hof im Spiegel* (2001), l'opera teatrale *Perikızı - ein Traumspiel* (2010) e l'ultimo romanzo *Ein von Schatten begrenzter Raum* (2021).

¹⁷ Cfr. EVA-MARIA THÜNE, «Lo scavo delle parole»: *scrivere e riflettere sulla lingua nei testi di Emine Sevgi Özdamar*, in GIULIA CANTARUTTI e PAOLA MARIA FILIPPI (a cura di), *La lingua salvata. Scritture tedesche dell'esilio e della migrazione*, Rovereto, Osiride 2008; EAD., *„Mundhure“ und „Wörtermacher“: Überlegungen zu Texten von Emine Sevgi Özdamar*, in FABRIZIO CAMBI (a cura di), *Gedächtnis und Identität: Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2008; EAD. e SIMONA LEONARDI, *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco*, Roma, Aracne 2009; ANGELA WEBER, *Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*, Bielefeld, transcript 2009; Y. YILDIZ, *Beyond the Mother Tongue*, cit., pp. 143-168; DANIELA ALLOCCA, *BerlinoGrafie: letteratura nomade e spazi urbani. I percorsi di Emine Sevgi Özdamar e Terézia Mora*, Milano, LED 2016; FARUK YÜCEL, *Jenseits der Äquivalenzgrenzen. Mehrsprachigkeit in einer Sprache und ihre Transformation*, in CHRISTIANE NORD, MEHMET TAHIR ÖNCÜ e ABDEL-HAFIEZ MASSUD (a cura di), *Übersetzungsäquivalenzen in Textsorten*, Berlin, Logos Verlag 2017, pp. 211-230; SANDRA PAOLI, *L'occidente transculturale al femminile. Emine Sevgi Özdamar, Rita Cirés e Yasemin Şamdereli*, Milano, Mimesis 2018.

comparsa anche altre lingue, come l'arabo, il francese e l'inglese, cosicché la lingua si moltiplica nelle trame di un palinsesto creato dalle tracce ambigue di idiomi, culture e storie.¹⁸ Da tali incontri scaturisce una lingua – letteraria – nuova che suona, come evidenzia Angela Weber, «sowohl in deutschen als auch in türkischen Ohren vertraut und fremd zugleich».¹⁹ Si tratta di un effetto di straniamento²⁰ che riguarda sia l'esperienza di lettura sia la dimensione della lingua stessa: “Die Erfahrungen von Fremdheit artikulieren sich in der Sprache, die selbst fremd wird”.²¹ Perciò, la cifra plurilingue e traduttiva di Özdamar genera nei lettori del testo di partenza quella frattura del legame esclusivo tra lingua madre e parlante nativo di cui si è accennato. In altre parole, i testi di Özdamar sono esempi di opere *born-translated*, anche in virtù del ruolo centrale che l'attività di traduzione occupa nelle trame di molti suoi testi. Del resto, il passaggio linguistico, la perdita della lingua turca a seguito della repressione politica –²² e non tanto della migrazione, che è invece un'esperienza liberatoria –, l'acquisizione del tedesco e l'incontro tra queste due lingue costituiscono anche uno dei temi centrali delle opere di Özdamar, cosicché accanto allo stile sperimentale è riconoscibile una forte prospettiva metalinguistica. Ciò è particolarmente evidente nei testi oggetto della presente analisi.

3 MUTTERZUNGE E LA COSTRUZIONE DI UNA LINGUA IBRIDA

La raccolta *Mutterzunge* annovera quattro racconti: *Mutterzunge*, *Großvaterzunge*, *Karagöz in Alämanien*, *Schwarzauge in Deutschland* e *Karriere einer Putzfrau*. Di seguito si analizzeranno i primi due, giacché costituiscono una diade inseparabile in cui è possibile osservare la gestazione della lingua ibrida özdamariana, nata dagli incontri traduttivi tra il turco, il tedesco e l'arabo. Nel primo testo la voce narrante si trova a cavallo fra le due Berlino ancora divise e riferisce momenti del passato, apparentemente legati tra loro, ma uniti dal ruolo che hanno ricoperto nella progressiva perdita dell'idioma materno. Si tratta sia di momenti d'incontro con la cultura tedesca, sia di episodi traumatici della repressione politica vissuta in Turchia, che trovano espressione in forme stilistiche plurilingue. Com'è noto, il titolo della raccol-

¹⁸ Il termine «palinsesto» è adoperato da A. WEBER, *Im Spiegel der Migrationen*, cit., p. 206.

¹⁹ Ivi, p. 237.

²⁰ Sulle strategie di creazione dell'effetto di straniamento nella scrittura di Özdamar cfr. ivi, p. 229-236; LEOPOLD FEDERMAIR, *Der neue Diamant: Verfremdungseffekte bei E. S. Özdamar*, in «Arcadia», XLVII, n. 1 (2012), pp. 153-172.

²¹ A. WEBER, *Im Spiegel der Migrationen*, cit., p. 234.

²² Cfr. Y. YILDIZ, *Beyond the Mother Tongue*, cit., pp. 161-165. Al riguardo Özdamar si chiede: «Wie lange braucht ein Wort, um wieder gesund zu werden? Man sagt, in fremden Ländern verliert man die Muttersprache. Kann man nicht auch in seinem eigenen Land die Muttersprache verlieren? Wenn ein Land in Dunkelheit fällt, suchen sogar die Steine eine andere Sprache», EMINE SEVGI ÖZDAMAR, *Meine krank gewordenen türkischen Wörter*, in UWE PÖRKSEN E BERND BUSCH (a cura di), *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*, Göttingen, Wallstein 2008, pp. 52-54, p. 54. Il tema della perdita e del ritrovamento della lingua è anche al centro del celebre discorso di ringraziamento pronunciato da Özdamar in occasione dell'assegnazione dell'Adelbert-von-Chamisso-Preis nel 1999: EAD., *Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit. Eine Dankrede*, in EAD., *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*, Köln, Kiepenheuer & Witsch 2011, pp. 125-132.

ta e del primo racconto, *Mutterzunge*, è una traduzione letterale del termine turco *ana dil*, letteralmente ‘lingua madre’. A differenza del tedesco e analogamente all’italiano, il termine *dil* possiede due referenti, ossia “lingua” nel senso di organo e “lingua” nel senso di idioma.²³ Özdamar trasferisce quest’ambiguità semantica al tedesco, recependo il turco su più livelli: esso turba formalmente il termine “corretto” *Muttersprache*, attribuendo a tale concetto, a livello semantico, un ancoraggio fisico e corporeo attraverso il riferimento a uno degli organi principali dell’espressione linguistica. Così facendo il calco crea un nuovo concetto, che non coincide né con *Muttersprache* né con *ana dil*: quello della *Mutter-zunge*, che si riferisce alla nuova lingua che si sta plasmando sotto gli occhi del lettore. A differenza degli altri termini da cui deriva, essa è il prodotto di una scelta e di un’acquisizione consapevole, una lingua ibrida che sa esprimere l’identità multiforme del soggetto e non il legame indissolubile inteso nell’idea tradizionale di madrelingua. Il racconto si conclude con la decisione della voce narrante di proseguire in questo processo di riappropriazione della propria *Mutterzunge*, recandosi dal maestro di lingua araba Ibn Abdallah. All’apprendimento della lingua coranica, cioè l’unica forma di scrittura conosciuta dal nonno della protagonista, è dedicato il racconto seguente, il cui titolo è infatti *Großvaterzunge*. L’introduzione dell’arabo nella dimensione linguistica di questo racconto indica l’uso della lingua quale strumento di azione politica: il sostrato arabo della lingua turca era stato al centro delle riforme linguistiche di Atatürk, a loro volta parte del processo di fondazione della Turchia repubblicana come stato nazione. Tale processo era puntellato dalla creazione di una lingua turca occidentalizzata e de-orientalizzata e, dunque, de-arabizzata.²⁴ Nella parte finale di *Mutterzunge* si legge:

[N]ach unserem Befreiungskrieg, 1927, verbietet Atatürk die arabische Schrift und die lateinischen Buchstaben kamen, mein Großvater konnte nur arabische Schrift, ich konnte nur lateinisches Alphabet, das heißt, wenn mein Großvater und ich stumm wären und uns nur mit Schrift was erzählen könnten, könnten wir uns keine Geschichten erzählen. (MZ 14)

La riforma di Atatürk diviene il simbolo di una scissione non solo generazionale, ma anche identitaria: la prospettata incomunicabilità tra la protagonista e il nonno riflette una traumatica separazione dai ricordi d’infanzia che, in un orizzonte collettivo, simboleggia anche la rimozione del passato della Turchia. Si colloca, inoltre, tra gli esempi di repressione politica che hanno causato la separazione tra la voce narrante e la lingua turca. Così, quest’ulteriore tappa dello sviluppo della lingua ibrida özdamariana passa attraverso il riconoscimento del sostrato arabo presente nel turco, che trova una configurazione narrativa e una dimensione corporea nella storia d’amore tra la narra-

²³ Y. YILDIZ, *Beyond the Mother Tongue*, cit., p. 143.

²⁴ Ivi, pp. 149-152.

trice e Ibni Abdullah.²⁵ L'incontro amoroso – dei personaggi e degli idiomi – può avvenire soltanto nello spazio di sperimentale elaborazione del trauma aperto dal tedesco, l'unica lingua condivisa da entrambi i personaggi: «Es ist eine Gemeinsamkeit, mit einer Orientalin in Deutsch zu reden, aber momentan haben wir ja nur diese Sprache» (MZ 24). Questo sostrato si concretizza linguisticamente in elenchi di termini presenti in entrambi gli idiomi e in cui si fa così risuonare «l'ibridità della lingua madre che porta in sé già le tracce dell'altro».²⁶

4 DIE BRÜCKE VOM GOLDENEN HORN E L'ACQUISIZIONE DI UNA LINGUA STRANIERA

Die Brücke vom Goldenen Horn è il secondo volume della cosiddetta *Berlin-Istanbul Trilogie* e segue il percorso di crescita della protagonista tra le due città alla fine degli anni Sessanta. La narrazione, che procede in forma auto-diegetica e al preterito, è divisa in due sezioni: la prima dedicata alla vita della protagonista in Germania, dove si reca all'inizio del romanzo, la seconda al suo ritorno in Turchia, e si conclude con il rientro della protagonista nella città tedesca. Ai fini dell'analisi verrà osservata soltanto la prima parte (*Der beleidigte Bahnhof*, BGH 9-172), costituita da quattro capitoli, ognuno dei quali è dedicato a un nucleo tematico: l'arrivo della narratrice appena diciottenne come *Gastarbeiterin* a Berlino Ovest e il suo impiego di un anno presso la Telefunken; il rientro in Germania Ovest – dopo un breve soggiorno in Turchia – per studiare il tedesco e l'inizio del lavoro come interprete per la Siemens; un viaggio a Parigi; le rivolte degli studenti a Berlino Ovest.

Il nucleo principale è il percorso di crescita ed emancipazione della protagonista, da un punto di vista sessuale, artistico e anche linguistico. Il ritorno a Berlino sancisce infatti la scelta di perseguire la carriera teatrale in Germania anziché in Turchia, punto da cui prende le mosse il terzo volume della trilogia. Ma nel romanzo Özdamar affronta una varietà di temi: la condizione delle donne nella cultura turca, nella società tedesca, nelle comunità turche in Germania; la repressione politica (soprattutto in Turchia e in Germania Ovest), la xenofobia, il razzismo, e la violenza di genere; lo sfruttamento del lavoro e nello specifico la condizione dei *Gastarbeiter*. Ancor più che in *Mutterzunge*, lo stile del romanzo è apparentemente ingenuo e infantile, giacché riproduce lo sguardo anch'esso immaturo della giovane protagonista.²⁷ Attra-

²⁵ Sulla funzione delle lingue usate dai due personaggi cfr. S. PAOLI, *L'occidente transculturale al femminile*, cit.; sulla corporeità della lingua e l'elemento erotico nei due racconti cfr. CLARA ERVADOSA, «Auch die Wörter werden zu Körpern». *Body, Sexuality and Carnavalesque Writing in Emine S. Özdamars Stories Mutterzunge and Großwaterzunge*, in «ZiG. Zeitschrift für interkulturelle Germanistik», VI, n. 1 (2015), pp. 51-70.

²⁶ D. ALLOCCA, *Berlino Grafie*, cit., p. 77.

²⁷ Sulla costruzione dello sguardo narrativo ingenuo e infantile nei testi di Özdamar cfr. SARGUT SÖLÇÜN, *Gespielte Naivität und ernsthafte Sinnlichkeit der Selbstbegegnung – Inszenierungen des Unterwegsseins in Emine Sevgi Özdamars Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“*, in AGLAÏA BLIOUMI (a cura di), *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, München, Iudicium 2002, pp. 92-111; VÉRENA HÄNSCH-HERVIEUX, *Inszenieren eines ‚naïven Blickes‘ und Verfremdung der Sprache in den Werken von Emine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada*, in «Recherches Germaniques», III (2006), pp. 43-58. Si veda inoltre la sezione dedicata all'analisi della traduzione di *Die Brücke vom goldenen Horn* del presente contributo.

verso questo stile la gravità delle questioni affrontate entra in cortocircuito con la prospettiva adottata, creando un effetto ironico²⁸ e straniante.

Un esempio di come tale stile venga ottenuto e del suo effetto è l'uso dei suoni onomatopeici – spesso di invenzione dell'autrice: “[sie] küßten [...] sich *matsch matsch*” (BGH 23); “der Schnee ging mit ihnen bis zur Stechuhr, mit einer nassen Hand *tink tink tink* drückten sie die Karte hinein” (BGH 26) “er hatte seinen Mantel nicht zugeknöpft, der Mantel flog hinter ihm her wie ein Flügel und flatterte *flappflapp*” (BGH 59). Altra strategia che contribuisce alla simulata *Naivität* dello sguardo della protagonista consiste nelle ripetizioni, che, allo stesso tempo, costruiscono la prospettiva del tedesco come lingua straniera, in quanto spia di un limitato bagaglio lessicale. Ciò rispecchia lo spazio ugualmente ristretto abitato dalle operaie turche, spazio che si allarga lentamente nel corso del libro man mano che la protagonista si emancipa dal lavoro da operaia e inizia ad esplorare altre dimensioni di socialità: vengono descritti prima la strada del Wonaym (la Stresemannstraße), poi la città di Berlino, altri appartamenti e *Kneipe* della città, poi ancora Parigi e così via. Con la maturazione dello sguardo della protagonista anche le sue competenze linguistiche sembrano affinarsi. Del resto, altro nucleo tematico del romanzo è l'apprendimento della lingua tedesca e l'importanza che tale processo riveste per la narratrice. E infatti l'apprendimento del tedesco da parte della protagonista ha la funzione di un ascensore sociale, giacché la pone su un livello socio-economico superiore rispetto alle altre *Gastarbeiterinnen*, permettendole di lavorare come interprete. Da un punto di vista linguistico, dunque, è necessario immaginare che parte delle esperienze descritte del testo avvengano, nella finzione narrativa, proprio in lingua turca e che la protagonista, che in quanto interprete si pone come mediatrice tra la cultura turca e quella tedesca, idealmente le riproponga nel suo tedesco.

Quanto appena detto ha ovviamente delle ripercussioni sulla composizione linguistica del romanzo, che pone delle sfide traduttive diverse rispetto a *Mutterzunge*. Più che la presenza della lingua turca in filigrana al romanzo, centrale è piuttosto la (ri)costruzione del tedesco come lingua straniera. In effetti, il percorso di apprendimento è anzitutto un percorso di appropriazione, che viene scandito anche dalla storpiatura delle parole tedesche a opera della narratrice e degli altri stranieri. Oltre ai fini indubbiamente comici e realistici, le strategie plurilingue özdamariane mostrano il tentativo degli individui di ritagliarsi uno spazio nella nuova realtà esistenziale e di affermare la propria soggettività in modo attivo, creando quasi una nuova varietà del tedesco (e del turco). Così afferma Özdamar stessa:

[D]ie Leute aus verschiedenen Nationen [haben] versucht [...], auf Deutsch ihre Bilder aus ihren eigenen Sprachen auf Deutsch zu übersetzen, denn dann sind immer Fehler darin. Und diese Fehler habe ich immer sehr gemocht, weil ich gemerkt habe, dass das eigentlich eine neue Sprache ist, die von ca. fünf Millionen Gastarbeitern gesprochen wird, und dass die Fehler, die wir in dieser Sprache machen, in der

²⁸ Per l'elemento ironico e quello comico, in senso carnevalesco, quale funzione sovversiva nei testi di Özdamar s.v. NORBERT MECKLENBURG, *Interkulturalität und Komik bei Emine Segvi Özdamar*, in ID. (a cura di), *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als Interkulturelle Literaturwissenschaft*, München, Iudicium 2008, pp. 506-535.

deutschen Sprache unsere Identität ist. Und ich habe deswegen die Fehler auch als Kunstform benutzt, damit gespielt.²⁹

In tal modo, sostiene Allocca, «[i] tedesco “rotto” dei migranti si trasforma in un tedesco “tradotto”, un tedesco in cui è ancora possibile vedere il palinsesto della lingua turca».³⁰

Infine, è necessario evidenziare che il plurilinguismo del testo non si limita alla presenza, manifesta o latente, del turco: se nella raccolta precedente accanto al turco compare l'arabo, nel romanzo fanno il loro ingresso, in una funzione molto diversa, il francese e l'inglese, il primo nelle citazioni letterarie (ad esempio da Charles Baudelaire e da Nazim Hikmet), il secondo come lingua veicolare alternativa al tedesco, usata dalla narratrice per comunicare nel corso dei suoi spostamenti in Europa (spesso in una forma *broken*).

