

Annali di Ca' Foscari

Serie occidentale

Vol. 53
Settembre 2019

e-ISSN 2499-1562
ISSN 2499-2232



Edizioni
Ca' Foscari

e-ISSN 2499-1562
ISSN 2499-2232

Annali di Ca' Foscari

Serie occidentale

Rivista diretta da
Alessandra Giorgi
Stefania Sbarra
Michela Vanon Alliata

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/annali-di-ca-foscari-serie-occidentale/>

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale

Rivista annuale

Direzione scientifica Alessandra Giorgi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefania Sbarra (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Vanon Alliaia (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Sezione di letteratura, cultura, storia

Comitato scientifico Malcolm Andrews (University of Kent, UK) Stephen Arata (University of Virginia, USA) Anna Paola Bonola (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia) Stefan Brandt (Karl-Franzens-Universität Graz, Österreich) Iain Chambers (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia) Marina Ciccarini (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Italia) Luca Crescenzi (Università degli Studi di Trento, Italia) Mario del Pero (SciencesPo, France) Heinrich Detering (Georg-August-Universität Göttingen, Deutschland) Evgeny Dobrenko (The University of Sheffield, UK) Maria Giulia Fabi (Università degli Studi di Ferrara, Italia) Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá - UAH, España) Francesco Fiorentino (Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia) Cristina Giorcelli (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva, España) Stephen Greenblatt (Harvard University, USA) Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil) Gunilla Hermansson (Göteborgs Universitet, Sweden) Fátima Marinho (Universidade do Porto, Portugal) Jean-Pierre Naugrette (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France) Ryszard Nycz (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska) Luca Pietromarchi (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Giuliano Tamani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paolo Tortonese (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France)

Comitato di redazione Magda Campanini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Simone Francescato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) David Newbold (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Daniela Rizzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez García (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gerardo Tocchini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Daniele Vecchiato (King's College London, UK)

Sezione di linguistica

Comitato scientifico Adriana Belletti (Università degli Studi di Siena, Italia) Davide Bertocci (Università degli Studi di Padova, Italia) Carlo Cecchetto (Università di Milano Bicocca, Italia) Guglielmo Cinque (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Francesco Costantini (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberta D'Alessandro (Universiteit Leiden, Nederland) Paola Desideri (Università G. d'Annunzio di Chieti, Italia) Anna Maria Di Sciullo (Université du Québec à Montréal, Canada) Caterina Donati (Université Paris Diderot - Paris 7, France) Maria Teresa Guasti (Università di Milano Bicocca, Italia) Adam Ledgeway (University of Cambridge, UK) Carla Marello (Università di Torino, Italia) Odd Einar Haugen (Universitetet i Bergen, Kongeriket Norge) Massimo Piattelli-Palmarini (University of Arizona, USA) Luigi Rizzi (Università di Siena, Italia) Sergio Scalise (Università di Bologna, Italia) Antonella Sorace (University of Edinburgh, UK) Avellina Suñer (Universitat de Girona, España)

Comitato di redazione Chiara Branchini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Brugè (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Carmel Mary Coonan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giuliana Giusti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marie-Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Nicola Munaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Giulio Moltedo

Redazione | Head office

Università Ca' Foscari Venezia | Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati - Dorsoduro 1405, 30123 Venezia, Italia | annali.occidentali@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Stampa Logo srl, via Marco Polo 8, 35010 Bogorico (PD)

© 2019 Università Ca' Foscari Venezia

© 2019 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte. | Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Il codice **ISSN 1125-3762** identifica *Annali di Ca' Foscari* dal 1985 al 2009 (sino al vol. 48, in edizione cartacea).

Il codice **ISSN 2499-2232** identifica *Annali di Ca' Foscari* con specificazione di *Serie occidentale*, a partire dal 2015 (vol. 49, in edizione cartacea). A questo si aggiunge il codice **ISSN 2499-1562** che identifica l'edizione digitale online.

Sommario

ARTICOLI

- Über Dichter, Proletarier und Apachen**
Walter Benjamin über die Sozialliteratur
Gérard Raulet 7
- Incontro con la scrittura di Doron Rabinovici**
Un prologo e un'intervista (dicembre 2018)
Roberta Malagoli 37
- Joan F. Mira: «Des de la finestra veig Europa»**
Daniel P. Grau 55
- Invenzione e identità nel gesuitismo**
Franco Motta 69
- “She hangs on the western wall”: Breaking the Myth
of the Renaissance in Thomas Pynchon’s V.**
Francesca Razzi 95
- « Ce que j’ai fait de votre tragédie » : *Et les chiens
se taisaient* entre écriture, réécriture et traduction**
Giuseppe Sofò 111
- Shaping the Soviet Mass Reader,
Moulding Italian Literature**
Publishing Strategies in the URSS between Thaw
and Stagnation
Ilaria Sicari 133
- Téa Obreht e Sara Nović: l’esotico alla balcanica**
Olivera Miok 163