5 DA MUTTERZUNGE A LA LINGUA DI MIA MADRE

Prima di osservare le strategie di resa dello stile di Özdamar, sarà necessario soffermarsi sul contesto e sulle forme peritestiuali delle edizioni italiane, giacché, come ricorda Michele Sisto, «la traduzione [...] non è solo un fenomeno linguistico, ma in primo luogo una sequenza di operazioni sociali: di selezione, marcatura e lettura».³¹ *La lingua di mia madre* è il primo testo di Özdamar a essere pubblicato in Italia³² ed è un'edizione bilingue. La copertina riproduce il calligramma a forma di uccello composto dalla *basmala* dell'originale e l'edizione ha un nutrito apparato peritestiuale, costituito da un'introduzione di Lucia Perrone Capano e una breve nota alla traduzione di Palermo. Entrambe evidenziano la centralità della riflessione e della sperimentazione linguistica nell'opera di Özdamar, esplicitando le problematiche della sua resa in italiano. Sia Palermo sia Capano all'epoca della pubblicazione ricoprivano incarichi di insegnamento presso l'Università degli studi di Salerno, uno dei primi centri di ricerca italiani a concentrarsi sulle scritture interculturali di lingua tedesca. Come ricorda la traduttrice,³³ la pubblicazione del testo è stata motivata anche dalla necessità di avere uno strumento didattico

²⁹ Citata in ANNETTE WIERSCHKE, *Schreiben als Selbstbehauptung. Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar. Mit Interviews*, Frankfurt am Main, IKO 1996, p. 267.

³⁰ D. ALLOCCA, *BerlinoGrafie*, cit., p. 72.

³¹ MICHELE SISTO, *La letteratura tradotta come fattore di cambiamento nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in IRENE FANTAPPIÈ E MICHELE SISTO (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970. Campi, polisistemi, transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970. Felder, Polysysteme, Transfer*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici 2013, pp. 77-94, p. 79. Questo approccio è debitore della metodologia sviluppata nell'ambito della sociologia della letteratura, in particolare cfr. GISELE SAPIRO E JOHANN HEILBRON (a cura di), *Traduction: les échanges littéraires internationaux*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 144 (2002); IID. (a cura di), *La circulation internationale des idées*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 145 (2002).

³² Seguono, oltre al *Ponte del Corno d'oro*: EMINE SEVGI ÖZDAMAR, *Perikızı - ein Traumspiel = Perikızı - un sogno*, Napoli, Liguori Editore 2016; EAD., *Il cortile nello specchio-Bicicletta sul ghiaccio- Der Hof im Spiegel-Fahrrad auf dem Eis*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina 2018.

³³ Comunicazione orale di Silvia Palermo nel giugno 2018.

per affrontare un'autrice che non aveva ancora trovato ricezione nel contesto italiano, editoriale o accademico che fosse.³⁴

L'analisi che segue è stata condotta sulla resa di aspetti testuali definibili come plurilingui e/o che evidenziano i processi traduttivi alla base della scrittura di Özdamar, divisibili in tre categorie: plurilinguismo (in)visibile, alloglosse, *gebrochenes Deutsch*.

5.1 PLURILINGUISTICO (IN)VISIBILE

«Writing in literal translation [...] Özdamar presents a form of multilingualism that is both visible and invisible in the text»:³⁵ partendo da quest'affermazione di Yildiz, qui si includeranno esempi di ibridazione plurilingue in cui l'idioma straniero non compare in modo palese, bensì s'intravede in filigrana negli spostamenti stranianti imposti al dettato tedesco.

Un esempio evidente è il già citato termine *Mutterzunge* e la coppia *Sprache/Zunge*. Poiché in questo caso l'italiano funziona come il turco, fin dall'inizio la sua elasticità semantica è messa sotto scacco. Palermo risponde in due modi diversi a questa sfida di (ri)traduzione, distinguendo tra il titolo e il corpo del testo:

Mutterzunge

La lingua di mia madre

La traduzione italiana del titolo esplicita la frattura creata dall'originale anzitutto affidandosi all'ambiguità del termine italiano "lingua" (organo e idioma) e, in secondo luogo, rinunciando all'uso dell'espressione "lingua madre", che l'avrebbe invece celata. A differenza dell'originale, in cui questo cortocircuito semantico si attiva immediatamente, nella versione italiana esso costituisce piuttosto una deduzione successiva alla lettura del testo nonché dell'apparato peritextuale. Ecco l'incipit del testo:

In meiner Sprache heißt
Zunge: Sprache. (MZ 18)

Nella mia lingua, per dire
lingua si dice lingua. (LMM
19)

La posizione fraposta di *Zunge* tra i due termini *Sprache* avvia uno sdoppiamento semantico-concettuale, grazie al quale la struttura lessicale del turco si insinua nel tedesco, cosicché il secondo *Sprache* arriva a ricoprire uno spazio semantico più vasto del primo. In questo caso, la traduttrice anziché mostrare – e creare – un'analogia tra *Sprache* e *Zunge*, separa i due significati principali dell'unico termine italiano, ricorrendo al corsivo e alla triplice ripetizione. L'alternanza tra corsivo e tondo viene poi mantenuta per tutto il testo per distinguere, rispettivamente, *Zunge* e *Sprache*, creando quindi grafi-

³⁴ GRAZIELLA PERRONE, *La letteratura della migrazione in Germania e il rischio delle metafore. Il caso Emine Sevgi Özdamar*, in «Jsq», XXIII, n. 46 (2006), pp. 308-321; S. PALERMO, *La scrittrice in transito*, cit.

³⁵ Y. YILDIZ, *Beyond the Mother Tongue*, cit., p. 143.

camente una differenza che nella semantica dell'italiano non è presente. Tale scelta traduttiva viene esplicitata in una nota a piè di pagina (LMM 19).

Della casistica del plurilinguismo invisibile fa parte anche l'inserimento di modi di dire ed espressioni idiomatiche turche tradotte letteralmente. Nel testo di partenza la comprensione per lettori non turcofoni è permessa dal contesto e dalla plasticità delle espressioni in questione. Del resto, come già menzionato, la loro funzione è straniare il lettore tedesco rispetto alla sua lingua madre. In alcuni casi Palermo sceglie di mantenere lo straniamento dell'originale:

«Du hast die Hälfte deiner Haare in Alamania gelassen» (MZ 18)	«Hai lasciato metà dei tuoi capelli in <i>Alamania</i> » (LMM 19)
[...] man hat ihnen die Milch, die sie von ihren Müttern getrunken haben, aus ihrer Nase rausgeholt. (MZ 26)	hanno tirato fuori dal loro naso tutto il latte che avevano bevuto dalle loro madri. (LMM 27)

In altri casi, Palermo decodifica il testo di partenza. Il primo e il terzo esempio della tabella che segue sono espressioni idiomatiche turche, mentre il termine *Filmzeigermaschine* è una traduzione letterale di una parola turca.

mein Kopf ist aus seinem Platz gesprungen. (MZ 20)	la testa mi è scoppiata. (LMM 21)
Meine Freunde tun in eine Filmzeigermaschine Kurzfilme von 1936. (MZ 36)	I miei amici mettono dei cortometraggi del 1936 in un proiettore. (LMM 37)
«Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?» (MZ 38)	«Signori miei, ho una faccia che fa ridere?» (LMM 39)

Nel primo e nel secondo caso l'alterazione linguistica operata in filigrana dal turco lascia spazio a un italiano standard. La formulazione dell'ultimo esempio, pur non rientrando nelle espressioni comuni dell'italiano, si discosta dall'idiomatica del testo di partenza. In tutti questi – e altri – casi, l'azione del turco viene smorzata.

5.2 ALLOGLOSSE

La casistica delle parole in lingua straniera inserite nel testo tedesco è piuttosto variegata: queste rivestono ruoli di volta in volta differenti nella narrazione, per cui Özdamar ne diversifica il posizionamento e, soprattutto, il grado di integrazione nel tedesco. In alcuni casi, l'autrice sostituisce con parole turche i termini tedeschi, mantenendo invariate le strutture dei costrutti in cui queste s'inseriscono, senza segnalarne la presenza o spiegarne il significato:

Negercafé [...]. Ein altes Croissant sitzt müde im Teller, Ich gebe sofort Bakshish, der Kellner soll sich nicht schämen. (MZ 18)

Caffè per negri [...]. Un vecchio croissant siede stanco nel piatto, do subito un *bakshish*, il cameriere non deve vergognarsi. (LMM 19)

Il costrutto standard *Trinkgeld geben* è alterato dall'inserimento del termine turco *Bakshish*, che prende la maiuscola adattandosi agli usi grafici del tedesco e si sostituisce al sostantivo *Trinkgeld*. Nella traduzione in italiano, invece, il termine è in corsivo, tradotto in nota e inserito in una formulazione che non rispecchia l'uso italiano (che sarebbe «dare/lasciare la mancia»). Il termine *bakshish*, che in tedesco non è evidenziato, viene invece enfatizzato nella resa italiana.

Diverso è il caso in cui le parole turche o arabe sono in corsivo e accompagnate da una traduzione o da una glossa esplicativa. In *Großvaterzunge* compaiono elenchi di parole turche e arabe, di cui la narratrice e il maestro Ibni Abdullah ricercano la radice comune, che trova nel tedesco il terreno dove attecchire, dato che la comunicazione tra i due avviene in questa lingua. Infatti nella conclusione del racconto si assiste a una vera e propria torsione semantica che coinvolge tutte e tre le lingue:

<p>[Ich] erinnerte mich noch an ein Wort in meiner Mutterzunge: <i>Ruh</i> – »<i>Ruh</i> heißt Seele«, sagte ich zu dem Mädchen. »Seele heißt <i>Ruh</i>«, sagte sie. (MZ 84)</p>	<p>mi venne in mente un'altra parola nella mia lingua madre: <i>Ruh</i> – «<i>Ruh</i> vuol dire anima», dissi alla ragazza. «Anima vuol dire quiete, <i>Ruh</i>», disse lei. (LMM 85)</p>
---	---

Sono le parole tedesche *Seele* e *Ruhe* ad accogliere in sé l'intreccio fra il turco *Ruh* – che è la stessa parola in arabo, روح – annullando la distanza fra le tre lingue, conciliando due elementi semantici finora in contrasto e permettendo alla narratrice di accettare serenamente la fine della storia con Ibni Abdullah. Ancora in nota, Palermo spiega su quale base semantica Özdamar ha operato nel coniugare le tre lingue. A mio avviso, la traduttrice ha scelto una strada molto efficace per rispondere alle indubbe difficoltà sollevate da questo luogo testuale: attraverso la giustapposizione della parola 'quiete' al termine *Ruh* – che resta visibile – si aggiunge un quarto momento a questa triade linguistica. In tal modo, l'inserimento dell'italiano viene armonizzato in un esplicito atto traduttivo, ampliando la traiettoria del movimento circolatorio dell'originale e restituendone anche la cifra compositiva. In questo modo il meccanismo di continua traduzione sotteso alla scrittura di Özdamar viene reso produttivo, giacché coinvolge anche la lingua italiana: 'quiete' non sostituisce alla parola tedesca/turca/araba *Ruh*, ma ad essa si accosta.

5.3 GEBROCHENES DEUTSCH

Il background di queste pratiche traduttive è costituito dalle modulazioni della lingua in costruzioni sintattico-morfologiche non standard, che introducono volutamente “errori” grammaticali:

«Lese» (MZ 32)	«Lègge» (LMM 33)
ich schlieÙe Augen (MZ 48)	chiudo occhi (LMM 49)
Wenn der Zug in Köln ankam, ich machte immer Augen zu. (MZ 24)	Quando il treno arrivava a Colonia, chiudevo sempre gli occhi. (LMM 25)

Nel testo di partenza, la forma *lese*, una prima persona singolare, viene adoperata come imperativo di seconda persona e sostituisce lo standard *lies*; la traduzione segue una logica analoga, sostituendo “leggi” con la forma di terza persona singolare. Nel secondo esempio è l’assenza dell’articolo a rappresentare, in tedesco come in italiano, l’alterazione linguistica. L’ultimo esempio è invece uno dei casi in cui le deformazioni grammaticali (cioè l’assenza dell’articolo e la mancata inversione nella frase principale) vengono normalizzate, scelta che Palermo compie in diversi casi, sostituendo gli errori con forme colloquiali o con regionalismi: un esempio è l’uso del verbo “stare” al posto di “essere”, nonché la reiterazione straniante degli aggettivi possessivi, dove l’italiano li eviterebbe.

6 DA DIE BRÜCKE VOM GOLDENEN HORN A IL PONTE DEL CORNO D’ORO

L’operazione editoriale che dà origine all’edizione italiana ha una natura diversa da quella del volume appena analizzato. Anzitutto, l’edizione non ha il testo a fronte e non include né una prefazione né un commento alla traduzione. Sulla quarta di copertina sono riportati, oltre a una citazione del romanzo dal deciso tono fiabesco, estratti di recensioni da rinomate testate tedesche. L’alletta della sovracopertina presenta la trama a partire da due snodi: il romanzo come ponte tra culture e lingue diverse («un inno alla tolleranza») e il romanzo che dischiude in una forma narrativa esotica, ma conosciuta, uno spaccato della storia europea («a ogni pagina si respira il ritmo languido delle *Mille e una notte*, che impasta della sua magia le cronache aspre di un’Europa travolta da grandi conflitti e cambiamenti»). Il riferimento alle *Mille e una notte* è coerente con la scelta del progetto grafico: una foto su uno sfondo in tonalità marrone di una ragazza dalla carnagione scura che solleva i capelli, coprendosi parte del volto; in evidenza è un occhio castano dallo sguardo intenso e dal taglio orizzontale. La scelta grafica è molto diversa dall’originale, che è invece una delle celebri fotografie di Istanbul del fotoreporter Ara Güler, che ritrae un vaporetto in viaggio sul Bosforo. Da segnalare inoltre è la scelta di non accennare, nella presentazione della trama, a uno dei temi portanti del testo, ossia l’*Arbeitsmigration*, aspetto che è invece menzionato immediatamente sulla quarta dell’edizione tedesca. Del resto, in tutta la traduzione il termine *Gastarbeiterin* viene tradotto semplicemente come

‘operaia’, il che cela il contesto specifico dell’arrivo della protagonista in Germania. Tali caratteristiche permettono di ipotizzare che l’edizione italiana mette al centro il personaggio e la sua esperienza, in quanto donna non tedesca, soggetto di dinamiche di incontri tra culture, ma apparentemente avulse da una cornice economico-politica. Confrontando le due edizioni appare chiaro che il *Ponte del Corno d’oro* si rivolga a un pubblico non specializzato e per questo non interessato alla poetica dell’autrice o alla lingua di partenza. Ciò si riflette anche in un altro elemento, ossia nell’assenza, nella traduzione di Gandini, di note esplicative a piè di pagina. Di seguito l’analisi si concentrerà ancora una volta sugli aspetti trattati in relazione alla *Lingua di mia madre*, aggiungendo la categoria *Deutsch als Fremdsprache*.

6.1 PLURILINGUISMO (IN)VISIBILE E ALLOGLOSSE

A differenza della traduzione di Palermo, Gandini mantiene quasi la totalità delle espressioni idiomatiche tedesche disseminate nel testo, la seconda delle quali ricorre anche in *Mutterzunge*:

«Freunde, machen wir die Tür auf, hier kann kein Auge ein Auge sehen» (BGH 44)	«Amici, apriamo la porta, qui non c’è occhio che veda più un occhio» (PCO 39)
«Ich habe meine Haare in Deutschland gelassen» (BGH 104)	«Ho lasciato i miei capelli in Germania» (PCO 93)

Più che trattarsi di singole parole straniere che pervadono il testo come schegge di estraneità, qui le alloglosse sono in origine termini tedeschi che, nella pronuncia straniera dei personaggi, si trasformano in costrutti ibridi tra il conosciuto e lo sconosciuto. Un esempio è il riferimento più importante della quotidianità delle lavoratrici, il luogo dove si svolge la loro socialità, il dormitorio della fabbrica, ossia il *Frauenwohnheim*. La parola tedesca *Wohnheim* viene pronunciata dalle donne turche *wonaym* e inserita nel discorso dei personaggi che nella finzione narrativa avvengono in turco. Come per altri elementi caratteristici della vita delle *Gastarbeiterinnen*, il *wonaym*, assume dei tratti assoluti, divenendo un’entità dotata in un nome proprio e veicolando anche per i lettori tedeschi quella stessa estraneità di partenza che ha per i personaggi che pronunciano il termine. In altre parole, mentre i personaggi se ne appropriano addomesticandone l’estraneità, le parole tedesche diventano dei forestierismi per i lettori tedescofoni. In questo come in altri casi di alterazioni delle pronunce corrette di oggetti e nomi (non solo tedeschi), Gandini aggiunge delle esplicitazioni direttamente nel testo:

Die langen Korridore des Frauenwonayms (BGH 11)	I lunghi corridoi del frauenwonaym, il convitto femminile (PCO 9)
---	---

Ich lebte mit vielen Frauen in einem Frauenwohnheim, Wonaym sagten wir (BGH 16)	Vivevo con molte donne in un convitto femminile. Wonaym lo chiamavamo, <i>pronunciando così il tedesco Wohnheim</i> (PCO 13, c.vi miei)
Wonaymtür (BGH 21)	porta del wonaym (PCO 18)

Nel primo esempio, che è il titolo del primo capitolo, Gandini mantiene l'estraneità a livello visivo della parola turco-tedesca, e, nel secondo esempio, che spiega a posteriori il titolo del capitolo, aggiunge una frase intera (qui evidenziata in corsivo).³⁶

Lo stesso discorso vale sia per l'appellativo del capo fabbrica, Herr Schering, il cui nome viene alterato nella pronuncia trasformandosi in *Herrscher*, nonché per il capo operaio della seconda fabbrica, il cui nome diventa *Ensuldugu*:

Der Fabrikchef hieß Herr Schering. Sherin sagten die Frauen, Sher sagten sie auch. Dann klebten sie Herr an Sher, so hieß er in manchen F r a u e n m ü n d e r n Herschering oder Herscher. Wir waren seit einer Woche in Berlin. Der Herscher wollte [...] (BGH 16)	Il capo della fabbrica si chiamava Herr Schering. Sherin dicevano le donne. Anche Sher dicevano. Poi appiccicavano l'Herr allo Sher, e così su certe bocche di donne quello diventava Herschering o Herscher <i>che in tedesco vuol dire tiranno</i> . Eravamo a Berlino da una settimana. [...] il tiranno ha voluto [...] (PCO 14, c.vi miei)
---	---

³⁶ La traduzione del termine è stata discussa dalla stessa Palermo, che propone come alternativa alla scelta di Gandini quella di "Pensyonato", motivando così la scelta: «Die graphische Besonderheit des Wortes wird [...] in diesem Fall in der Übersetzung nicht thematisiert, die Homographie bleibt völlig unbeachtet. [...] In unserem Lösungsansatz wird auf das fremde Wort in der Übersetzung verzichtet. Man beschränkt sich auf die Übersetzung der Bedeutung, mit dem Versuch, die graphische Besonderheit wiederzugeben, indem man das italienische Wort ‚pensionato‘ mit einem ‚y‘ statt mit einem ‚i‘ schreibt. Der Sinn wird beibehalten und gleichzeitig wird versucht, die Sprachbesonderheit wiederzugeben», cfr. SILVIA PALERMO, *Werkstattbericht einer deutsch-italienischen Übersetzerin*, in MARIA E. BRUNNER, NICOLETTA GAGLIARDI E LUCIA PERRONE CAPANO (a cura di), *Deutsch-italienische Kulturbeziehungen als Seismograph der Globalisierung in Literatur, Übersetzung, Film, Kulturarbeit und Unterricht*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2014, pp. 225-236, p. 232. Il *Bericht* contiene alcune riflessioni sulla traduzione delle strategie formali di Özdamar, nello specifico dei casi di omofonia, onomatopoeie e polisemia transculturale. Palermo presenta estratti dalla sua traduzione di *Großvaterzunge* nonché proposte inedite relative ad altri testi, elaborate insieme agli studenti del corso di Lingua e Traduzione tedesca dell'Università degli studi di Salerno.