Entre experimentalismo e representatividade <i>As variantes de Amar, Verbo Intransitivo</i>	183
Eugenio Lucotti	
A Sisters' World: Reasons of the South in Grace King's <i>Memories of a Southern Woman of Letters</i>	205
Daniela Daniele	
El llindar dels títols en l'assagisme periodístic de Joan F. Mira	225
Sergi Serra Adsuara	
RECENSIONI	
Franco Perrelli <i>On Ibsen and Strindberg: The Reversed Telescope</i>	241
Massimo Ciaravolo	
Elena Lamberti <i>Controambientali letterari</i>	247
Nicola Paladin	
Tatiana Korneeva (a cura di) <i>Le voci arcane</i>	253
Antonella Grieco	
Antonio Sánchez Jiménez <i>Lope: el verso y la vida</i>	257
Adrián J. Sáez	
Raffaele Manica <i>Praz</i>	261
Francesco Pontuale	
Cristiana Pagliarusco <i>Georgia O'Keeffe in Poetry: Offspring of an Icon</i>	267
Giovanna Covi	
Vincenzo Patanè <i>L'estate di un ghiro. Il mito di Lord Byron</i>	271
Michela Vanon Alliata	
Gianfranca Balestra <i>Riflessi del Grande Gatsby</i>	275
Michela Vanon Alliata	

Articoli

Über Dichter, Proletarier und Apachen Walter Benjamin über die Sozialliteratur

Gérard Raulet
Universit  Paris-Sorbonne, France

Abstract It is somewhat surprising that Walter Benjamin, who has been very much involved with French literature, has shown so little interest in the most prestigious social novelists and in the great social romance cycles. Unlike Luk acs, Benjamin evaluates the form of the novel negatively: the novel is not, or no longer, the modern epic. The contemporary novelist differs from the epic narrator in that he has lost the collective dimension. Instead of complaining about this loss, Benjamin accepts it and looks critically for authors and works that experiment new narrative means and at the same time explore new social worlds. But most novels to which Benjamin attributes experimental, or even avant-garde, value have met this challenge the least. They betray their breakthrough either by a purely private social criticism (Julien Green), by a kind of “infantile disease” of commitment (Malraux), or by a mere “cry of indignation” (C line), which at least has the merit of reintroducing the voice of the *Lumpenproletariat* into the realm of the novel without mobilizing the “mimicry” of belonging to the proletariat. This essay is part of a larger project on Benjamin and the French intelligentsia of the interwar period.

Keywords Walter Benjamin. Social romance. Intellectual history.

Inhaltsverzeichnis 1 Einführung. – 2 Der Untergang der epischen Erfahrung. – 3 Sackgassen des Engagements. – 4 Der Fall C line. – 5 Die „Romantik“ der Ausgesto enen. – 6 1934. – 7 Von Engeln und blauen Engeln.



Peer review

Submitted	2019-01-21
Accepted	2019-02-18
Published	2019-09-26

Open access

  2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Raulet, Gérard (2019). “ ber Dichter, Proletarier und Apachen. Walter Benjamin über die Sozialliteratur”. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 7-36.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/001

1 Einführung

Die Spiegel, die trüb und ungepflegt in den Kneipen
hängen, sind das Sinnbild von Zolas Naturalismus.
(Benjamin 1929d, 359)

Es ist aufschlussreich, sich nicht nur für die Autoren zu interessieren, die Benjamin behandelt, sondern auch nach denjenigen zu fragen, die in seinen vielfältigen Rezensionen und Berichten *nicht* vorkommen, obwohl sie nicht nur zu den berühmtesten und angesehensten zählten, sondern auch für eine Sozialgeschichte der französischen Literatur durchaus relevant sind. Etwa die Nobel-Preisträger Anatole France oder Roger Martin du Gard, die überdies die Intelligenz ausdrücklich zu einem Aspekt ihrer Romane gemacht haben. Benjamins Verzeichnis der von ihm gelesenen Bücher belegt, dass er auch 1929 an einen ersten ins Deutsche übersetzten Roman (*Der Gott des Fleisches*) von Jules Romains herankam; diese erste Begegnung hat aber keine Spur hinterlassen. Erst später scheint er die Bedeutung der *Hommes de bonne volont * begriffen zu haben. Allen diesen Autoren hat er keine eingehenden Studien, nicht einmal Rezensionen oder Kommentare, gewidmet. Sie werden nur gelegentlich erwähnt - ihre Namen tauchen, wenn überhaupt, fast nur im Kontext der literarischen Front auf, die sich in den dreißiger Jahren gegen den Faschismus bildete. Aber dieses späte Interesse gereicht Romains nicht einmal zur Ehre, denn Benjamin zählt ihn - unter dem Gesichtspunkt der neuen politischen Maßstäbe, mit welchen er ab Mitte der 30er Jahre an die französische Literatur herangeht - zu denjenigen, die Frankreichs Schwäche gegenüber dem Faschismus eher bewirkt als verhindert haben.