Auch die neuen Arbeiter, die noch kein Deutsch sprachen, lernten bald von mir das Wort „Entschuldigung“ und sagten „Ensuldugu“. [...] wenn sie den Meister etwas fragen wollten, riefen sie laut „Ensuldugu“, als ob es der Name des Meisters wäre. (BGH 112)

Anche gli operai nuovi che non parlavano ancora il tedesco hanno imparato presto da me la parola “scusi”: dicevano “ensuldugu” invece del tedesco “Entschuldigung”. [...] quando volevano chiedere qualcosa al capo operaio, chiamavano a gran voce “ensuldugu” come se fosse il nome del capo operaio. (PCO 99, c.vi miei)

Attraverso questo focus sulle pratiche linguistiche, Özdamar suggerisce la realtà dell’oppressione di classe, il timore nei confronti dei tedeschi (l’uso continuo di *Entschuldigung*), ma anche l’appropriazione della lingua da parte dei turchi.

6.2 GEBROCHENES DEUTSCH E DEUTSCH ALS FREMDSPRACHE

Anzitutto in questa casistica rientrano infrazioni della grammatica tedesca a opera di parlanti non nativi, che vengono presentate come tali nel testo:

«Frau Missel, komma»
(BGH 26)

«Signora Missel, viena»
(PCO 23)

In Garten
Blumen aufmachen
Und so rauf weiter
sagen sie meine Liebling
steht nicht
schnell, komm sofort
mein Liebling nicht
verheiratet schlecht Mann
noch ihre totmachen
schlecht Mann ist haben
schöne Leben
keine gemacht. (BGH 49-50)

In giardino
aprono fiori
e così avanti su
dica amore mio
non stare
presto, vieni subito
amore mio non
sposato uomo cattivo
ancora lei uccidi
uomo cattivo non è
fare
vita bella. (PCO 44)

Nel primo esempio, Özdamar riproduce la parlata delle lavoratrici greche, che non riescono a pronunciare il nesso >sh< e che alterano anche l’imperativo: al formale *kommen Sie* sostituiscono l’informale *komm*, aggiungendo poi una vocale finale. In italiano, Gandini segue un tracciato analogo: *vieni* al posto di *venga*, sostituendo la *a* alla *i* finale. Il secondo esempio è una traduzione di una canzone turca fatta dal personaggio di Hamza nel suo tedesco di neo-apprendente. Il tedesco come *Fremdsprache* qui emerge attraverso un uso improprio delle declinazioni, della coniugazione verbale, della sintassi e dei pronomi; l’italiano costruito da Gandini mostra un uso improprio di

verbi e pronomi, nonché l'assenza di articoli. Confrontando i due testi è evidente che il traduttore abbia reso letteralmente il tedesco errato di Hamza, mantenendo anche la posizione dei costituenti di frase, con l'eccezione degli ultimi tre versi, in cui fa spazio a un ordine sintattico più conforme allo standard italiano.

Nel romanzo è riconoscibile, rispetto a *Mutterzunge*, un'altra tipologia di esempi, ossia quelle espressioni grammaticalmente corrette, ma pragmaticamente inusuali, che si distanziano cioè dall'uso di un parlante nativo:

Der Fernseher stand von Anfang an da. «Wir gucken mal, was es da drin gibt», sagte eine Frau. (BGH 27)	Il televisore era lì dall'inizio. «Vediamo un po' che cosa danno» ha detto una donna (PCO 24)
Entschuldigen Sie, darf ich eine Karte nach Berlin kriegen (BGH 109)	Scusi, posso avere un biglietto per Berlino? (PCO 96)

Il primo esempio potrebbe essere una traduzione letterale dal turco che si sostituisce alla struttura usuale "was heute läuft"; nel secondo l'uso di *darf* al posto di *könnte* suggerisce l'estrema cautela adoperata dalla narratrice quando si esprime in tedesco. In casi simili Gandini tende a optare per una normalizzazione delle scelte linguistiche özdamariane. È bene evidenziare che il traduttore sceglie altre vie per ricreare il tono naive del testo di partenza, inserendo, analogamente a Palermo, aggettivi possessivi e soggetti pronominali anche là dove l'italiano li eviterebbe e traducendo in alcuni casi le forme del *Präteritum* con l'imperfetto.

7 CONCLUSIONI: TRADUZIONI AL QUADRATO E REPERTORIO ITALIANO

I due testi analizzati costituiscono operazioni editoriali molto diverse l'una dall'altra, cosa che solo in parte pare riflettersi sulle strategie traduttive. L'atteggiamento di Palermo è impostato su due direttive principali, che rispondono in modo coerente agli obiettivi pionieristici del prodotto editoriale che lo veicola. In primo luogo, la traduzione procede nel segno dell'esplicitazione dello stile di Özdamar e non della sua traslazione. Questo si nota chiaramente nell'evidenza maggiore che nel testo tradotto assumono gli elementi "estranei" al dettato tedesco, attraverso il layout corsivo e la presenza delle note. In effetti, gli ingranaggi alla base dei cortocircuiti linguistico-culturali che costellano la scrittura di Özdamar, talvolta oscuri nell'originale, vengono illustrati chiaramente nell'apparato peritextuale. In una medesima direzione opera l'attenuazione del *Verfremdungseffekt* generato dalla sperimentazione plurilinguistica per mezzo dell'apparato di note, la decisa riduzione del *gebrochenes Deutsch* e delle espressioni idiomatiche turche. Siamo di fronte a un'edizione con il testo originale a fronte: il testo tradotto non è autonomo, bensì è uno strumento di decodificazione dell'originale e dello stile dell'autrice, che fa ingresso nel repertorio editoriale italiano non attraverso la sua lingua, bensì attraverso la sua poetica, introdotta e illustrata non solo dal peritesto, ma so-

prattutto dalla traduzione. Si tratta di un'operazione che si muove su un livello quasi meta-traduttivo, che sottolinea la distanza – da non colmare – tra *La lingua di mia madre* e *Mutterzunge*.

L'operazione editoriale del *Ponte del Corno d'oro* è agli antipodi, giacché la traduzione di Gandini mira a un'autonomia dal testo di partenza, non si pone come strumento didattico e non persegue l'obiettivo di introdurre l'autrice nel panorama italiano, ipotesi che potrebbe spiegare anche la scelta di partire dal secondo volume della trilogia anziché dal primo.³⁷ Come già accennato, più che l'autrice, o il suo percorso artistico e poetico, al centro dell'edizione di Ponte alle Grazie sembra essere piuttosto la storia della protagonista in quanto emblematica esperienza d'incontro tra culture. Nel *Ponte del Corno d'oro* Gandini si affida massicciamente alla riproduzione delle traduzioni letterali özdamariane, sia nella resa dell'idiomatica turca sia nell'alterazione della grammatica standard del tedesco, mentre inserisce spiegazioni implicite nel testo per decodificare le ibridazioni acustiche (*wonaym, ensuldugu*). La costruzione della varietà linguistica del *Deutsch als Fremdsprache* è l'aspetto che pone i maggiori problemi traduttivi. Da un lato qui si riscontrano scelte normalizzatrici, dall'altro la traduzione letterale qui adoperata riproduce direttamente le alterazioni subite dal tedesco. In altre parole, Gandini non localizza le alterazioni del tedesco come *Fremdsprache*, poiché non riproduce un italiano parlato come lingua straniera. La traduzione letterale genera sì un inciampo nella lettura, ma questo deriva dal passaggio dal tedesco e non dalla resa narrativa della lingua italiana da parte di parlanti non nativi. Non si crea, dunque, un'altra lingua con le medesime caratteristiche di vicinanza e lontananza come quella ibrida di Özdamar.

Per riassumere, la lingua di entrambe le edizioni, pur elaborando diverse strategie per riprodurre, in misura diverse, le singole alterazioni apportate da Özdamar al tedesco (plurilinguismo in-visibile, alloglosse, *gebrochenes Deutsch* e *Deutsch als Fremdsprache*), non sembra generare uno straniamento linguistico tale da tradursi in un'incrinatura del legame tra individuo e madrelingua per i lettori italiani. Se è necessario, come esorta Daria Biagi, «dare un'interpretazione del plurilinguismo, chiedendosi non soltanto come riprodurlo, ma anche quale funzione abbia all'interno dell'opera»,³⁸ allora notiamo che la funzione principale dello stile di Özdamar non sembra soddisfatta nelle due traduzioni. Quali potrebbero essere le vie da tentare per soddisfare quest'obiettivo?

Al fine di delineare un percorso preliminare, partiamo dalle parole della poetessa e traduttrice Uljana Wolf, celebre nel panorama letterario tedesco esattamente per il suo stile plurilingue. Riferendosi alla propria traduzione del volume poetico *O Cadoiro* di Erin Moure, Wolf afferma:

Es könnte gar nicht darum gehen, mehrsprachige Äquivalenzen herzustellen, da bei translingualer – das heißt hier spezifisch: durch Mehrsprachigkeit und Übersetzungsprozesse hergestellter – Lyrik häufig schon die Machtbeziehungen und historischen oder linguistischen

³⁷ Del resto, *Das Leben ist eine Karawanserei*, che è ambientato in Turchia, è caratterizzato da una sperimentazione plurilingue ancora più capillare, il che rende il primo romanzo di Özdamar ancora più resistente alla traduzione.

³⁸ DARIA BIAGI, *Plurilinguismo e traduzione. Tre esempi per una definizione dei confini*, in «InVerbis, Lingue Letterature Culture», n. 1 (2014), pp. 13-22, p. 15.

Abständen zwischen den verwendeten Sprachen kaum übertragen werden können.³⁹

Si potrebbe dire che scritture come quella di Erín Moure siano intraducibili non tanto per le strategie formali che impiegano, quanto perché esse hanno la funzione di mostrare criticamente i rapporti che tali spazi linguistici intrattengono o hanno intrattenuto nella società. Nello specifico, la poesia translingue, che qui Wolf teorizza, ha a che fare con i rapporti di potere tra le lingue, che sono difficilmente riproducibili in altri contesti linguistici e culturali.

Tornando alle traduzioni di Palermo e Gandini, il rapporto tra tedesco e turco non può trovare un rispecchiamento in italiano, perché, semplicemente, il turco non intrattiene con la nostra lingua gli stessi rapporti carichi di sedimentazioni storico-politiche che la legano al tedesco. Manca, in altre parole, la storia condivisa.

L'idea di una mancanza si riallaccia a un altro aspetto, che questa volta non ha a che fare con le difficoltà poste dai testi *born-translated* o con le dinamiche dei loro contesti di emersione, bensì è generata dal mondo editoriale italiano. Ancora una volta possiamo partire dalle traduzioni analizzate: in entrambe è evidente una certa reticenza a piegare l'italiano immaginando le interferenze di un'altra lingua, che non derivi soltanto dalle traduzioni letterarie dal turco-tedesco di Özdamar, come se ci fosse una difficoltà a modificare l'italiano in senso plurilingue. Non è un caso che quando Palermo riproduce lo stile di Özdamar ricorra ai regionalismi, mentre Gandini usa un tono infantile: esse sono modalità stilistiche con una lunga tradizione nella nostra storia letteraria. Manca, invece, una tradizione plurilingue nel repertorio italiano, sia nella traduzione sia nella produzione, il che significa che mancano dei modelli per le operazioni di traduzione. Ora, la lingua letteraria di Özdamar è il frutto poetico, non certo mimetico, di quei processi di pluralizzazione culturale che in Germania sono stati innescati dalle prime migrazioni lavorative degli anni Cinquanta e che proseguono, con le necessarie differenze, nella contemporanea mobilità globale, che nello stato tedesco e soprattutto nella sua capitale conosce un fondamentale punto di transito. In ambito tedesco, le scritture di autori come Özdamar sono infatti emerse perché, col tempo, si è formato un contesto prima di tutto sociale e in seconda battuta culturale ed editoriale pronto ad accoglierle e a diffonderle – seppur con difficoltà e contraddizioni.⁴⁰ Esiste nello scenario italiano uno sviluppo analogo, un plurilinguismo basato sulla costruzione di una lingua non più nativa, ma parlata e fatta propria dagli stranieri, connessa quindi alle dinamiche delle migrazioni? Sebbene il primo testo annoverabile in quella nicchia editoriale che, con la terminologia dell'epoca, è stata definita «letteratura della migrazione in Italia»⁴¹ sia stato pubblicato nel 1989, nel contesto italiano questa

³⁹ ULJANA WOLF, *Translantische Tapiserien. Zu Erín Moures O Cadoiro und zum Übersetzen mehrsprachiger Lyrik*, in «Merkur», LXX, n. 8 (2016), pp. 88-93, p. 91.

⁴⁰ Cfr. IMMACOLATA AMODEO, «Die Heimat heißt Babylon». *Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, Opladen, Westdt 1996; BEATRICE OCCHINI, «Es [ist] offenbar leichter, einen neuen Staat als eine neue Literatur zu gründen». *Der Adelbert-von-Chamisso-Preis als Konsekrationsinstanz*, in CHRISTOPH JÜRGENSEN, ANTONIUS WEIXLER (a cura di), *Literaturpreise. Geschichte und Kontexten*, Stuttgart, Metzler 2021, pp. 281-301.

⁴¹ Per questo termine cfr. ARMANDO GNISCI (a cura di), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città aperta 2006.

produzione occupava nei primi anni Duemila – e continua ad occupare tuttora – solo una nicchia letteraria. Inoltre, come fa notare Daniele Comberiati, nei testi riconducibili alla «letteratura degli immigrati in Italia» non è riconoscibile una significativa vena sperimentale plurilingue.⁴² Di tutt'altro spessore è il pur molto elogiato uso degli idioletti che Amara Lakhous fa in *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, mentre il plurilinguismo che caratterizza il primo romanzo di Uxax Cristina Ali Farah, *Madre Piccola* (2007), non persegue di certo il medesimo effetto straniante della lingua özdamariana, consistendo nell'inserimento nel testo di parole e frasi in somalo – tradotte nel glossario finale. Comberiati nomina come unico esempio di ibridazione plurilingue – e quindi, aggiungo, non di “semplice” accostamento di materiale proveniente da diverse lingue, ma di loro scambio – il «portuliano»⁴³ di Christiana de Caldas Brito⁴⁴, scrittura ibrida tra italiano e portoghese brasiliano adoperata, secondo Giacomo Polga,⁴⁵ anche da Fernanda Farias de Albuquerque.⁴⁶ Si tratta di esperimenti che, tuttavia, non sono stati ancora recepiti nel repertorio italiano.⁴⁷ Difficile poter giudicare quanto tale situazione di mancanza abbia inciso sulle scelte traduttive analizzate. In ogni caso, è indubbio che grazie al lavoro pionieristico di studiosi e traduttori quali Palermo e Gandini – per citare soltanto il caso studio di questo contributo – le sperimentazioni plurilingue di derivazione tedesca abbiano ormai fatto il loro ingresso nel panorama italiano, sollevando la problematica della loro resa e richiedendo una riflessione al riguardo. Ci troviamo adesso in una fase in cui è possibile immaginare una sperimentazione più capillare in fase traduttiva. Posto che non sarà possibile rispecchiare nella traduzione i rapporti storico-culturali tra le lingue presenti nel testo di partenza, là dove i loro rapporti specifici siano attivati – nel caso di Özdamar il turco e il tedesco – resta tuttavia auspicabile elaborare delle strategie per mettere in azione all'interno della lingua italiana dei processi di ampliamento polisemico in direzione plurilingue basati su rapporti traduttivi. Sarebbe necessario dunque, sempre partire dalle potenzialità reali dell'incontro plurilingue, tenendo presente come orizzonte di riferimento la presenza in atto e in potenza di altri idiomi nella stessa lingua italiana, che in alcuni casi anziché sostituirsi si potrebbe affiancare alle lingue del testo di partenza. Si tratterebbe di un lavoro di traduzione sulle soglie del *Nachdichten*, che aumenterebbe ulteriormente la potenza di queste traduzioni al quadrato.

⁴² DANIELE COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro*, Bruxelles, Destini incrociati/Destins croisés 2007.

⁴³ Ivi, pp. 83-91.

⁴⁴ CHRISTIANA DE CALDAS BRITO, *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, Roma, Lilit Editore 1998.

⁴⁵ GIACOMO POLGA, *Tracce di portuliano nella letteratura italiana della migrazione*, in «Italian canadiana», XXXIII (2019), pp. 261-276.

⁴⁶ FERNANDA FARIAS DE ALBUQUERQUE, MAURIZIO JANNELLI, *Princesa*, Roma, Sensibili alle foglie 1994.

⁴⁷ D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., pp. 83-102.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALLOCCA, DANIELA, *Berlinografie. La "poietica" dello spazio nella letteratura femminile della migrazione a Berlino. Due esempi: Der Hof im Spiegel di Emine Sevgi Özdamar e Sediment di Sudabeh Mohafez*, in «JsQ», XXIV, 48 (2007), pp. 190-201.
- EAD., *BerlinoGrafie: letteratura nomade e spazi urbani. I percorsi di Emine Sevgi Özdamar e Terézia Mora*, Milano, LED 2016.
- AMODEO, IMMACOLATA, «Die Heimat heißt Babylon». *Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, Opladen, Westdt. Verlag 1996.
- BACHMANN-MEDICK, DORIS (a cura di), *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag 1997.
- EAD., *Übersetzung in der Weltgesellschaft. Impulse eines "translational turn"*, in ANDREAS GIPPER, SUSANNE KLENGEL (a cura di), *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*, Würzburg, Königshausen und Neumann 2008, pp. 141-160.
- BIAGI, DARIA, *Plurilinguismo e traduzione. Tre esempi per una definizione dei confini*, in «InVerbis, Lingue Letterature Culture», n. 1 (2014), pp. 13-22.
- COMBERIATI, DANIELE, *Scrivere nella lingua dell'altro*, Bruxelles, Destini incrociati/Destins croisés 2007.
- DE CALDAS BRITO, CHRISTIANA, *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, Roma, Lilith Editore 1998.
- DEMBECK, TILL E ROLF PARR (a cura di), *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*, Tübingen, Francke 2017.
- DERRIDA, JACQUES, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris, Gallimard 1986.
- ID., *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Gallimard 1996.
- ERNST, THOMAS, *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Bielefeld, transcript 2013.
- ERVADOSA, CLARA, «Auch die Wörter werden zu Körpern». *Body, Sexuality and Carnavalesque Writing in Emine S. Özdamars Stories Mutterzunge and Großvaterzunge*, in «ZiG. Zeitschrift für interkulturelle Germanistik», VI, n. 1 (2015), pp. 51-70.
- FARIAS DE ALBUQUERQUE, FERNANDA, MAURIZIO JANNELLI, *Princesa*, Roma, Sensibili alle foglie 1994.
- FATICA, OTTAVIO, *Lost in Translation*, Milano, Adelphi 2023.
- FEDERMAIR, LEOPOLD, *Der neue Diamant: Verfremdungseffekte bei E. S. Özdamar*, in «Arcadia», XLVII, n. 1 (2012), pp. 153-172.
- GAGLIARDI, NICOLETTA, *Universal of translation e implicazioni culturali nella traduzione italiana degli scrittori contemporanei di origine turca*, in LUCIA PERRONE CAPANO (a cura di), *Il testo oltre i confini. Passaggi, scambi, migrazioni*, Bari, Palomar 2009, pp. 299-324.
- GNISCI, ARMANDO (a cura di), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città aperta 2006.
- HÄNSCH-HERVIEUX, VERENA, *Inszenieren eines 'naiven Blickes' und Verfremdung der Sprache in den Werken von Emine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada*, in «Recherches Germaniques», III (2006), pp. 43-58.

- JANKOWSKY, KAREN, "German" Literature Contested. The 1991 Ingeborg-Bachmann-Prize Debate, "Cultural Diversity", and Emine Sevgi Özdamar, in «The German Quarterly», LXX, n. 3 (1997), pp. 261-276.
- JESSEN, JENS, *Lockruf der Eitelkeit. Klagenfurt wickelt sich ab: Der fünfzehnte Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 2 luglio 1991.
- MECKLENBURG, NORBERT, *Interkulturalität und Komik bei Emine Sevgi Özdamar*, in ID. (a cura di), *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als Interkulturelle Literaturwissenschaft*, München, Iudicium 2008, pp. 506-535.
- OCCHINI, BEATRICE, „Es [ist] offenbar leichter, einen neuen Staat als eine neue Literatur zu gründen“. Der Adelbert-von-Chamisso-Preis als Konsekrationsinstanz, in CHRISTOPH JÜRGENSEN E ANTONIUS WEIXLER (a cura di), *Literaturpreise. Geschichte und Kontexten*, Stuttgart, Metzler 2021, pp. 281-301.
- ÖZDAMAR, EMINE SEVGI, *Mutterzunge*, Berlin, Rotbuch 1990.
- EAD., *Die Brücke vom goldenen Horn*, Köln, Kiepenheuer & Witsch 1998.
- EAD., *Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit. Eine Dankrede*, in EAD., *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*, Köln, Kiepenheuer & Witsch 2011, pp. 125-132.
- EAD., *La lingua di mia madre*, Bari, Palomar 2007.
- EAD., *Meine krank gewordenen türkischen Wörter*, in UWE PÖRKSEN E BERND BUSCH (a cura di), *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*, Göttingen, Wallstein 2008, pp. 52-54.
- EAD., *Il ponte del Corno d'oro*, Firenze, Ponte alle Grazie 2010.
- EAD., *Perikızı - ein Traumspiel = Perikızı - un sogno*, Napoli, Liguori Editore 2016.
- EAD., *Il cortile nello specchio-Bicicletta sul ghiaccio- Der Hof im Spiegel-Fahrrad auf dem Eis*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina 2018.
- PALERMO, SILVIA, *La scrittrice in transito. Emine Sevgi Özdamar in viaggio dall'Est all'Ovest*, in ANNA MARIA CARPI, GIUSEPPE DOLEI E LUCIA PERRONE CAPANO (a cura di), *La scuola dell'esilio. Riviste e letteratura della migrazione tedesca*, Roma, Artemide 2006, pp. 273-284.
- EAD., *Werkstattbericht einer deutsch-italienischen Übersetzerin*, in MARIA E. BRUNNER, NICOLETTA GAGLIARDI E LUCIA PERRONE CAPANO (a cura di), *Deutsch-italienische Kulturbeziehungen als Seismograph der Globalisierung in Literatur, Übersetzung, Film, Kulturarbeit und Unterricht*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2014, pp. 225-236.
- PAOLI, SANDRA, *L'occidente transculturale al femminile. Emine Sevgi Özdamar, Rita Ciresi e Yasemin Samdereli*, Milano, Mimesis 2018.
- PERRONE, GRAZIELLA, *La letteratura della migrazione in Germania e il rischio delle metafore. Il caso Emine Sevgi Özdamar*, in «JsQ», XXIII, n. 46 (2006), pp. 308-321.
- POLGA, GIACOMO, *Tracce di portuliano nella letteratura italiana della migrazione*, in «Italian canadiana», XXXIII (2019), pp. 261-276.
- RADAELLI, GIULIA, *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*, Berlin, Akademie Verlag 2011.
- SAPIRO, GISELE E JOHANN HEILBRON (a cura di), *Traduction: les échanges littéraires internationaux*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 144 (2002).

- IID. (a cura di), *La circulation internationale des idées*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 145 (2002).
- SCHMITZ-EMANS, MONIKA (a cura di), *Literatur und Vielsprachigkeit*, Heidelberg, Synchron 2004.
- SISTO, MICHELE, *La letteratura tradotta come fattore di cambiamento nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in IRENE FANTAPPIÈ E MICHELE SISTO (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970. Campi, polisistemi, transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970. Felder, Polysysteme, Transfer*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici 2013, pp. 77-94.
- SÖLÇÜN, SARGUT, *Gespielte Naivität und ernsthafte Sinnlichkeit der Selbstbegegnung – Inszenierungen des Unterwegsseins in Emine Sevgi Özdamars Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“*, in AGLAIA BLIOUMI (a cura di), *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, München, Iudicium 2002, pp. 92-111.
- THÜNE, EVA-MARIA, «*Lo scavo delle parole*»: scrivere e riflettere sulla lingua nei testi di Emine Sevgi Özdamar, in GIULIA CANTARUTTI E PAOLA MARIA FILIPPI (a cura di), *La lingua salvata. Scritture tedesche dell'esilio e della migrazione*, Rovereto, Osiride 2008.
- EAD., ‚Mundhure‘ und ‚Wortmakler‘. Überlegungen zu Texten von Emine Sevgi Özdamar, in FABRIZIO CAMBI (a cura di), *Gedächtnis und Identität: Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2008.
- EAD. E SIMONA LEONARDI, *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco*, Roma, Aracne 2009.
- WALKOWITZ, REBECCA, *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York, Columbia University Press 2015.
- WEBER, ANGELA, *Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*, Bielefeld, transcript 2009.
- WIERSCHKE, ANNETTE, *Schreiben als Selbstbehauptung. Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar. Mit Interviews*, Frankfurt am Main 1996.
- WOLF, ULJANA, *Transatlantische Tapisserien. Zu Erin Moures O Cadoiro und zum Übersetzen mehrsprachiger Lyrik*, in «Merkur», LXX, n. 8 (2016), pp. 88-93.
- YILDIZ, YASEMIN, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press 2012.
- YÜCEL, FARUK, *Jenseits der Äquivalenzgrenzen. Mehrsprachigkeit in einer Sprache und ihre Transformation*, in CHRISTIANE NORD, MEHMET TAHIR ÖNCÜ E ABDEL-HAFIEZ MASSUD (a cura di), *Übersetzungsäquivalenzen in Textsorten*, Berlin, Logos Verlag 2017, pp. 211-230.



PAROLE CHIAVE

Plurilinguismo letterario; Emine Sevgi Özdamar; letteratura interculturale; letteratura della migrazione



NOTIZIE DELL'AUTORE

Beatrice Occhini è assegnista di ricerca presso l'Università degli studi di Salerno. La sua tesi di dottorato, discussa nel 2020 presso l'Università di Napoli "L'Orientale", è in uscita in tedesco per l'editore Narr Francke Attempo, con il titolo *Der Adelbert-von-Chamisso-Preis zwischen Inklusion und Exklusion: Mehrsprachigkeit und Interkulturalität in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Ha pubblicato inoltre diversi articoli sulle scritture di Franco Biondi, Terézia Mora e Uljana Wolf. Nel 2023 ha curato insieme a Gabriella Sgambati un volume plurilingue della rivista «Odradek» sul tema dell'intraducibilità.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

BEATRICE OCCHINI, *Traduzioni al quadrato. Tradurre il plurilinguismo o il caso di Emine Sevgi Özdamar*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 21 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



WHAT I BELIEVE DI EDWARD MORGAN FORSTER TRA IRONIA E DISINCANTO

LAURA CHIARA SPINELLI – *Università degli Studi di Bari*

Il contributo propone la prima traduzione italiana del saggio *What I Believe* di Edward Morgan Forster. L'autore, dinanzi alla minaccia della Seconda guerra mondiale, sintetizza il proprio ideale di civiltà e umanità, proponendo la difesa dei valori liberali dalle insidie del totalitarismo. La traduzione è accompagnata da una nota introduttiva, in cui si analizza il saggio nel quadro dell'impegno pubblico di Forster come intellettuale e si discutono le strategie traduttive impiegate.

The first Italian translation of the essay *What I Believe* by Edward Morgan Forster is offered here. Under the shadow of the Second World War, the author illustrates his ideal of humanity and civilization, by defending liberal values against the threat of totalitarianisms. The target text is preceded with an introduction, which analyses the essay within the context of Forster's commitment as a public intellectual and discusses the translation strategies adopted.

Those of us who were brought up in the old order, when fate advanced slowly, and tragedies were manageable, and human dignity possible, know that that order has vanished from the earth.¹

È il 1939 e con queste parole Edward Morgan Forster descrive i profondi mutamenti che la Seconda guerra mondiale sta portando con sé. Dopo aver abbandonato la forma romanzo, egli dedica la seconda parte della sua carriera all'attività critica e giornalistica, affidando a saggi, recensioni, discorsi, interventi radiofonici la funzione di veicolare il proprio ideale di civiltà e di umanità. I contributi degli anni Trenta e Quaranta, raccolti nel volume *Two Cheers for Democracy* (1951),² riflettono la presenza costante dell'intellettuale sulla scena culturale inglese, come «esponente visibile [...] di tutto quanto c'era da salvare di una società ormai lontana»:³ dalla scrittura destinata alla stampa periodica – si pensi a «The Listener» e al «New Statesman» – alla collaborazione con la BBC, il ruolo pubblico di Forster è manifesto.⁴

Con il dono della parola, egli desta l'attenzione dei suoi lettori e ascoltatori, invitandoli a riflettere sui problemi sociali e politici del tempo. La varietà dei temi trattati e delle forme spiega le difficoltà incontrate dall'autore nel dar vita a una raccolta di saggi organica. È meticoloso il lavoro di revisione richie-

¹ EDWARD MORGAN FORSTER, *They Hold Their Tongues*, in ID., *Two Cheers for Democracy*, edited by Oliver Stallybrass, London, Arnold 1951, pp. 28-30, p. 29.

² La silloge include saggi per lo più successivi al 1936, anno di pubblicazione della raccolta precedente *Abinger Harvest*. Accanto ai contributi degli anni Trenta e Quaranta figurano *Anonymity: An Enquiry* (1925) e pochi testi risalenti al 1951.

³ MASOLINO D'AMICO, introduzione a E-M FORSTER, *Romanzi*, Milano, Mondadori 1986, p. XXVII.

⁴ Le modalità con cui l'autore esprime la propria voce sono interconnesse, se si pensa che il «Listener», settimanale fondato dalla BBC nel 1929, ha preservato molti dei talk forsteriani, trascritti in forma di saggio. Cfr. LINDA K. HUGHES, MARY LAGO and ELIZABETH MACLEOD WALLS (eds.), *The BBC Talks of E.M. Forster, 1929-1960. A Selected Edition*, Columbia, University of Missouri Press 2008.

sto, dinanzi alla molteplicità di versioni di uno stesso intervento e al frequente passaggio dalla *spoken word* alla pagina scritta.⁵

Forster rinuncia a conferire all'opera un ordinamento cronologico, che limiterebbe la complessità del discorso. Scriverà infatti nella Prefatory Note:

I was anxious to produce a book rather than a time-string, and to impose some sort of order upon the occupations and preoccupations, the appointments and disappointments, of the past fifteen years.⁶

Con straordinaria coerenza intellettuale, Forster traccia nell'opera i contorni di un'era di inquietudine, dalla minaccia della guerra al suo compimento, sino alle speranze di ricostruzione. Se la prima sezione ha un taglio eminentemente politico – si discute di temi legati al secondo conflitto mondiale, come antisemitismo, libertà, censura –, il resto del volume è dedicato alle riflessioni culturali ed estetiche. Di raccordo è il saggio *What I Believe*, che costituisce la chiave per interpretare l'intera raccolta: l'autore sintetizza qui la sua nozione di umanità, in una difesa coraggiosa dei valori liberali dalle insidie del totalitarismo.

Forster scrive il saggio nel 1938, in risposta all'invito da parte del periodico newyorkese «The Nation» a contribuire alla serie *Living Philosophies*. Il titolo originario, destinato a mutare nelle versioni successive, è *Two Cheers for Democracy*, da cui la silloge del 1951, quasi per gioco, prenderà il nome.⁷ Nel 1939 sarà pubblicato come pamphlet dalla casa editrice londinese Hogarth Press, con il titolo *What I Believe*.

La frase di apertura del saggio, «I do not believe in Belief»,⁸ esprime un credo all'insegna della negazione, volto a sfidare le opinioni dominanti. Forster respinge la Fede con la F maiuscola, perché indurisce il cuore e la mente con la sua inflessibilità. Nell'indicare come maestri non Mosè o San Paolo, ma Erasmo e Montaigne, egli si riconnette alla tradizione liberale e propone di riportare in prima linea valori ormai dimenticati. Tolleranza, solidarietà, culto dell'amicizia e delle relazioni personali – ideali già condivisi con l'élite del Bloomsbury Group – sono ora invocati come indispensabili per resistere agli errori della Storia.⁹

In un mondo lacerato dalle persecuzioni religiose e razziali e connotato da un clima di sospetto e solitudine, la lealtà e la fiducia verso l'altro sono virtù rare: in una guerra moderna – scrive Forster – non c'è posto per quelle «in-

⁵ Particolarmente complesso è il caso dei talk, connotati da una natura ibrida, dalla coesistenza di oralità e scrittura: traggono infatti origine da una prosa attenta, da uno *script* che riproduce la stessa naturalezza del parlato. La loro trascrizione in forma di saggio dà vita a un testo ulteriormente diverso. Cfr. L-K. HUGHES, M. LAGO and E. MACLEOD WALLS (eds.), *The BBC Talks of E.M. Forster, 1929-1960*, cit.