Man kann insgesamt - eben mit Rücksicht auf seine neuen politischen Kriterien - das Empfinden nicht unterdrücken, dass es gerade die sozial und politisch engagierten Schriftsteller sind, die in Benjamins Schrifttum stiefmütterlich behandelt werden, und in erster Linie diejenigen, die die Tradition des großen „bürgerlichen“ Romans fortsetzen. Hingegen fühlt sich Benjamin zu Autoren hingezogen, die sich mit Randexistenzen der Gesellschaft befassen: Autoren wie Pierre MacOrlan, welche Huren, Zuhältern und Erpressern eine Stimme geben und deren Geschichten sich in einer zwielichtigen Welt abspielen. In ihnen erkennt man unschwer Nachkommen der Baudelaireischen Au enseiterfiguren: den Lumpensammler, die Dirne, den Apachen. In der zeitgenössischen Literatur interessiert er sich auch für die düstere Welt von C lines *Voyage au bout de la nuit*, über welche er allerdings ein negatives Urteil äußert.

Die folgenden Überlegungen werden sich auf diese bislang weniger zur Kenntnis genommene Seite von Benjamins soziologisch-politischer Kritik der französischen Literatur beziehen. Es soll gezeigt

werden, dass hier eine dreifache Diagnose ausgedrückt wird:  ber den Verfall der humanistisch engagierten, „bürgerlichen“ Intelligenz und der realistischen, oder gar naturalistischen literarischen Form, die sie geprägt hatte, über das Ende des proletarischen Revolutionsmodells und, drittens, über eine Intelligenz, die keinen Ausweg zu haben scheint, als „die Mimikry der proletarischen Existenz [anzunehmen], ohne darum im mindesten der Arbeiterklasse verbunden zu sein“ (Benjamin 1929a, 175). Ob Benjamin einen Ausweg aus dieser Klemme wusste, hat er freilich in der Schwebe gelassen.

2 Der Untergang der epischen Erfahrung

Den Hintergrund stellt der Aufsatz über den „Erzähler“ von 1936 dar, der meistens missverstanden und so gelesen wird, als ob Benjamin Luk acs' These aus der *Theorie des Romans* schlicht übernommen hätte. Im Gegensatz zu Luk acs, der den Roman bekanntlich als das „moderne Epos“ versteht, hält ihn Benjamin als solchen für überholt. Schon die Rezension von Döblins „Berlin Alexanderplatz“ hatte 1930 diese Diagnose geäußert.¹ Von Döblins Roman hatte sich Benjamin viel versprochen: Im Mai 1929 hatte er die Hoffnung ausgedrückt, dass sich das kreative Potential der Gro stadtsprache „an wichtigen Gehalten unserer Gegenwart bewähren werde“ (Benjamin 1929e, 542) und die Epik erneuern würde. Die Geschichte des Franz Biberkopf könnte „die ‚Education sentimentale‘ des Gannoven“ (Benjamin 1930c, 236) sein.

Es wird zu oft übersehen: Anders als Luk acs wertet Benjamin die Romanform *negativ*. Was den Romancier vom epischen Erzähler unterscheidet, ist der Verlust der kollektiven Dimension.

Der Romancier hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann. (Benjamin 1936c, 443)²

¹ Benjamin 1930c, 230-6. Dort findet man bereits die These, die 1936 wiederaufgenommen wird: „Der Romancier hat sich abgeschieden vom Volk und von dem, was er treibt. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit“ (Benjamin 1930c, 230).

² Ein früherer kleiner Text aus dem Jahre 1930 – „Ein Buch für die die Romane satt haben“ –  u ert dieselbe Diagnose vom Ende der überlieferten Romanform auf indirekte Weise, indem er gegen sie die Sammlung von Novellen *Men without Women* von Hemingway und die *Studien zur europäischen Literatur* seines schweizerischen Freundes Fritz Ernst empfiehlt (Benjamin 1930b, 228-30).

Anstelle eines kollektiven Gedächtnisses, auf welches jeder für sich zurückgreifen und auf seine eigene Situation schließen kann, vermittelt die Romanform nur eine bruchstückhafte Erinnerung. Paradoxaerweise ist dies die Folge ihrer Abgeschlossenheit: Sie hinterlässt beim Leser nur Ratlosigkeit, weil sie nicht dazu einlädt zu fragen: „Wie ging es weiter?“. Es gibt keinen Rat und keine Weisheit, die vermittelt werden. Insofern ist der Roman grundsätzlich nicht in der Lage, „die Schwelle [zwischen individueller und kollektiver Erfahrung] zu  berschreiten“, wie das Kriterium lautet, das Benjamin in seinen Rezensionen auf fast alle zeitgenössischen Romane anwendet.

Alles in allem spricht er sich schließlich eher für den *roman pur*, den Gide in seinem „Tagebuch der Falschmünzer“ entworfen hat: Dieser selbstreferentielle Kommentar seiner *Faux monnayeurs* ist, so schreibt Benjamin, „reines Innen, kennt kein Außen, und somit äußerster Gegenpol zur reinen epischen Haltung, die das Erzählen ist“ (Benjamin 1930c, 232).