⁶ E-M FORSTER, Prefatory Note to *Two Cheers for Democracy*, cit., pp. XIII-XIV, p. XIII.

⁷ Forster spiega l'origine del titolo del volume nella prefazione. Per ricostruire le vicende editoriali del saggio *What I Believe*, si vedano le note al testo di Oliver Stallybrass, curatore della raccolta *Two Cheers for Democracy*.

⁸ E-M FORSTER, *What I Believe*, in ID., *Two Cheers for Democracy*, cit., pp. 65-73, p. 65 (D'ora in poi, WB).

⁹ Cfr. MEDALIE DAVID, *Bloomsbury and Other Values*, in *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, edited by DAVID BRADSHAW, Cambridge, Cambridge University Press 2007, pp. 32-46.

timacies»¹⁰ che in passato rendevano più sopportabili i conflitti. C'è invece il desiderio di votarsi ad una causa, desiderio che l'autore svuota di senso in un passaggio provocatorio:

I hate the idea of causes, and if I had to choose between betraying my country and betraying my friend I hope I should have the guts to betray my country. Such a choice may scandalize the modern reader, and he may stretch out his patriotic hand to the telephone at once and ring up the police. It would not have shocked Dante, though. Dante places Brutus and Cassius in the lowest circle of Hell because they had chosen to betray their friend Julius Caesar rather than their country Rome. (WB, p. 66)

Nell'*Inferno* dantesco Bruto e Cassio figurano tra le anime che hanno tradito i propri benefattori. E, nella tragedia shakespeariana, Bruto è l'uomo moderno tormentato dal dubbio, che ha scelto di uccidere Cesare perché amava Roma di più:¹¹ dietro ad ogni credo vi è inevitabilmente una scelta dolorosa che si è chiamati a compiere, «something terrible and hard» (WB, p. 66).

Forster sa bene che i valori di cui si fa portavoce costituiscono a loro volta una fede, ed è cauto nel difenderli. È per questo che ai suoi *beliefs* accorda soltanto l'iniziale minuscola, nel timore che possano incorrere in quella stessa rigidità di cui egli aveva evidenziato le insidie. La delusione della Prima guerra mondiale non ha scoraggiato del tutto l'autore, ma gli ha donato nuova consapevolezza: la fede nell'umanesimo liberale, come possibile risposta alle questioni politiche e sociali, non può essere cieca.

In questo quadro, la democrazia, non esente da contraddizioni, merita ai suoi occhi solo «due urrà», uno per la sua apertura al dissenso, l'altro per la capacità di accogliere la varietà degli individui:

It does start from the assumption that the individual is important, and that all types are needed to make a civilization. It does not divide its citizens into the bossers and the bossed – as an efficiency-regime tends to do. (WB, p. 67)

Nel riflettere sulla distanza tra un sistema liberale e un regime totalitario, Forster conclude che la democrazia è pur sempre una forma di governo, legata ai meccanismi della politica, ma «meno odiosa» di altre perché, quantomeno, è costretta a fingere di amare la libertà: «the fact that our rulers have to pretend to like freedom is an advantage»¹² aveva dichiarato in *Liberty in England* (1935). Il saggio, poi inserito nella raccolta *Abinger Harvest*, è la trascrizione del discorso pronunciato dall'autore a Parigi al Congrès international des écrivains pour la défense de la culture. Forster, dinanzi al suo pubblico, riserva parole di elogio al proprio Paese, custode di una tradizione liberale

¹⁰ E-M FORSTER, *They Hold Their Tongues*, cit., p. 29.

¹¹ Cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, III 2, vv. 22-23, *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*, edited by T-S DORSCH, London, Methuen 1955, p. 79.

¹² E-M FORSTER, *Liberty in England*, in ID., *Abinger Harvest*, London, Arnold 1936, pp. 62-68, p. 63.

dalle radici antichissime, intimamente connessa alla cultura nazionale; eppure riconosce i limiti che la libertà ha in Inghilterra, legata alla razza e alla classe sociale, ma soprattutto minacciata dall'interno, dalla tendenza a mascherare la tirannia dietro la facciata del consenso democratico:

Our danger from Fascism – unless a war starts when anything may happen – is negligible. We're menaced by something much more insidious – by what I might call 'Fabio-Fascism,' by the dictator-spirit working quietly away behind the façade of constitutional forms.¹³

Il termine “Fabio-fascismo” è coniato dall'autore per indicare un'offensiva che si fa strada gradualmente all'interno del Paese¹⁴ e diviene responsabile di quei provvedimenti che sembrano replicare la stessa intolleranza propria delle ideologie nazionaliste: Forster pensa alla promulgazione del *Sedition Act*¹⁵ o alle accuse di oscenità rivolte al romanzo *Boy* di James Hanley, di cui ricostruisce le vicende editoriali per intervenire contro la censura letteraria.

Le riflessioni sulla libertà di espressione costituiscono il filo rosso dei saggi forsteriani. Nel 1938 l'autore discute sul tema *Efficiency and Liberty* con il filosofo e scrittore Anthony Mario Ludovici¹⁶ e, nell'autunno del 1940, si interroga sul destino della cultura dinanzi alla minaccia del nazismo. Nascono così i *Three Anti-Nazi Broadcasts*, dal chiaro intento propagandistico, originariamente destinati alla BBC.¹⁷ I titoli con cui i tre interventi appaiono nella raccolta – *Culture and Freedom, What Has Germany Done to the Germans?* e *What Would Germany Do to Us?* – sono emblematici delle preoccupazioni dell'autore legate al secondo conflitto mondiale. Con una lucidità quasi profetica, Forster riflette sulle conseguenze di una possibile vittoria tedesca, consapevole della volontà della Germania di rendere statale la cultura e inglobare le tradizioni nazionali:

¹³ Ivi, p. 64.

¹⁴ Cfr. LUCIANO MARROCU, “I do believe in liberty”: voci della cultura inglese, in *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935*, a cura di SANDRA TERONI, Roma, Carocci 2002, pp. 105-114, p. 105. L'espressione “Fabio-fascismo” sembra dunque rinvire alla strategia adottata dal generale romano Quinto Fabio Massimo nella seconda guerra punica (Si veda in proposito l'aggettivo “Fabian” in JAMES H. MURRAY et al. (eds.), *The Oxford English Dictionary*, vol. V, Oxford, Clarendon Press 1989, p. 637).

¹⁵ Forster si riferisce all'*Incitement to Disaffection Act* del 1934, volto a prevenire e punire qualsiasi tentativo di indurre un membro delle forze armate di Sua Maestà a venir meno al proprio dovere o alla propria fedeltà nei riguardi della Corona.

¹⁶ Cfr. M. LAGO, *E. M. Forster and the BBC*, in «The Yearbook of English Studies», 20 (1990), pp. 132-151. La parola “efficiency” è parola chiave nei saggi di Forster.

¹⁷ Per una ricostruzione delle vicende editoriali dei tre talk, si vedano le note di Oliver Stallybrass in coda al volume *Two Cheers for Democracy*.

Destruction of national culture is part of their programme of conquest. [...] Our press, our publishing and printing trades, our universities and the rest of our educational system would be instantly controlled.¹⁸

Se lo stato controlla la cultura, viene meno quella condizione imprescindibile alla creazione letteraria e artistica quale è la libertà. In quanto scrittore, Forster crede fermamente nella necessità di comunicare al pubblico i propri pensieri senza curarsi di assecondare imposizioni esterne:

As a writer, I have three reasons for believing in freedom. Firstly, the writer himself must feel free, or he may find it difficult to fall into the creative mood and do good work. If he feels free, sure of himself, unafraid, easy inside, he is in a favourable condition for the act of creation.

The second reason also concerns the writer – and indeed the artist generally. It is not enough to feel free; that is only the start. To feel free may be enough for the mystic, who can function alone and concentrate even in a concentration camp. The writer, the artist, needs something more – namely freedom to tell other people what he is feeling. [...]

The third reason concerns the general public. The public, on its side, must be free to read, to listen, to look.¹⁹

Forster pronuncia queste parole nel 1940, quando la guerra è ormai realtà, esplicitando quei concetti che in *What I Believe* sono velatamente accennati: dalla dichiarazione che la libertà di parola è ormai in pericolo – «one likes to say what one thinks while speech is comparatively free; it may not be free much longer» (WB, p. 72) – alla diffidenza nei confronti dei «Great Men», promotori di quell'uniformità tanto agognata dai regimi totalitari:

I distrust Great Men. They produce a desert of uniformity round them and often a pool of blood too, and I always feel a little man's pleasure when they come a cropper. (WB, p. 70)

Forster non fa nomi o esempi concreti, ma lascia all'immaginazione del lettore qualsiasi possibilità di identificazione. L'allusione al contesto politico del tempo è resa più chiara dalla complessa lettura che l'autore offre dell'opera wagneriana *Der Ring des Nibelungen*:

¹⁸ E-M FORSTER, *What Would Germany Do to Us?*, in ID., *Two Cheers for Democracy*, cit., pp. 38-42, pp. 38-39.

¹⁹ ID., *Culture and Freedom*, in ID., *Two Cheers for Democracy*, cit., pp. 31-35, p. 32.

The giants there have the guns, or in other words the gold; but they do nothing with it, they do not realize that they are all-powerful, with the result that the catastrophe is delayed and the castle of Valhalla, insecure but glorious, fronts the storms. Fafnir, coiled round his hoard, grumbles and grunts; we can hear him under Europe today [...]. (WB, p. 68)

Nella figura del gigante tramutato in drago, il terribile Fafnir, di cui è possibile udire i grugni oggi in Europa, è ravvisabile un riferimento alla Germania nazista. I «Grandi uomini» rappresentano la forza, «the ultimate reality on this earth» (WB, p. 68); essa, però, non sempre coincide con l'intelligenza, come i giganti nell'opera di Wagner dimostrano. E la civiltà sopravvive al soffio del drago, confinata a quegli intermezzi in cui la violenza si fa momentaneamente da parte:

all society rests upon force. But all the great creative actions, all the decent human relations, occur during the intervals when force has not managed to come to the front. These intervals are what matter. I want them to be as frequent and as lengthy as possible, and I call them "civilization". (WB, p. 68)

Forster confida nella durata di tali intervalli, un concetto che appare riduttivo, fragile, agli occhi di chi crede nella salvezza eterna dell'umanità. Eppure, egli si accontenta. Alla durezza dei Grandi uomini contrappone la semplicità dei «little men», al singolo eroe un'élite che non abbia nulla a che vedere con il prestigio e il potere – «an aristocracy of the sensitive, the considerate and the plucky» (WB, p. 70) –, costituita da uomini che si distinguono per coraggio e sensibilità, che siano creativi nella sfera pubblica, dando vita a forme di arte e di letteratura, o nelle loro ordinarie occupazioni.

È possibile rintracciarli in tutte le nazioni, le classi e le razze, nella consapevolezza che non esista un popolo superiore e non esista una razza pura. Forster mette in guardia i suoi lettori dall'illusorietà dell'essenzialismo razziale, come si evince scorrendo le pagine del saggio *Racial Exercise* (1939):

How extraordinary it is that governments which claim to be realistic should try to base themselves on anything so shadowy and romantic as race! A common language, a common religion, a common culture all belong to the present, evidence about them is available, they can be tested. But race belongs to the unknown and unknowable past. It depends upon who went to bed with whom in the year 1400 [...] Community of race is an illusion.²⁰

L'origine di ognuno di noi – scrive l'autore non senza una vena di ironia – risale a un ignoto passato, di cui è impossibile tenere traccia.

L'ideale di aristocrazia proposto da Forster riunisce quelle qualità invocate all'inizio del saggio:

²⁰ E-M FORSTER, *Racial Exercise*, in ID., *Two Cheers for Democracy*, cit., pp. 17-20, pp. 18-19.

What is good in people – and consequently in the world – is their insistence on creation, their belief in friendship and loyalty for their own sakes; and, though Violence remains and is, indeed, the major partner in this muddled establishment, I believe that creativeness remains too, and will always assume direction when violence sleeps. (WB, p. 69)

La Storia ha dimostrato che l'impulso creativo dell'uomo permane anche laddove incombe la minaccia della guerra: l'arte è pertinace e resiste al caos del mondo contemporaneo.

Il contrasto tra ordine e disordine permea la riflessione politica ed estetica forsteriana: l'importanza delle relazioni personali – scrive l'autore in *What I Believe* – risiede anche nella loro capacità ordinatrice.

Starting from them, I get a little order into the contemporary chaos. One must be fond of people and trust them if one is not to make a mess of life, and it is therefore essential that they should not let one down. (WB, p. 66)

I termini “order”, “chaos”, “mess” ricorrono con insistenza nella silloge, conferendo unità tematica all'opera attraverso la coesione lessicale. Eppure, sono concetti dal confine labile: l'autore ci ricorda che la vita è *muddle*, è confusione e varietà, per cui sarà vano qualsiasi tentativo di imporre un ordine perfetto alla ricchezza dell'esperienza umana.²¹

Non stupisce dunque che nel saggio *The New Disorder* (1941), dal titolo emblematico, Forster invochi non un “nuovo ordine”, come vorrebbe la propaganda politica del tempo, ma un disordine propizio al fiorire della civiltà, al pari di quanto accaduto nell'antica Grecia, nel Rinascimento italiano o nel Settecento francese. Il contributo, che nasce in origine come discorso pronunciato al diciassettesimo Congresso internazionale del P.E.N. club sul tema *Writers in Freedom*, sarà poi pubblicato su «Horizon»: dinanzi alla mutevolezza che caratterizza la sfera politica e sociale, Forster intravede la possibilità di un ordine estetico.

I contenuti del saggio saranno in buona parte riproposti in *Art for Art's Sake*, che apparirà nel 1949 sul periodico «Harper's Magazine». L'autore qui reinterpreta il principio decadente dell'arte per l'arte, che, ai suoi occhi, non è da intendersi come il compiaciuto isolamento di chi vorrebbe ripiegarsi su se stesso in una realtà così complessa, ma si riferisce alla natura assoluta dell'opera d'arte, alla sua capacità di rappresentare un mondo a sé, autosufficiente e dotato di leggi proprie, che trascendono il tempo e lo spazio. Dal *Macbeth* di Shakespeare a *La Grande Jatte* di Seurat, dall'*Antigone* di Sofocle agli affreschi di Michelangelo sulla volta della Cappella Sistina, l'opera d'arte è connotata da un'armonia intrinseca, che il suo creatore imprime. E questo la rende unica nell'universo:

A work of art, we are all agreed, is a unique product [...] because it is the only material object in the universe which may possess internal

²¹ Cfr. CHARLES BRIAN COX, *The Free Spirit: A Study of Liberal Humanism in the Novels of G. Eliot, H. James, E.M. Forster, V. Woolf, A. Wilson*, London-New York-Toronto, Oxford University Press 1963, pp. 75-76.

harmony. All the others have been pressed into shape from outside, and when their mould is removed they collapse. The work of art stands up by itself, and nothing else does. It achieves something which has often been promised by society, but always delusively. Ancient Athens made a mess – but the *Antigone* stands up. Renaissance Rome made a mess – but the ceiling of the Sistine got painted. James I made a mess – but there was *Macbeth*. Louise XIV – but there was *Phèdre*.²²

Soltanto l'arte, in virtù della sua armonia, può essere rimedio alla tragicità di un mondo alla deriva: è per questo che occorre coltivarla, così da attraversare e superare l'oscurità del presente.

La sfida del nostro tempo, scrive l'autore, è quella di consegnare alle generazioni successive «the various beautiful and interesting objects which men have made in the past [...] not merely books, pictures and music, but the power to enjoy and understand them».²³ È questa la nozione ampia di cultura, dagli echi arnoldiani, di cui Forster si fa portavoce, affidando allo scrittore il compito di preservare la tradizione per ricomporre i pezzi della civiltà, quando la guerra sarà ormai conclusa.

²² E-M FORSTER, *Art for Art's Sake*, in ID., *Two Cheers for Democracy*, cit., pp. 87-93, p. 90.

²³ ID., *Does Culture Matter?*, in ID., *Two Cheers for Democracy*, cit., pp. 99-104, pp. 99-101.

I TRADURRE FORSTER SAGGISTA

I temi affrontati nella raccolta *Two Cheers for Democracy*, in un intreccio tra arte e politica, spiegherebbero il silenzio con cui i saggi che la compongono sono stati accolti nell'Italia fascista, alla luce delle caratteristiche del contesto di arrivo e, più in generale, nel quadro della ricezione tarda di Forster nel nostro Paese.²⁴

Del resto, sono aspre le parole con cui l'autore denuncia ogni forma di totalitarismo e non sarebbero sfuggite alla censura:²⁵ dalla definizione della Germania hitleriana come «villain»²⁶ all'analogia proposta tra la figura di Mussolini e il tiranno Giulio Cesare dell'omonima tragedia shakespeariana, con la sua magniloquenza e, insieme, le «infirmities»²⁷ che lo affliggono.

Non mancano allusioni meno dirette, ma comunque identificabili: il saggio del 1937 *The Last Parade* si conclude con un paragrafo su Satana, in cui è adombrato un riferimento al duce e all'autorizzazione a usare aggressivi chimici nella guerra d'Etiopia.²⁸

²⁴ Occorrerà, infatti, attendere il secondo dopoguerra per le prime traduzioni italiane dei romanzi forsteriani. Per una ricostruzione dettagliata della ricezione di Forster in Italia si rinvia a PATRIZIA NERROZZI BELLMAN, *La fortuna di E. M. Forster in Italia. Saggio e bibliografia (1925-1979)*, Bari, Adriatica 1980 e SARA SULLAM, *Le traduzioni di letteratura inglese in Italia dal 1943 ai primi anni sessanta. Una ricognizione preliminare*, in «Enthymema», VII (2012), pp. 131-150.

²⁵ Il percorso seguito dalla censura libraria fascista in Italia è in realtà incerto, cauto e contrastato (Cfr. GIORGIO FABRE, *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, Milano, Mondadori 2018): essa prende l'avvio in sordina nel 1926 nell'ambito delle cosiddette leggi fascistissime e si inasprisce dalla metà degli anni Trenta, seguendo «il radicalizzarsi delle trasformazioni totalitarie del regime» (SIMON LEVIS SULLAM, «Sarebbe Più Logico Bruciarli». *Una Nota Sulla Censura Dei Libri Nel Fascismo*, in «Con licenza de' Superiori». *Studi in Onore Di Mario Infelise*, a cura di FLAVIA DE RUBEIS e ANNA RAPETTI, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2023, pp. 173-182, p. 174). Il sistema di controllo della cultura instaurato dal fascismo non è esente da ambiguità. Un'ambiguità incarnata dal modo stesso di percepire le traduzioni dei testi stranieri, da una parte come possibilità di accrescere la cultura italiana, dall'altra come immagine di un popolo attratto più dall'estero che dalla cultura nazionale (Cfr. ELISA FORTUNATO, *Le scelte del traduttore. I Viaggi di Gulliver e il Fascismo*, in *Censura e auto-censura*, a cura di ANTONIO BIBBO, STEFANO ERCOLINO e MIRKO LINO, «Between», V [2015]). Se in un primo momento il regime non interviene direttamente contro le traduzioni, la politica censoria diviene più rigida a seguito della guerra d'Etiopia (Cfr. CHRISTOPHER RUNDLE, *Translation in Fascist Italy. The Invasion of Translations*, in *Translation under Fascism*, edited by CHRISTOPHER RUNDLE and KATE STURGE, Basingstoke, Palgrave Macmillan 2010, pp. 15-50). A rappresentare una fase estrema è il 1938: se dall'aprile del 1934 si imponeva agli editori di consegnare alla Prefettura della loro provincia tre copie di qualsiasi pubblicazione avessero stampato, con la circolare del 26 marzo 1938, viene affidato al Ministero della Cultura popolare il compito di autorizzare la diffusione in Italia di traduzioni di autori stranieri (GIORGIO FABRE, *Fascism, Censorship and Translation*, in *Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media*, edited by FRANCESCA BILLANI, Manchester, St. Jerome Publishing 2007, pp. 27-59). A settembre dello stesso anno si svolge la prima riunione della Commissione per la bonifica libraria, poco tempo prima che vengano approvate le leggi razziali.

²⁶ E-M FORSTER, *Culture and Freedom*, cit., p. 34. È noto che l'autore era stato inserito nella lista nera creata dai nazisti (Cfr. OLIVER STALLYBRASS, Editor's Introduction to *Two Cheers for Democracy*, cit., p. IX).

²⁷ ID., *Julius Caesar*, in ID., *Two Cheers for Democracy*, cit., pp. 150-153, p. 153.

²⁸ ID., *The Last Parade*, in ID., *Two Cheers for Democracy*, cit., pp. 3-8, p. 7: «Satan. Unexpected but unmistakable, he appears in the great entrance court of the Italian Pavilion, amongst the fragments of the lovely Italian past. He is to the left as one comes in, clothed all in black, and he dominates a large feeble picture of carnage. He is weakness triumphant – that is his role in the modern world. He presses a button and a bull bursts. He sprays savages with scent».

La scarsa attenzione riservata all'autore dall'editoria e dalla stampa italiana tra le due guerre è riconducibile anche alle difficoltà incontrate dalla critica nel delineare un profilo riconoscibile e chiaro di Forster narratore e saggista, a partire dal suo rapporto complesso con la tradizione.²⁹

È la rivista «Il Mese» a presentare ai lettori italiani, dagli uffici di Fleet Street, l'immagine di Forster come intellettuale, attraverso la scelta di pubblicare la traduzione di *The New Disorder* (*Il nuovo disordine*) nel novembre 1943. L'intento programmatico del periodico è infatti di proporre una selezione degli scritti più interessanti apparsi sulla stampa dei Paesi liberi, dalle parole di autori insigni ancora ignoti in Italia o, se noti, banditi dalla censura fascista alle pagine degli scrittori italiani in esilio. In tal modo si può fornire un compendio «della sostanza intellettuale di cui si cibano normalmente i pubblici delle democrazie»,³⁰ lasciando ai lettori italiani la possibilità di giudicare se fosse «più gustosa e più nutriente di quella somministrata loro dal fascismo».³¹

Alla fine della guerra, Forster potrà gioire apertamente della sconfitta del totalitarismo e di chi lo ha promosso, «the hard man, hanging upside-down like a turkey».³²

Eppure *Il nuovo disordine* resterà un esempio isolato di traduzione italiana dei *political writings* dell'autore, anche dopo il secondo conflitto mondiale: evidentemente, i temi esplorati apparivano ormai lontani agli occhi del lettore italiano. Del resto, lo stesso romanzo *Howards End* viene respinto nel 1953 dalla casa editrice Mondadori, in quanto affrontava un problema sociale interessante, ma ormai datato in un contesto politico che si era lasciato alle spalle le limitazioni del regime fascista.³³

Si deve alla penna di Elio Chinol una recensione acuta dei saggi di Forster nel 1952, l'anno successivo alla pubblicazione di *Two Cheers for Democracy*: l'anglista si sofferma in particolare su *What I Believe*, che definisce una sorta di «testamento spirituale» dell'autore, «uno scritto pieno d'antica saggezza».³⁴

Le parole di Forster hanno il fascino del passato – egli stesso ammette di appartenere alle ceneri del vittorianesimo –,³⁵ ma conservano la loro incisività nel descrivere lucidamente i meccanismi di un mondo dominato da violenza e crudeltà. Forster si interroga sul problema del potere e offre in *What I Believe* una risposta alle sfide del presente, lontana da qualsiasi preoccupazione escatologica. Dalla prospettiva liminare ma autorevole dello scrittore, egli articola un discorso politico e culturale la cui efficacia retorica risiede nell'impiego dell'ironia come strategia per combattere il potere dei «Grandi uomini

²⁹ P. NEROZZI BELLMAN, *La fortuna di E. M. Forster in Italia*, cit., pp. 10-11.

³⁰ *Ai lettori*, in *Sei Mesi, Raccolta completa dei primi sei numeri di «Il Mese. Compendio della stampa internazionale»*, London, The Fleet Street Press 1943-1944.

³¹ *Ibid.*

³² E-M FORSTER, *The Challenge of Our Time*, in *Two Cheers for Democracy*, cit., pp. 54-58, p. 57.

³³ ELISA BOLCHI, *Bloomsbury Writers in Italy: A Comparison of the Italian Publication History of E.M. Forster, Lytton Strachey and Virginia Woolf*, in «Letteratura e letterature», 14 (2020), pp. 71-87.

³⁴ ELIO CHINOL, *Due evviva per la democrazia*, in «La Fiera Letteraria», 1 giugno 1952.

³⁵ Cfr. E-M FORSTER, *The Challenge of Our Time*, cit., p. 54.

ni» attraverso la parola, in un attacco mai frontale, ma indiretto.³⁶ Così, Forster può assimilare la funzione dell'eroe in uno stato totalitario a quella dell'uvetta in un *pudding*, o attribuire alla democrazia soltanto due urrà. La stessa dichiarazione contenuta nell'incipit – «I do not believe in Belief» (WB, p. 65) – ha una natura paradossale.

Nel quadro della *comic seriousness* che connota lo stile dell'autore si iscrive l'utilizzo di termini colloquiali, che la traduzione qui proposta conserva, così da non tradire il registro del testo di partenza: dall'uso del verbo "swallow" per indicare la tendenza degli uomini a credere a qualsiasi cosa all'espressione «have the guts to betray my country» (WB, p. 66).

Le riflessioni forsteriane hanno la semplicità tipica di una conversazione privata: l'autore può affermare con schiettezza che le nazioni derubano, prevaricano, imbrogliano. Una semplicità che si riflette anche nella sintassi, caratterizzata da frasi brevi – «I dislike the stuff»; «In theory we cannot» (WB, p. 65) – e costruzioni paratattiche, non così familiari alla lingua italiana.

La voce dell'autore, rinunciando al tono altisonante che il titolo del saggio promette, è connotata dall'umiltà di chi rifiuta la grandezza,³⁷ è sommessa ed esitante, nella consapevolezza dei limiti dei valori liberali proposti, della loro natura anacronistica e vulnerabile. Così la tolleranza diventa una virtù noiosa e imperfetta, perché consiste nel sopportare l'altro. Nel 1941 Forster la definirà un "rattoppo", necessario a mantenere l'armonia tra i popoli: «just a makeshift, suitable for an overcrowded and overheated planet».³⁸

L'autore sostiene ma al contempo sfida la tradizione liberale, la mette in discussione.³⁹ E lo fa con parole non di trionfo, ma di perdita, con il tono elusivo di chi non vuole esprimere certezze.

La sua cautela nel presentare idee e opinioni si traduce sul piano morfologico con l'impiego della modalità epistemica: il verbo "may" ricorre con insistenza e diviene in italiano un condizionale.

Alla chiarezza della sintassi fa da contraltare la ricchezza del linguaggio figurato, che rappresenta una sfida per il traduttore: dall'uso di metafore – pensiamo alla definizione della Fede come «mental starch» (WB, p. 65) – all'antitesi tra immagini evocative. È suggestiva l'idea della fiammella che arde in ognuno dei «little men», quella luce che l'oscurità non potrà mai spegnere o inghiottire. Gli aggettivi "little" e "great" punteggiano il testo, lo rendono coeso sul piano lessicale attraverso la ripetizione e l'antonimia, evidenziando la dicotomia tra l'umiltà dell'aristocrazia forsteriana e l'illusoria grandezza degli eroi.

Dal punto di vista stilistico, la traduzione italiana del saggio intende riprodurre il sorriso ironico dell'autore, la complessità delle analogie e dei contrasti, le iterazioni, gli echi letterari e le citazioni, laddove nel testo sono incastornate parole classiche e moderne: da Sofocle e Orazio a Keats e Swinburne. Si

³⁶ Cfr. PAUL B. ARMSTRONG, *Two Cheers for Tolerance. E. M. Forster's Ironic Liberalism and the Indirections of Style*, in «Modernism/Modernity» 16, 2 (2009), pp. 281-299.

³⁷ Di qui la scelta di tradurre il termine «Belief» nella frase di apertura del saggio con «Fede», per accentuare quell'idea di assolutezza che Forster respinge giocando sul contrasto tra lettere maiuscole e minuscole.

³⁸ E-M FORSTER, *Tolerance*, in *Two Cheers for Democracy*, cit., pp. 43-46, p. 45.

³⁹ Cfr. LIONEL TRILLING, *E.M. Forster*, in «The Kenyon Review», 4, 2 (1942), pp. 160-173.

restituisce così il ritratto di un intellettuale che si inserisce nel dibattito pubblico con le risorse retoriche proprie di un grande romanziere.

IN COSA CREDO*

Io non credo nella Fede.⁴⁰ Tuttavia, questa è un'Età di Fede, e vi sono così tanti credo militanti che un uomo, per difendersi, deve formulare un proprio credo. Tolleranza, bontà d'animo e solidarietà non sono più sufficienti in un mondo lacerato dalle persecuzioni religiose e razziali, in un mondo dove regna l'ignoranza, mentre la Scienza, che avrebbe dovuto regnare, ricopre il ruolo della ruffiana sottomessa. Tolleranza, bontà d'animo e solidarietà sono le qualità che contano davvero e, se la razza umana non è destinata a estinguersi, dovranno assumere ben presto una posizione di spicco. Ma per ora non sono sufficienti, non hanno più vigore di un fiore calpestato da uno stivale militare. Hanno bisogno di essere rafforzate, anche a costo di indurirsi. La Fede, a mio parere, è un processo che rafforza, è una sorta di cemento della mente,⁴¹ ma dovrebbe essere utilizzata con la massima parsimonia. La cosa non mi piace. Non credo affatto nella Fede fine a se stessa. Qui differisco dalla maggior parte delle persone, che credono nella Fede e si rammaricano soltanto di non potersi bere più cose di quanto già non facciano. I miei legislatori sono Erasmo e Montaigne, non Mosè e San Paolo. Il mio tempio non è eretto sul monte Moriah,⁴² ma in quei Campi Elisi dove anche gli immorali sono ammessi. Il mio motto è: «Non credo, Signore – Vieni in aiuto alla mia incredulità».⁴³

Tuttavia, sono costretto a vivere in un'Età di Fede – quel tipo di epoca di cui sentivo parlare da ragazzo in termini di elogio. In realtà è un'epoca molto sgradevole. È sanguinosa nel vero senso della parola. Eppure devo continuare a farvi la mia parte. Da dove inizio?

Dalle relazioni personali. Ecco qualcosa di relativamente solido in un mondo pieno di violenza e crudeltà. Non solido in assoluto, dal momento che la Psicologia ha diviso e frantumato l'idea di Persona, mostrando che vi è qualcosa di imponderabile in ciascuno di noi, che in qualsiasi momento potrebbe emergere e distruggere il nostro consueto equilibrio. Non sappiamo come siamo noi e non siamo in grado di sapere come sono gli altri. Come possiamo, dunque, riporre fiducia nelle relazioni personali o aggrapparci ad

* Per il testo originale si rinvia alla seguente edizione: E-M FORSTER, *What I Believe*, in ID., *Two Cheers for Democracy*, edited by Oliver Stallybrass, London, Arnold, 1951, pp. 65-73. *What I Believe* by E M Forster reprinted by permission of Peters Fraser & Dunlop (www.petersfraserdunlop.com) on behalf of the Estate of E M Forster.

⁴⁰ N.d.T. Sono state conservate le maiuscole del testo originale, perché funzionali al discorso di Forster sulla fede non assoluta nei valori liberali.

⁴¹ N.d.T. Nel testo originale: “starch”, “amido”. Si tratta di un gioco di parole determinato dalla polisemia del termine “stiffening” che, in inglese, ha il significato generico di “rafforzamento”, ma indica anche il processo di inamidatura di un tessuto al fine di renderlo più rigido. L'italiano non offre la possibilità di riprodurre il *pun* nello stesso modo, per cui nel testo di destinazione è stata adottata la strategia traduttiva della *substitution* (Cfr. JOSEPH L. MALONE, *The Science of Linguistics in the Art of Translation*, Albany, State University of New York Press 1988, p. 20), sostituendo la parola “amido” con “cemento”, materiale utilizzato in edilizia per creare strutture robuste capaci di resistere alle sollecitazioni.

⁴² N.d.T. Secondo le Sacre Scritture, il monte Moriah è il luogo scelto da Salomone per costruire il Tempio del Signore (2 Cronache, 3, 1).

⁴³ N.d.T. Forster rovescia la citazione biblica (Marco, 9, 24): un padre disperato, poiché uno spirito impuro si era impossessato di suo figlio, invoca l'aiuto del Signore.

esse nella tempesta politica che incombe? In teoria non possiamo ma in pratica sì, e lo facciamo. Sebbene A non sia sempre uguale ad A, o B uguale a B,⁴⁴ tra i due possono esservi ancora amore e lealtà. Per vivere, si deve presupporre che la personalità sia solida e l'“io” un'entità, e ignorare ogni prova contraria. E poiché ignorare le prove è una delle caratteristiche della fede, posso certamente dichiarare di credere nelle relazioni personali.

A partire da queste, metto un po' di ordine nel caos contemporaneo. Si devono amare gli altri e si deve riporre fiducia in loro, se non si vuol rovinare la propria vita; e perciò, è necessario che essi non ci deludano. Spesso lo fanno. La morale è che io stesso devo essere il più affidabile possibile, e cerco di esserlo. L'affidabilità, però, non dipende da un contratto – è questa la differenza principale tra il mondo delle relazioni personali e quello dei rapporti d'affari. È una questione di cuore, che non sottoscrive documenti. In altre parole, l'affidabilità non può esistere se non in presenza di un calore innato. La maggior parte degli uomini lo possiedono, anche se spesso hanno sfortuna e i loro entusiasmi si raffreddano⁴⁵. La maggior parte di loro, persino quando si tratta di politici, *vogliono* continuare a fidarsi. E un uomo può mostrare comunque la propria piccola luce, una debole fiammella tremolante, nella consapevolezza che non è l'unica luce a brillare nell'oscurità e non è la sola che l'oscurità non ingloba. Le relazioni personali oggi sono disprezzate. Sono considerate un lusso borghese, il prodotto di un'epoca di spensieratezza che è ormai passata, e dunque siamo spinti a liberarcene e a dedicarci, invece, a qualche movimento o ad una causa. Odio l'idea delle cause e, se dovessi scegliere fra tradire il mio Paese e tradire un mio amico, spero di avere il fegato di tradire il mio Paese. Una scelta di questo tipo potrebbe scandalizzare il lettore moderno, pronto ad afferrare il telefono con la sua mano di patriota e a chiamare la polizia. Non avrebbe scandalizzato Dante, però. Dante colloca Bruto e Cassio nel cerchio più profondo dell'Inferno poiché avevano scelto di tradire il loro amico Giulio Cesare piuttosto che la loro patria, Roma.⁴⁶ Probabilmente non ci verrà chiesto di compiere una scelta così dolorosa. Eppure, dietro ad ogni credo vi è qualcosa di terribile e crudele per cui il fedele forse un giorno sarà chiamato a soffrire, e vi è un elemento di terrore e crudeltà persino in questo credo delle relazioni personali, per quanto possa sembrare civile e mite. L'amore e la lealtà verso un individuo talvolta sono in contrasto con le pretese dello Stato. Quando questo accade – che dire: abbasso lo Stato! Il che significa che lo Stato abbatterebbe me.