Keineswegs huldigt Benjamin der Tradition des Realismus bzw. einer Entwicklungslinie, die gleichsam zielstrebig vom Realismus zum Naturalismus und zum sozialistischen Realismus führen würde. Er interessiert sich viel eher für Romanciers, deren *Schreibweise* neue Dimensionen der Psyche erkundet. Alles in allem ist dies eines der Kriterien, die alle Autoren verbinden, deren Produktion er aufmerksam verfolgt hat – und natürlich in erster Linie die ersten zwei Sterne seines „Dreiecks der französischen Literatur“: Gide, Proust, Valéry. So bewundert seit seiner Lektüre der *Porte étroite* (1919), an die er in „Andr  Gide und Deutschland“ (1928) wiederum erinnert, Gides Darstellung der Leidenschaften. Der Triade soll aus denselben Gründen Julien Green hinzugefügt werden. In gewisser Hinsicht besteht für Benjamin der Avantgardismus in erster Linie in der Fähigkeit, die Realität, auch psychologisch, zu erweitern. Das gilt natürlich auch für den Surrealismus. Was er an Greens Schreibweise vor allem lobt, ist einerseits, dass seine Romane uns „in den Schnürboden der Leidenschaft hineinsehen [lassen] und das simple, zackige Räderwerk: Einsamkeit, Furcht, Haß, Liebe, Trotz [zeigen], das hinter jedem Geschehen steht“ (Benjamin 1928b, 154), andererseits „die homogene Schlichtheit der Erzählung“, die „sprachliche Nüchternheit“ (153-4), die er einem falsch verstandenen Naturalismus entgegensetzt. „Kunst heißt die Wirklichkeit gegen den Strich bürsten“. „Green schildert die Menschen nicht, er vergegenwärtigt sie in schicksalhaften Momenten“ (Benjamin 1929b, 331). Dieselben Qualitäten lobt er in Poulailles Novellensammlung * mes neuves*, die ihn außerdem nicht zuletzt deshalb ansprechen, weil sie von Kindern handeln: „Dieselbe schöne Einfachheit und der gleiche Ernst wie sie in seinem Roman sich bekunden, bestimmen den Tonfall dieser kurzen Geschichten. Es ist nichts von dem ‚Humor‘ darinnen, der gerade den trostlosesten Philistern obligat scheint, so bald sie über Kinder oder gar mit Kindern

reden sollen. Desto schärfer sind auch hier die Demarkationslinien der Klassen gezogen“ (Benjamin 1927, 75).³ Aus diesen wenigen Hinweisen wie auch aus dem Schluss der Rezension von Henry Poulailles Roman *L'enfantement de la paix* (1926) zeichnet sich der Maßstab ab, an dem Benjamin, auch (bzw. gerade und vornehmlich) nach seiner Bekehrung zum historischen Materialismus festhalten wird:

Das Buch erzählt die Dinge wie sie sind. Während aber der Realismus der alten Schule sich daran genug tat und so, auf einem Umweg, auf ein l'art pour l'art (nur ein banales, schwächliches) hinauslief, hat Poulaille diese Dinge unter den Gesichtspunkt ihres wirkenden Ausdrucks gestellt. (Benjamin 1927, 75)

Die Verabschiedung der Romanepik kann an dem entscheidenden Umgang mit der Darstellung der Massen gezeigt werden. Von der Feststellung ausgehend, dass das Zeitalter der Massenproduktion mit dem ebenso epochalen Phänomen der Menge bzw. der Masse einhergeht, hat Nicholas Rennie in einem Aufsatz über Benjamin und Zola das Problem auf den Punkt gebracht (Rennie 1996, 396). „*Crowd, or Masse*“, wie er nun schreibt, sind gerade nicht ein- und dasselbe. Rasch kommt Rennie zu der Ansicht, dass Benjamin nicht von Zolas „*thongs*“ handelt, also dass er die Menschenmassen anders wahrnimmt. Man könnte – um hier nur *Germinal* als Beispiel heranzuziehen – diese Feststellung durch Zolas Darstellung des Aufstands der Bergleute und vor allem ihrer Frauen,⁴ oder noch durch die Darstel-

³ Wie sich Benjamin selbst an Kinder wendet, lässt sich anhand seiner Rundfunkvortr ge exemplifizieren. Vgl. Baudouin 2009. Dem Band ist eine CD der Jugendsendungen angehängt, aus welchen man heraushören kann, wie Benjamin sich an sein junges Publikum wendet: so eben, wie er es bei Poulaille lobt.