⁴⁴ N.d.T. Il principio di identità, secondo cui ogni cosa è uguale a se stessa, viene messo in discussione dalla frammentazione dell'io evidenziata dalla psicologia novecentesca.

⁴⁵ N.d.T. Nell'originale: «they [...] get chilled». È stata aggiunta la parola “entusiasmi” in italiano per riprodurre l'antitesi con il sintagma “natural warmth”. Tale connotazione si sarebbe perduta nel caso di una traduzione piana.

⁴⁶ N.d.T. Nell'*Inferno* dantesco, Bruto e Cassio figurano nella Giudecca, la quarta e ultima sezione del nono cerchio, in cui sono puniti i traditori dei propri benefattori (Cfr. *If.* XXXIV, vv. 55-67).

Ciò mi conduce al concetto di Democrazia, «Persino l'amore, l'amata Repubblica, che vive nutrendosi di libertà».⁴⁷ La Democrazia non è un'amata Repubblica, in realtà, e mai lo sarà! Tuttavia, è meno odiosa di altre forme di governo contemporanee e, in tal misura, merita il nostro sostegno. Essa parte dal presupposto che l'individuo è importante e tutte le tipologie sono necessarie per costituire una civiltà. Non divide i cittadini in chi comanda e chi è comandato, come un regime votato all'efficienza tende a fare. Le persone che ammiro di più sono quelle sensibili, che vogliono creare o scoprire qualcosa, e non considerano la vita in termini di potere: esse possono avere più opportunità in una democrazia che altrove. Fondano religioni, grandi o piccole, creano letteratura e arte o conducono ricerche scientifiche disinteressate; oppure potrebbero essere quelle che definiamo "persone comuni", che sono creative nella loro vita privata, crescono i figli in modo dignitoso, per esempio, o aiutano i vicini. Tutte queste persone hanno bisogno di esprimersi, ma non possono se la società non garantisce loro la libertà di farlo, e la società che garantisce loro più libertà è una democrazia.

La democrazia ha un altro merito. Permette la critica e, quando non vengono avanzate critiche pubblicamente, è inevitabile che gli scandali siano messi a tacere. Per questo credo nella stampa, nonostante tutte le sue bugie e la sua volgarità, e per questo credo nel Parlamento. Il Parlamento è spesso deriso perché è un salotto. Io credo in esso proprio perché è un salotto. Credo in quel parlamentare che si rende insopportabile. Viene snobbato e accusato di essere eccentrico o male informato, ma rivela abusi che altrimenti non sarebbero stati mai nominati, e molto spesso si rimedia a un abuso proprio nominandolo. Talvolta, inoltre, un funzionario pubblico animato da buone intenzioni inizia a perdere la testa a sostegno dell'efficienza e si crede Dio onnipotente. Funzionari di questo genere sono particolarmente comuni nel Ministero degli Interni. Bene, su di loro saranno sollevati dubbi in Parlamento presto o tardi, e allora dovranno stare attenti. Se il Parlamento sia un organo rappresentativo o attivo è opinabile, ma io lo apprezzo perché critica e parla, e le sue chiacchiere hanno ampia diffusione.

Dunque, due urrà per la Democrazia: uno perché ammette la varietà e un altro perché permette la critica. Due urrà sono sufficienti: non c'è motivo di concederne tre.⁴⁸ Solo l'Amore, l'amata Repubblica, li merita.⁴⁹

⁴⁷ N.d.T. Traduzione mia. La citazione è tratta dal componimento poetico *Hertha* di Algernon Charles Swinburne, incluso nella raccolta *Songs before Sunrise* (1871), in cui l'autore cerca di tradurre gli ideali repubblicani, dagli echi mazziniani, in forma poetica. In *Hertha* tali ideali politici sono espressi nel contesto di una profezia spirituale visionaria. Si tratta della voce di una dea che incarna il potere umano della crescita e della creatività, configurandosi dunque come metonimia dell'umanità. Hertha dissolve tutte le false gerarchie, a partire dalla dicotomia tra corpo e anima, che è alla base della distinzione tra umano e divino. La distruzione delle gerarchie e della disuguaglianza diviene un appello per la fine della tirannia di ogni tipo, che sia religiosa o politica. Hertha afferma che «God trembles in Heaven» (v. 180) perché: «Thought made him and breaks him, / Truth slays and forgives; / But to you, as time takes him, / This new thing it gives, / Even love, the beloved Republic, that feeds upon freedom and lives» (vv. 186-190). Nutrirsi di libertà genera più libertà e più amore, laddove il verbo "feed" indica nutrimento, non cannibalizzazione, metafora con cui Swinburne invece descrive l'Eucaristia. Cfr. STEPHANIE KUDUK, "A Sword of a Song": Swinburne's Republican Aesthetics in *Songs before Sunrise*, «Victorian Studies», 43, 2 (2001), pp. 253-278.

⁴⁸ N.d.T. Forster gioca con l'espressione "three cheers", che indica un'esclamazione collettiva di esultanza, il triplice grido di urrà («three shouts of hurrah given in unison by a group to honour someone or celebrate something»: *Collins English Dictionary*, Harper Collins 1998, p. 275).

⁴⁹ N.d.T. Ritorna la citazione dalla poesia di Swinburne, *Hertha*.

Che dire allora della Forza? Mentre cerchiamo di essere sensibili, evoluti, amorevoli e tolleranti, sorge una domanda spiacevole: la società intera non si basa forse sulla forza? Se un governo non può contare sulla polizia e sull'esercito, come spera di governare? E se un individuo viene colpito alla testa o mandato in un campo di lavoro forzato, che valore hanno le sue opinioni?

Questo dilemma non mi preoccupa quanto preoccupa alcuni. Io sono consapevole che la società intera si basa sulla forza. Ma tutti i grandi atti creativi, tutti i rapporti umani dignitosi nascono negli intervalli in cui la forza non è riuscita a porsi in prima linea. Ciò che conta sono questi intervalli. Voglio che siano quanto più frequenti e lunghi possibile e do loro il nome di "civiltà". Alcuni idealizzano la forza, la mettono in primo piano e la venerano, anziché lasciarla sullo sfondo il più a lungo possibile. Penso che commettano un errore e che i loro avversari, i mistici, sbagliano ancora di più nel dichiarare che la forza non esiste. Io credo che esista e che uno dei nostri compiti sia evitare che venga fuori dalla sua scatola. Prima o poi verrà fuori e allora distruggerà noi e tutte le cose belle che abbiamo creato. Ma non rimane fuori tutto il tempo, grazie al fatto che i forti sono proprio stupidi. Considerate per un attimo la loro condotta ne *L'anello del Nibelungo*. Lì i giganti hanno le armi o, in altre parole, l'oro; tuttavia, non lo usano, non si accorgono di essere onnipotenti, con il risultato che la catastrofe viene ritardata e il castello di Walhalla, instabile ma glorioso, guida le tempeste. Fafnir, avvolto intorno al proprio tesoro, brontola e grugnisce; oggi riusciamo a sentirlo al di sotto dell'Europa; le foglie degli alberi già tremano e l'Uccello ci avverte invano con il suo canto.⁵⁰ Fafnir ci distruggerà, ma per fortuna è stupido e lento, e la creazione va avanti, proprio al di là del soffio velenoso del suo respiro. Il seguace di Nietzsche metterebbe fretta al mostro, il mistico ne negherebbe l'esistenza, ma Wotan, più saggio dei due, si adopera a generare guerrieri prima che il tragico destino si manifesti.⁵¹ Le Valchirie sono simbolo non solo di coraggio, ma di intelligenza; rappresentano lo spirito umano che coglie la propria occasione finché è possibile, e una di loro trova persino il tempo di amare.⁵² L'ultima canzone di Brunilde celebra il ritorno dell'amore e, poiché è prerogativa del-

⁵⁰ N.d.T. Forster offre una propria lettura della tetralogia wagneriana *Der Ring des Nibelungen*, la cui genesi risale al 1848, un'età inquieta per la storia europea, per alludere in modo velato alla realtà politica del suo tempo. Wagner riscrive il mito in chiave moderna e pone al centro la lotta per il potere. Il gigante Fafnir, in Wagner Fafner, ottiene l'anello forgiato con l'oro del Reno dal capo degli dei Wotan, come ricompensa per aver contribuito alla costruzione del castello di Walhalla, la dimora degli dei. Fafnir, tramutatosi in drago, custodirà l'anello in una caverna, ma troverà la morte per mano dell'eroe Sigfrido che, venuto in contatto con il sangue del drago, sarà poi in grado di comprendere i consigli dell'uccellino della foresta.

Per un'analisi del ruolo della musica nei saggi di Forster, si veda: LINDA HUTCHEON, 'Sublime Noise' for Three Friends. *The Role of Music in the Critical Writings of E.M. Forster, Roger Fry, and Charles Mauron*, in *E.M. Forster: Centenary Reevaluation*, ed. by J-S Herz and R-K Martin, London, Macmillan Press 1982 pp. 84-98.

⁵¹ N.d.T. Wotan ha generato Siegmund e Sieglinde, da cui nascerà Sigfrido, l'eroe senza paura, libero dal contatto con l'oro e in grado di rigenerare il mondo, dopo che è entrata in esso la colpa attraverso la lotta per il potere. Wotan è conscio della necessità di rimediare, ma coinvolto nell'inevitabile caduta, fino al tragico crollo del suo stesso mondo. La rigenerazione potrà avvenire solo grazie all'amore e dunque alla figura della Valchiria Brunilde, guerriera figlia di Wotan.

⁵² N.d.T. Si tratta di Brunilde che, imprigionata su una rocca infuocata per aver disobbedito al padre Wotan, si innamora del proprio salvatore Sigfrido. Al termine dell'opera, si lancerà con l'anello nel rogo funebre di Sigfrido, purificando così tutto il mondo e dando inizio a una nuova età, senza più dei, laddove le fiamme del rogo avvolgono il Walhalla.

l'arte esagerare, va ancora oltre e dichiara quell'amore che vince sempre e vive nutrendosi di libertà.⁵³

Dunque, questo è ciò che penso della forza e della violenza. Rappresentano, ahimè, l'entità suprema su questa Terra, ma non sono sempre in prima linea. Alcuni chiamano "decadenza" i periodi in cui esse sono assenti; io li definisco "civiltà" e ravviso in tali intervalli la giustificazione principale all'esperimento dell'umanità. Guardo dall'altra parte finché il destino non mi colpisce. Se nel mio caso sia coraggio o codardia non posso dirlo con certezza. Tuttavia, so che se gli uomini non avessero guardato dall'altra parte in passato, nulla che abbia valore sarebbe sopravvissuto. Le persone che rispetto di più si comportano come se fossero immortali e come se la società fosse eterna. Le ipotesi sono entrambe errate, ma devono essere accettate come vere se vogliamo continuare a mangiare, lavorare, amare e se dobbiamo tenere aperto un qualche spiraglio per lo spirito umano. Nessun periodo di pace e felicità sembra destinato a discendere sull'umanità; non verrà istituita alcuna Lega delle Nazioni⁵⁴ migliore e più forte; nessuna forma di cristianesimo e nessuna alternativa al cristianesimo porterà la pace nel mondo o restituirà l'integrità all'individuo; non ci sarà alcun cambiamento di mentalità. Eppure non c'è bisogno di disperarci, anzi non possiamo disperarci; la storia ci dimostra che gli uomini hanno sempre continuato a creare anche sotto la minaccia della spada, che si sono dedicati alle loro attività artistiche, scientifiche, domestiche per il piacere di farlo e sarebbe meglio se seguissimo il loro esempio sotto la minaccia degli aeroplani. Altri, più lungimiranti o più coraggiosi di me, prevedono la salvezza dell'umanità e sono portati a respingere la mia idea di civiltà perché riduttiva, una sorta di tattica mordi e fuggi⁵⁵. Certamente è presuntuoso affermare che non *possiamo* migliorare e che l'Uomo, al potere da migliaia di anni, non imparerà mai ad usare questo potere. Intendo dire che se le persone continueranno a uccidersi l'un l'altra come già fanno, il mondo non potrà migliorare, anzi, poiché vi sono più persone di prima e hanno più mezzi per distruggersi a vicenda, potrebbe soltanto peggiorare. Ciò che c'è di buono nelle persone – e di conseguenza nel mondo – è la perseveranza nel creare, il culto dell'amicizia e della lealtà di per sé; e, anche se la Violenza resta e anzi è la principale compagna in questo sistema disordinato, anche la creatività, a mio avviso, permane e assumerà sempre il controllo quando la violenza si assopisce. Dunque, sebbene io non sia un ottimista, non posso concordare con Sofocle quando afferma che sarebbe stato meglio non essere mai nati.⁵⁶ E sebbene, come Orazio, non vedo prove che ogni generazione sia migliore di

⁵³ N.d.T. Ritorna ancora la citazione da *Hertha* di Swinburne.

⁵⁴ N.d.T. La Società delle Nazioni, organizzazione istituita dalle potenze vincitrici della Prima guerra mondiale al fine di prevenire i conflitti internazionali, non riuscì a fronteggiare la crisi che negli anni Trenta condusse allo scoppio della Seconda guerra mondiale e si sciolse nel 1946.

⁵⁵ Nell'originale «tip-and-run game». Si tratta di uno sport simile al cricket in cui il battitore deve correre ogni qual volta colpisce la palla. Il lettore italiano non potrebbe cogliere il riferimento in modo immediato, per cui nella traduzione si è scelto di adottare il significato che ha il sintagma "tip-and-run" quando è usato come premodificatore di termini quali "tactics" o "raid", etc.: «characterized by a rapid departure immediately after striking» (*Collins English Dictionary*, cit., p. 1604), ovvero un rapido attacco seguito da un'immediata ritirata. Nel linguaggio bellico, la tattica mordi e fuggi è il principio adottato nella guerriglia per sorprendere il nemico («short, sudden attacks in war»: J-H MURRAY et al. [eds.], *The Oxford English Dictionary*, vol. XVIII, cit., p. 133).

⁵⁶ N.d.T. Il riferimento è all'affermazione che il coro pronuncia nel terzo stasimo dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, riflettendo sulla condizione umana.

quella passata, lascio il campo libero all'opinione più spensierata. È un'epoca così difficile in cui vivere, non si può fare a meno di diventare cupi e anche un po' nervosi, e probabilmente miopi.

Alla ricerca di un rifugio, saremmo portati a ricorrere al culto dell'eroe. A mio avviso, però, non ne ricaveremmo alcun aiuto. Il culto dell'eroe è un'abitudine insidiosa; uno dei meriti secondari della democrazia è che non lo favorisce e, così, non genera quel tipo di cittadino, impossibile da controllare, noto come il Grande uomo. Essa genera invece vari tipi di "piccoli uomini" –⁵⁷ un risultato molto più raffinato. Ma coloro che non riescono a interessarsi alla varietà della vita e non riescono a decidersi divengono insoddisfatti e desiderano un eroe dinanzi a cui inchinarsi e da seguire ciecamente. È emblematico che l'eroe sia oggi parte integrante dell'attrezzatura dell'autoritarismo. Un regime votato all'efficienza non può essere gestito senza un qualche eroe pronto a sconfiggere l'inerzia – come un budino dal cattivo sapore ha bisogno dell'uvetta⁵⁸ per diventare gradevole al palato. Un eroe in cima e uno meno importante al suo fianco da ambo i lati è una delle disposizioni più amate: le persone timide e annoiate sono confortate dalla trinità e, inchinandosi, si sentono felici e più forti.

No, non mi fido dei Grandi uomini. Intorno a sé producono un deserto di uniformità e spesso anche una pozza di sangue, e io provo sempre quel piacere tipico del piccolo uomo quando fanno una brutta fine. Di tanto in tanto si legge sui giornali qualche dichiarazione come: «Il colpo di stato sembra essere fallito ed è al momento ignota la posizione dell'ammiraglio Toma». L'ammiraglio Toma aveva probabilmente tutti i requisiti per essere un Grande uomo – volontà di ferro, magnetismo intrinseco, classe, abilità, mancanza di passionalità – ma il destino era contro di lui, così si ritirò in lidi sconosciuti anziché attraversare la storia in pompa magna con i suoi compagni. Il suo è stato un fallimento totale, a cui nessun artista o amante potrebbe andare incontro, perché nel loro caso il processo di creazione è di per sé un traguardo, mentre per lui l'unico possibile traguardo è il successo.

Io, però, credo nell'aristocrazia – se questa è la parola giusta e se un democratico la può utilizzare. Non un'aristocrazia di potere, basata sul rango e sull'influenza esercitata, ma un'aristocrazia dei sensibili, dei premurosi e degli impavidi. I suoi membri si devono ricercare in tutte le nazioni e le classi, e in tutte le età, e tra loro vi è un'intesa segreta quando si incontrano. Rappresentano la vera tradizione dell'umanità, l'unica vittoria eterna della nostra strana razza sulla crudeltà e sul caos. Migliaia di loro muoiono nell'ombra, solo alcuni sono grandi nomi. Sono sensibili verso gli altri e verso se stessi, sono premurosi senza essere esigenti, il loro coraggio non è ostentazione ma capacità di sopportare, e sanno stare agli scherzi. Non faccio esempi – è rischioso farlo – ma il lettore potrà ugualmente valutare se questo è il tipo di persona che vorrebbe incontrare e vorrebbe essere e se (spingendosi oltre, in accordo con me) preferirebbe che questo tipo di persona non fosse un asceta. Io personalmente sono contro l'ascetismo. Sono d'accordo con il vecchio scozzese

⁵⁷ N.d.T. Si è scelto di rendere «little men» con "piccoli uomini" nelle varie occorrenze per conservare il contrasto con «Great Men», "Grandi uomini". Per analogia, è stato utilizzato l'aggettivo "piccolo" anche per indicare le luci degli individui che compongono l'aristocrazia forsteriana.