⁴ Es handelt sich um eine besonders ber hmt Passage: „Les femmes avaient paru, près d'un millier de femmes, aux cheveux épars, d peign s par la course, aux guenilles montrant la peau nue, des nudit s de femelles lasses d'enfanter des meurt-de-faim. Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras, le soulevaient, l'agitaient, ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance. D'autres, plus jeunes, avec des gorges gonflées de guerrières, brandissaient des b tons; tandis que les vieilles, affreuses, hurlaient si fort, que les cordes de leurs cous décharnés semblaient se rompre. Et les hommes d boul rent ensuite, deux mille furieux, des galibots, des haveurs, des raccommodeurs, une masse compacte qui roulait d'un seul bloc, serrée, confondue, au point qu'on ne distinguait ni les culottes d teintes, ni les tricots de laine en loques, effacés dans la même uniformit  terreuse. Les yeux brûlaient, on voyait seulement les trous des bouches noires, chantant la Marseillaise, dont les strophes se perdaient en un mugissement confus, accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure. Au-dessus des têtes, parmi le h rissement des barres de fer, une hache passa, portée toute droite; et cette hache unique, qui était comme l' tendard de la bande avait, dans le ciel clair, le profil aigu d'un couperet de guillotine“ (V, 5). In deutscher Übersetzung: „Die Bergarbeiterfrauen waren erschienen, an die tausend Frauen, mit aufgelöstem, vom Lauf zersaustem Haar, in Lumpen, durch die die nackte Haut zu sehen war, die Nacktheit von Weibern, die es leid waren, Hungerleider zu gebären. Einige von ihnen hielten ihre Kleinen in den Armen, hoben sie empor und schwenkten sie wie ein Banner der Trauer und

lung der kolossalischen Schlagwetterexplosion illustrieren, die das Ausmaß eines Erdbebens annimmt und sogar einen ganzen Kanal verschlingt.⁵ Rennie geht an das Problem von einer anderen Seite heran, indem er bei Zolas Darstellung des Durchbruchs der Warenkultur in *Le Bonheur des Dames* ansetzt. Der Warenausstellung haftet hier gerade das an, was für Benjamin von der Masse niederw lzt wird: eine Aura. Zolas Warenwelt zerstört die Aura nicht, sondern überführt sie in die Ära der neuen Produktivkräfte. Zola macht aus dem Neuen – dem „magasin de nouveautés“ – ein Epos:

der Rache. Andere, jüngere, mit kämpferisch geschwollener Brust, schwangen St cke, während die Alten, scheußlich anzusehen, so laut heulten, daß die Sehnen ihrer abgekehrten H lse zu reißen drohten. Dann kamen die Männer angest rmt, zweitausend Rasende, Schlepperjungen, H uer, Ausflicker, eine dichtgedrängte Menge, die sich in einem so ineinanderverkeilten Klumpen vorwärts bewegte, daß man weder die ausgewaschenen Hosen noch die zerfetzten Wollpullover unterscheiden konnte, die alle in derselben erdverschmutzten Eintönigkeit untergingen. Ihre Augen glühten, und man sah nur die schwarzen Löcher ihrer Münder, die die Marseillaise sangen, deren Strophen sich in einem wirren Geheil verloren, begleitet vom Geklapper der Holzschuhe auf dem hartgefrorenen Boden.  ber den Köpfen, zwischen den wie Stacheln emporstarrenden Eisenstangen, ragte eine aufrecht getragene Axt; und diese eine Axt, gleichsam die Standarte des Haufens, hob sich vor dem klaren Himmel wie die scharfe Schneide des Fallbeils einer Guillotine ab“ (Zola 2002, 567-8).

5 „Ce cratère de volcan éteint, profond de quinze mètres, s’étendait de la route au canal, sur une largeur de quarante mètres au moins. Tout le carreau de la mine y avait suivi les bâtiments, les tréteaux gigantesques, les passerelles avec leurs rails, un train complet de berlines, trois wagons ; sans compter la provision des bois, une futaie de perches coupées, avalées comme des pailles. Au fond, on ne distinguait plus qu’un gâchis de poutres, de briques, de fer, de plâtre, d’affreux restes pilés, enchevêtrés, salis, dans cet enlacement de la catastrophe. Et le trou s’arrondissait, des gerçures paraient des bords, gagnaient au loin, à travers les champs. [...] Le désastre n’était pas complet, une berge se rompit, et le canal se versa d’un coup, en une nappe bouillonnante, dans une des gerures. Il y disparaissait, il y tombait comme une cataracte dans une vallée profonde. La mine buvait cette rivière, l’inondation maintenant submergerait les galeries pour des années. Bientôt, le cratère s’emplit, un lac d’eau boueuse occupa la place où était naguère le Voreux, pareil   ces lacs sous lesquels dorment des villes maudites. Un silence terrifi  s’était fait, on n’entendait plus que la chute de cette eau, ronflant dans les entrailles de la terre“ (VII, 3). Deutsche Übersetzung: „Dieser Krater, der dem eines erloschenen Vulkans glich, war fünfzehn Meter tief und erstreckte sich zwischen der Landstraße und dem Kanal in einer Breite von mindestens vierzig Metern. Der ganze Werkhof der Grube war den Gebäuden nachgefolgt, die riesigen Gerüste, die Br ckenstege mit ihren Schienen, ein ganzer Karrenzug, drei Eisenbahnwaggons, nicht zu vergessen die Holzlager, ein ganzer Wald zugeschnittener Stangen, alles verschlungen wie Stroh. In der Tiefe konnte man nur noch ein wirres Durcheinander von Balken, Ziegeln, Eisen und Mörtel erkennen, grausige Überreste, zermalmt, ineinanderverkeilt, verdreht im Rasen der Katastrophe. Und das Loch erweiterte sich, von seinen Rändern gingen Risse aus, die sich über die Felder hin ausbreiteten. [...] Es war noch nicht genug des Unglücks, eine Uferböschung brach, und der Kanal ergoß sich auf einen Schlag in einem strudelnden Strom in eine der Spalten. Er verschwand darin, er stürzte hinein wie ein Wasserfall in ein tiefes Tal. Die Grube verschluckte diesen Fluß, die Überflutung ers ufte die Stollen für Jahre. Bald war auch der Krater vollgelaufen, ein schmutziger See nahm den Platz ein, wo früher der Voreux gewesen war, ähnlich den Seen, unter denen die verfluchten Städte ruhen. Eine schaurige Stille war eingetreten, man hörte nur noch das Hinabst rzen dieses Wassers, das in den Eingeweiden der Erde gurgelte“ (Zola 2002, 777-8).

At the start the department store is still hemmed in by the buildings of medieval Paris and its clientele is limited. By the end of the spectacular third sale, the Bonheur has grown to become “un vaste développement d’architecture polychrome” [a vast development of poly-chrome architecture], the store and its surroundings are choked by a crowd of “près de cent mille clients” [nearly one hundred thousand clients], and revenues reach staggering proportions: “Enfin, c’était le million, le million ramassé en un jour, le chiffre dont Octave avait longtemps r v !” [At last, it was the million, the million collected in a single day, the sum of which Octave had long dreamt!]. (Rennie 1996, 405)

In Benjamins Worten: „Es war die Zeit, in der Balzac schreiben konnte: ‚Le grand poème de l’ talage chante ses strophes de couleurs depuis la Madeleine jusqu’à la porte Saint-Denis“ (Benjamin 1934b, 84). Es ist unleugbar, dass im Unterschied mit dieser „Symphonie“ zum Lob der Ware (von einer „symphonies d’ talages“ – Symphonie der Auslagen⁶ – ist im *Bonheur des Dames* tatsächlich die Rede) eine düstere Stimmung und fast sogar der Blick des Engels auf eine Tr mmerlandschaft bei Benjamin vorherrscht. Von der Warenauslage hat Benjamin eine andere Vorstellung: Sie drückt in der modernen urbanen Wirtschaftswelt die rasant zunehmende Tendenz zur Zerstreuung aus. Zola hat sie nicht völlig ignoriert. Nicholas Rennie zitiert eine Stelle aus dem *Bonheur des Dames*, wo er Verdinglichung und Zerstreuung in Verbindung bringt: „der fehlende Kopf war durch ein großes, mit einer Nadel an dem roten Molton des Kragens befestigtes Schild ersetzt; zu beiden Seiten der Auslage künstlich angebrachte Spiegel aber warfen das Bild zurück und vervielf tigten es ohne Ende, sie bevölkerten die Straße mit diesen hübschen, verkäuflichen Frauen, die an Stelle des Kopfes ihren Verkaufspreis in großen Ziffern trugen“ (Zola 1923, 6) (*la tête absente était remplacée par une grande étiquette piqu e avec une épingle dans le molleton rouge du col; tandis que les glaces, aux deux côtés de la vitrine, par un jeu calculé, les reflétaient et les multipliaient sans fin, peuplaient la rue de ces belles femmes à vendre, et portant des prix en gros chiffres, à la place des têtes*; 1964, 6). Obwohl ich mich hier nicht wie Rennie vorschnell auf Spekulationen  ber Tod, Neurose und ewige Wiederkehr des Gleichen einlassen m chte, scheint mir die Formel von einer „*mise en ab me of commodified bodies*“ absolut triftig.

Zola steht an der Schwelle eines tiefgreifenden Umbruchs, den er nur halbwegs erfasst hat. Mit Jean-François Lyotard lässt sich sein Glaube an die neuen Produktivkräfte als „große Erzählung“ bezeich-

⁶ Die deutsche Übersetzung geht daran vorbei und gibt die Stelle mit „fein abgestimmte[n] Auslagen“ wieder (Zola 1923, 124).