⁵⁸ N.d.T. Nell'originale: "plum", che indica «a dried grape or raisin as used for puddings, cakes, etc.» (J-H MURRAY, et al., [eds.], *The Oxford English Dictionary*, vol. XI, cit., p. 1072).

che chiedeva meno castità e più piacere.⁵⁹ Non credo che i miei aristocratici siano una vera aristocrazia se scelgono di ostacolare il proprio corpo, dal momento che il corpo è lo strumento attraverso cui registriamo il mondo e godiamo di esso. Tuttavia, non insisto. Non è un aspetto importante. È possibile naturalmente essere sensibili, premurosi e impavidi e allo stesso tempo essere anche ascetici, e se qualcuno possiede le prime tre qualità è il benvenuto! Essi avanzano – un’invincibile armata, eppure non vittoriosa. Gli aristocratici, gli eletti, i prescelti, i Migliori – tutte le parole che li descrivono sono false e tutti i tentativi di coordinarli falliscono. Più e più volte l’Autorità, conscia del loro valore, ha cercato di irretirli e impiegarli in varie forme: il sacerdozio egizio, la Chiesa cristiana, il Servizio civile cinese⁶⁰ o il Gruppo di Oxford⁶¹ o qualche altra nobile trovata. Ma essi scivolano via attraverso la rete e se ne vanno; quando si chiude la porta non sono già più nella stanza; il loro tempo, come uno di essi ha sottolineato, è la sacralità degli affetti del Cuore,⁶² e il loro regno, sebbene mai lo possiedano, è il mare aperto.⁶³

Con questa tipologia di uomini in giro, che incrociano continuamente il nostro cammino se abbiamo occhi per vedere o mani per toccare, l’esperimento della vita terrena non può essere accantonato come fallimentare. Ma potrebbe esserne riconosciuta la tragicità, perché non si è trovato alcun mezzo per trasmettere questi esempi virtuosi dal privato al pubblico. Appena gli uomini acquisiscono potere divengono disonesti e talvolta anche folli, perché il possesso del potere li innalza in una regione dove l’onestà non paga mai. Per esempio, colui che vende giornali fuori dal Parlamento può lasciarli tranquillamente per andare a prendere un drink e porre accanto il suo berretto: chiunque prenda un giornale, sicuramente lascerà cadere una monetina nel berretto. Ma coloro che sono all’interno della sede del Parlamento non possono fidarsi l’uno dell’altro in quel modo, né tantomeno il governo di cui fanno parte può fidarsi di altri governi. Qui non vi sono berretti sul marciapiede, ma soltanto sospetto, tradimento e armamenti. Quanto più è organizzata la vita pubblica, tanto più in basso affonda la sua moralità. Le nazioni di oggi si comportano l’una verso l’altra peggio di quanto abbiano mai fatto in passato: imbrogliano, derubano, prevaricano e ingannano, dichiarano guerra senza preavviso e uccidono quanti più bambini e donne possibili; le tribù

⁵⁹ N.d.T. Come specifica Oliver Stallybrass nell’indice dei nomi in coda all’edizione del 1951 di *Two Cheers for Democracy*, il riferimento non è stato identificato.

⁶⁰ N.d.T. Il Servizio civile cinese è il sistema amministrativo del governo cinese. I suoi componenti erano selezionati attraverso un esame estremamente competitivo, che affonda le sue radici ai tempi di Confucio (551-479 a. C.); la pratica, consolidata nel 124 a.C. sotto il regno di Wudi, imperatore della dinastia Han, ha rappresentato il principale metodo di reclutamento della burocrazia per circa 2000 anni. Cfr. YU-SHAN HAN, *The Chinese Civil Service: Yesterday and Today*, in «Pacific Historical Review», 15, 2 (1946).

⁶¹ N.d.T. Si tratta dell’Oxford Group Movement, noto anche come Oxford Group, movimento religioso revivalista portato in Inghilterra dall’America da Frank Buchman nel 1921 (Cfr. J-H MURRAY et al. (eds.), *The Oxford English Dictionary*, vol. VI, cit. p. 887). Il riferimento è confermato dalle note redatte da Oliver Stallybrass.

⁶² N.d.T. L’espressione «the holiness of the Heart’s affections» è tratta da una lettera di Keats, *Letter to Benjamin Bailey*, 22 November 1817. Di seguito, la frase completa: «I am certain of nothing but of the holiness of the Heart’s affections and the truth of Imagination» (*The letters of John Keats, 1814-1821*, edited by HYDER EDWARD ROLLINS, Cambridge, Harvard University Press 1958, p. 184).

⁶³ Nell’originale: «wide-open world». L’espressione “mare aperto” è stata scelta per proseguire con la metafora creata dall’uso del verbo “net”, tradotto con “irretire”, e del sostantivo “net”, “rete”.

primitive, invece, erano almeno frenate dai tabù. È una prospettiva umiliante – anche se, più estesa è l'oscurità, più forte brillano le piccole luci, rassicurandosi l'un l'altra e comunicando a distanza: “Bene, nonostante tutto, sono ancora qui. Non mi piace molto, ma tu come stai?” Oh, luci della mia aristocrazia che non si spengono mai! Segnali dell'invincibile armata! “Andiamo – ad ogni modo, divertiamoci finché possiamo”. Credo che segnalino anche questo.

Il Salvatore del futuro, se mai verrà, non predicherà un nuovo Vangelo. Impiegherà semplicemente la mia aristocrazia, renderà efficaci o operative la buona volontà e la bontà d'animo già esistenti. In altre parole, introdurrà un nuovo metodo. In campo economico ci vien detto che se ci fosse una nuova tecnica di distribuzione, non esisterebbe la povertà e gli uomini non morirebbero di fame in un luogo mentre in un altro si dissodano i campi. Un cambiamento simile è richiesto nella sfera della morale e della politica. Il desiderio che avvenga non è affatto nuovo; fu espresso, per esempio, in termini teologici da Jacopone da Todi più di seicento anni or sono. «Ordina questo amore, tu che m'ami»,⁶⁴ egli disse. La sua preghiera non è stata esaudita e non credo che mai lo sarà, ma questa, e non un cambiamento di mentalità, è la via per noi percorribile. L'uomo rinchiuderà la Forza nella sua scatola non se diventerà migliore, ma se metterà in ordine e distribuirà la sua innata bontà: così guadagnerà tempo per esplorare l'universo e lasciarvi degnamente un segno. Al momento lo esplora solo di tanto in tanto, quando la Forza sta guardando dall'altra parte, e la sua creatività divina sembra un banale sottoprodotto, da gettare via appena si ode il rullo dei tamburi e il ronzio dei bombardieri.

Un cambiamento di questo tipo, affermano gli ortodossi, può essere realizzato solo dal cristianesimo, e sarà realizzato quando Dio lo vorrà: l'uomo ha fallito e sempre fallirà nel riorganizzare la propria bontà, ed è presuntuoso da parte sua provarci. Questa affermazione – per quanto solenne – mi lascia indifferente. Non riesco a credere che il cristianesimo farà mai fronte al caos generale e penso che l'influenza che esso ancora ha nella società moderna sia dovuta al denaro che c'è dietro piuttosto che alla sua attrattiva spirituale. Un tempo era una forza spirituale, ma lo spirito che vi alberga deve essere rinnovato se è destinato a calmare ancora le acque e, probabilmente, deve essere rinnovato in una forma non cristiana. Naturalmente molte persone, non solo buone ma anche capaci e intelligenti, dissentiranno; negheranno categoricamente che il cristianesimo abbia fallito, o affermeranno che il fallimento deriva dalla malvagità degli uomini ed è prova, in realtà, del suo supremo successo. Queste persone hanno Fede con la F maiuscola. La mia fede ha una f davvero minuscola, e io mi intrometto solo perché sono tempi pesanti e difficili e perché si vuol dire ciò che si pensa finché vi è relativa libertà di espressione; non sarà così per molto.

Le riflessioni di cui sopra sono quelle di un individualista e di un liberale che ha visto il liberalismo sgretolarsi sotto i suoi piedi e inizialmente ha provato vergogna. Poi, guardandosi intorno, ha deciso che non vi era un motivo particolare per vergognarsi perché gli altri, qualsiasi cosa provassero, erano altrettanto insicuri. E per quanto concerne l'individualismo, non sembra esserci modo di eliminarlo anche qualora si volesse. L'eroe dittatore può frantumare i suoi cittadini se si somigliano tutti, ma non può fonderli in un unico uomo. Questo va oltre il suo potere. Può ordinar loro di unirsi, può inci-

⁶⁴ N.d.T. Si tratta di un verso della lauda di Jacopone da Todi *Amor de caritate, perché m'hai sì ferito?*.

tarli a pagliacciate di massa, ma essi sono costretti a nascere separatamente e morire separatamente, e in virtù di queste tappe obbligate, usciranno sempre dai binari del totalitarismo.⁶⁵ Il ricordo della nascita e l'attesa della morte sono annidati nella mente dell'essere umano, rendendolo distinto dai suoi compagni e, di conseguenza, capace di relazionarsi con loro. Nudo sono venuto al mondo e nudo ne uscirò!⁶⁶

Ed è anche una cosa positiva, perché mi ricorda che sono nudo sotto la camicia, a prescindere dal suo colore.

[1938]

⁶⁵ N.d.T. Si è scelto di conservare la metafora del testo originale, traducendo “termini” («The point to which motion or action tends, goal, end, finishing-point; sometimes that from which it starts; starting point. [...] The end of a line of railway; also, the station at the end». J- H MURRAY, et al. (eds.), *The Oxford English Dictionary*, vol. XVII, cit. p. 806) con “tappe”, più efficace in italiano, sebbene si perda la connotazione di inizio e di fine, e “running off the totalitarian rails” con la locuzione “uscire dai binari”, che ha il significato di «allontanarsi da una linea di condotta stabilita o comunemente accettata» (in *Grande dizionario italiano dell'uso*, a cura di TULLIO DE MAURO, vol. VI, Torino, UTET 1999, p. 923).

⁶⁶ N.d.T. È una citazione biblica tratta dal Libro di Giobbe, il quale, messo alla prova, sopporta con rassegnazione le sventure che lo colpiscono (Giobbe 1, 21).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARMSTRONG PAUL B., *Two Cheers for Tolerance: E. M. Forster's Ironic Liberalism and the Indirections of Style*, in «Modernism/ Modernity» 16, 2 (2009), pp. 281-299.
- BOLCHI ELISA, *Bloomsbury Writers in Italy: A Comparison of the Italian Publication History of E.M. Forster, Lytton Strachey and Virginia Woolf*, in «Letteratura e letterature», 14 (2020), pp. 71-87.
- CHRISTIE STUART, *E. M. Forster as Public Intellectual*, in «Literature Compass» 3,1 (2005), pp. 43-52.
- COX CHARLES BRIAN, *The Free Spirit: A Study of Liberal Humanism in the Novels of G. Eliot, H. James, E.M. Forster, V. Woolf, A. Wilson*, London; New York; Toronto, Oxford University Press 1963.
- EVEN-ZOHAR ITAMAR, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in *Polysystem Studies* [«Poetics Today» 11,1 (1990)], pp. 45-51.
- FABRE GIORGIO, *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, Milano, Mondadori 2018.
- ID., *Fascism, Censorship and Translation*, in *Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media*, edited by FRANCESCA BILLIANI, Manchester, St. Jerome Publishing 2007, pp. 27-59.
- FORSTER E. M., *Two Cheers for Democracy*, edited by OLIVER STALLYBRASS, London, Arnold, 1951.
- ID., *Abinger Harvest*, London, Arnold 1936.
- ID., *Romanzi*, a cura di Masolino D'Amico, Milano, Mondadori 1986.
- FORTUNATO ELISA, *Le scelte del traduttore. I Viaggi di Gulliver e il Fascismo*, in *Censura e auto-censura*, a cura di ANTONIO BIBBÒ, STEFANO ERCOLINO e MIRKO LINO, «Between», V (2015) doi <https://doi.org/10.13125/2039-6597/1385>.
- FURBANK PHILIP NICHOLAS, *E.M. Forster: A Life*, Oxford, Oxford University Press 1979.
- FURBANK P-N and MARY LAGO (eds.), *Selected Letters of E.M. Forster*, Cambridge, Harvard University Press 1983.
- HEAT JEFFREY M. (ed.), *The Creator as Critic. And Other Writings by E. M. Forster*, Toronto, Dundurn Press 2008.
- HERZ JUDITH SCHERER, *Introduction: In Search of the Comic Muse*, in *E.M. Forster: Centenary Reevaluation*, ed. by J-S HERZ and R-K MARTIN, London, Macmillan Press 1982, pp. 1-11.
- HUGHES LINDA K., MARY LAGO and ELIZABETH MACLEOD WALLS (eds.), *The BBC Talks of E.M. Forster, 1929-1960. A Selected Edition*, Columbia, University of Missouri Press 2008.
- HUTCHEON LINDA, 'Sublime Noise' for Three Friends. *The Role of Music in the Critical Writings of E.M. Forster, Roger Fry, and Charles Mauron*, in *E.M. Forster: Centenary Reevaluation*, edited by J-S HERZ and R-K MARTIN, London, Macmillan Press 1982, pp. 84-98.
- KUDUK STEPHANIE, "A Sword of a Song": *Swinburne's Republican Aesthetics in Songs before Sunrise*, «Victorian Studies», 43, 2 (2001), pp. 253-278.
- LAGO MARY, *E. M. Forster. A Literary Life*, Basingstoke and London, Macmillan 1995.
- EAD., *E. M. Forster and the BBC*, in «The Yearbook of English Studies», 20 (1990), pp. 132-151.

- LEVIS SULLAM SIMON, «Sarebbe Più Logico Bruciarli». *Una Nota Sulla Censura Dei Libri Nel Fascismo*, in «Con licenza de' Superiori». *Studi in Onore Di Mario Infelise*, a cura di FLAVIA DE RUBEIS e ANNA RAPETTI, Venezia, Edizioni Cà' Foscari 2023, pp. 173-182.
- LUCAS JOHN, *E. M. Forster: An Enabling Modesty*, in «E-rea» [Online], 4, 2 (2006) doi <https://doi.org/10.4000/erea.229>.
- MALONE JOSEPH L., *The Science of Linguistics in the Art of Translation*, Albany, State University of New York Press 1988.
- MARROCU LUCIANO, «I do believe in liberty»: voci della cultura inglese, in *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935*, a cura di SANDRA TERONI, Roma, Carocci 2002, pp. 105-114.
- MEDALIE DAVID, *Bloomsbury and Other Values*, in *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, edited by DAVID BRADSHAW, Cambridge, Cambridge University Press 2007, pp. 32-46.
- MOFFAT WENDY, *E. M. Forster. A New Life*, London; Berlin; New York; Sidney, Bloomsbury 2010.
- MURRAY JAMES H., BRADLEY HENRY, CRAIGIE WILLIAM A., ONIONS CHARLES T. (eds), *The Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press 1989.
- NEROZZI BELLMAN PATRIZIA, *La fortuna di E. M. Forster in Italia: saggio e bibliografia (1925-1979)*, Bari, Adriatica 1980.
- ROSNER VICTORIA, *The Cambridge Companion to the Bloomsbury Group*, Cambridge, Cambridge University Press 2014.
- RUNDLE CHRISTOPHER, *Translation in Fascist Italy. 'The Invasion of Translations'*, in *Translation under Fascism*, edited by CHRISTOPHER RUNDLE and KATE STURGE, Basingstoke, Palgrave Macmillan 2010, pp. 15-50.
- SAUNDERS MAX, *Forster's Life and Life Writing*, in *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, edited by DAVID BRADSHAW, Cambridge, Cambridge University Press 2007, pp. 8-31.
- SHAKESPEARE WILLIAM, *Julius Caesar. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*, edited by T-S DORSCH, London, Methuen 1955.
- STONE WILFRED, *E. M. Forster's Subversive Individualism, E.M. Forster: Centenary Reevaluation*, edited by J-S HERZ and R-K MARTIN, London, Macmillan Press 1982, pp. 15-36.
- SULLAM SARA, *Le traduzioni di letteratura inglese in Italia dal 1943 ai primi anni sessanta. Una ricognizione preliminare*, in «Enthymema», VII (2012), pp. 131-150.
- TRILLING LIONEL, *E.M. Forster*, in «The Kenyon Review», 4, 2 (1942), pp. 160-173.
- ID., *E.M. Forster*, New York, James Laughlin 1964.



PAROLE CHIAVE

Edward Morgan Forster; letteratura inglese; traduzione; cultura



NOTIZIE DELL'AUTORE

Laura Chiara Spinelli è Professore Associato nel settore scientifico-disciplinare Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", dove insegna Cultura inglese e Lingua e traduzione inglese. Le sue ricerche sono rivolte alla forma breve nell'Ottocento europeo, al rapporto tra cultura letteraria e cultura scientifica in età vittoriana e alle teorie contemporanee della traduzione. Su tali temi ha pubblicato saggi in volumi collettanei, dedicando particolare attenzione alla narrativa di Thomas Hardy. È autrice della monografia *Libere facoltà. I saggi di T. H. Huxley* (PensaMultimedia, 2018). Si è occupata inoltre della ricezione della *comic strip* statunitense nell'Italia del Sessantotto.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LAURA CHIARA SPINELLI, *What I Believe di Edward Morgan Forster tra ironia e disincanto*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 21 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