nen. Er ist in der Tat episch und setzt das Festhalten an der Form der „großen Erzählung“ voraus. Damit stimmt eine wichtige Äußerung über Zola im Standort-Aufsatz überein, an einer Stelle wo Benjamin überdies dem Vorbild Zola den keineswegs vorbildlichen Céline entgegensetzt: „Wenn Zola, so schreibt er, das Frankreich der sechziger Jahre hat darstellen können, so darum weil er das Frankreich dieser sechziger Jahre ablehnte“ (Benjamin 1934a, 788). Zola als engagierter „Intellektueller“ kann seinen kritischen Standpunkt nur insofern bestreiten, als er das Schlachtfeld von außen beurteilt. Zola schildert die Massen, er schließt sich nicht ihnen an. Er bleibt in der Rolle des äußeren Beobachters, des Erzählers, trotz des an einzelnen Stellen gleichsam dionysisch ausufernden Pathos. Man denke an die Wut der Frauen, die in *Germinal* den Kleinkrmer Maigrat entmannen, der sie nicht nur materiell ausgebeutet, sondern auch physisch jahrelang vergewaltigt hat.⁷ Das muss wohl Lukacs gemeint haben, als er in seinem Essay „Erzählen oder beschreiben“ von 1936 Zolas Darstellungsweise als „bildhaftes Beschreiben“ charakterisierte und ihm die Qualität des epischen Erzählens absprach (Lukacs 1971, 241). Zola selber sprach aber von epischer Darstellungsweise, pochte allerdings darauf, dass der Erzähler ein neutraler Protokollführer sei. Er versteht den „experimentellen Roman“ als wissenschaftliche Beobachtung. Indem er an den Roman wissenschaftliche Ansprüche stellte, fasste Zola Technik und Wissenschaft als Werkzeuge des Fortschritts auf, anstatt die Technik als Flucht nach vorne zu begreifen, der sich das „positive Barbarentum“ hingeben muss, will es ihr emanzipatorische Effekte dialektisch abgewinnen. Dies mag Benjamins relativ karge Aussagen über ihn erklären.

Umreien lässt sich das Problem durch eine Rückbesinnung auf den Wandel, den das Problem der Menge bzw. der Masse in Benjamins Beschäftigung mit dem 19. Jahrhundert und dem Beginn des zwanzigsten erfährt. Die Menschenmenge bei Baudelaire oder bei Simmel und die Masse bei Benjamin bedeuten keineswegs ein- und dasselbe. Mit Recht betont Marian Miko, dass Benjamin „in seiner ersten Baudelaire-Studie [...] in der Beschreibung der Masse eine groere Zurückhaltung als in seiner zweiten Studie [bewies]“ (Miko 2010, 317). Baudelaire und Simmel spiegeln nach Benjamin eine

⁷ „Elles se montraient le lambeau sanglant, comme une bete mauvaise, dont chacune avait eu  souffrir, et qu’elles venaient d’écraser enfin, qu’elles voyaient l, inerte, en leur pouvoir. Elles crachaient dessus, elles avancaient leurs machaires, en répétant, dans un furieux éclat de mépris : - Il ne peut plus ! il ne peut plus !... Ce n’est plus un homme qu’on va foutre dans la terre... Va donc pourrir, bon  rien!“ (V, 6). Deutsch: „Sie zeigten den blutigen Fetzen herum, wie ein wildes Tier, unter dem jede von ihnen zu leiden gehabt hatte und das endlich erlegt war; wehrlos ihrer Herrschaft überlassen, sahen sie ihn vor sich. Sie spuckten darauf, und geifernd wiederholten sie in einem Anflug wütender Verachtung: ‚Er kann nicht mehr! Er kann nicht mehr! Es ist kein Mann mehr, was man in die Erde werfen wird... Fort mit dir, verfaule, du Nichtsnutz!‘“ (Zola 2002, 599).

Übergangsphase wider. Am äußersten Ende der Gro staddtentwicklung steht aber – und zwar schon im ersten Baudelaire-Essay – der Großstädter von Edgar Poes Novelle „Der Mann in der Menge“: „einer, dem es in seiner eigenen Gesellschaft nicht geheuer ist“ (Benjamin 1938a, 550). Es ist kein Zufall, wenn an dieser Stelle im ersten Baudelaire-Essay das Thema des reflektorischen Verhaltens (556) auftaucht, das im zweiten Essay, in Verbindung mit dem Freudischen Begriff des Reizschutzes, grundlegend sein wird. Man kann den Eindruck haben, dass Benjamin auf diesen Seiten den Flaneur von Baudelaire und den Großstädter von Poe gleichsetzt. Ich bin der Meinung, dass es nicht der Fall ist. Benjamin sagt ja ausdrücklich: „Poes Beschreibung dieser Figur ist frei von der Konnivenz, die Baudelaire ihr entgegenbrachte“. Im „Peintre de la vie moderne“ sagte nämlich Baudelaire vom Flaneur im Gegensatz zu Poe: „La foule est son élément“. Im Lichte dieses Gegensatzes ist es sicher kein Zufall, wenn Benjamin im „Paris des Second Empire“ Baudelaire’s Auffassung der Großstadt mit Worten definiert, die sich auf Simmel anwenden lassen, und wenn er diesen dadurch auf der Baudelaire’schen Seite ansiedelt:

Die gesellschaftlichen Erfahrungen, deren Niederschlag in seinem Werke zu finden ist, sind freilich nirgends am Produktionsprozeß – geschweige in seiner vorgeschrittensten Form, dem industriellen – gewonnen, sondern allesamt auf weiten Umwegen. Diese aber liegen in seiner Dichtung am hellen Tage. Die wichtigsten dieser Umwege sind die Erfahrungen des Neurasthenikers, des Gro st dters und des Kunden. (Benjamin 1938b, 1139)

Dasselbe gilt von Zola:

Baudelaire writes that “[l]e plaisir d’être dans les foules est une expression myst rieuse de la jouissance de la multiplication du nombre” [[t]he pleasure of being in crowds is a mysterious expression of delight in the multiplication of number]. Though it fascinates him, Zola senses the possibility of such multiplication as a threat. [...] Zola’s Octave at one point similarly plunges into the crowd, “en pleine foule, [...] pris lui-même du besoin physique de ce bain du succès” [into the thick of the crowd, [...] himself seized by a physical need for this bath of success], but he soon enough emerges to reassert his control over the shoppers. [...] Zola cannot do away with his characters, letting them dissolve in the multitude like Baudelaire’s *passante*. (Rennie 1996, 406-7)

Die *Masse*, nicht bloß die Menge, ist der berufene Adressat der postauratischen Werke. Die Destruktion der Aura entspricht einer Desindividualisierung, die alles, Menschen wie Dinge, dem Massendasein ausliefert: Dies ist der Sinn von Benjamins Betonung der *Einmaligkeit*

der auratischen Erfahrung. Die Masse stellt eine blinde Lebenskraft dar, die sich aus der Macht der neuen technischen Produktivkräfte nährt. Für das Individuum bedeutet das Massendasein ein Aufgehen in einem undifferenzierten Ganzen, das sowohl die Beziehungen zwischen den Individuen als auch ihr Verhältnis zu den Dingen verändert. Die Masse verschlingt das Werk, während der Kunstliebhaber sich umgekehrt in das Werk einf hlte: „Die zerstreute Masse [...] versenkt das Kunstwerk in sich; sie umspielt es mit ihrem Wellenschlag, sie umfängt es mit ihrer Flut“ (Benjamin 1936c, 1043).

Die Marxsche bzw. Luk acs’sche Herkunft von Benjamins Argument setzt freilich voraus, dass die Masse als blindes Subjekt sich zu einem selbstbewussten Agenten entwickelt. Dies aber ist alles andere als von vornherein ausgemacht. Denn ihr Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodus ist eben die Zerstreuung. Aus diesem Grund kann die Masse auf keinen Fall mit dem Marxschen Proletariat als kollektivem Subjekt der Geschichte wetteifern. Dem theoretischen Konzept zufolge soll sie gemäss derselben Logik zum Selbstbewusstsein gelangen, die auch dem Durchbruch der objektiven Prozesse zugrundeliegt, aus welchen die Verdinglichung der Erfahrung und die Aura des Warenfetischismus folgen.

Benjamin setzt deshalb durchaus konsequent auf die Zusage zur Technik und auf eine Ästhetik des Chocks, aus welchen die paradoxe Subjekt-Figur des „zerstreuten Kritikers“ hervorgehen soll: ein Subjekt, dessen Selbstbewusstsein paradoxerweise aus dem Prozess entstehen soll, der alle zusammenhängende und dauerhafte Erfahrung zerstört. Es ist die Strategie des ‘positiven Barbarentums’. Mit dem Simmelschen Denkraum ist sie nicht mehr vereinbar, mit der literarischen Tradition des 19. Jahrhunderts noch weniger, Simmel hatte schon begonnen, über sie hinauszudenken.

An Romane geht also Benjamin nicht mehr „episch“ heran. Der Schwerpunkt des modernen Romans liegt für ihn nicht – im Gegensatz zu Luk acs – in seinem epischen Charakter. Das mag, schon in den zwanziger Jahren, seinen Mangel an Interesse für die großen Leistungen der „bürgerlichen“ französischen Romanliteratur erklären. Entscheidend sind vielmehr die Innovationen in der Schreibweise. Der Vorwurf einer „bürgerlichen“ Auffassung der Sprache (d.h. einer utilitaristischen Auffassung, die die Sprache als ein auf Konventionen beruhendes Kommunikationsmittel versteht) war schon 1916 in „ ber Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ (Benjamin 1916, 144) geäußert worden. Was an ‘Romantik’ ihm damals anhaften konnte, wird in den dreissiger Jahren so konkretisiert, dass – nimmt man die frühe Verwerfung der bürgerlichen Sprachauffassung ernst – ein großer Bogen gezogen werden kann vom Frühwerk bis hin zur politischen Ästhetik der dreissiger Jahre.

Wenn Benjamin sich kaum auf die große Tradition des realistischen oder naturalistischen Romans über das Volk und das Proleta-

riat bezieht und sich ebenso wenig für die Fortsetzer dieser epischen Tradition interessiert, so hängt dies mit seiner Überzeugung zusammen, dass der epische Stil durch andere Ausdrucksweisen bzw. Medien ersetzt werden muss. Zwar wird „der große Erzähler immer im Volk wurzeln“ (Benjamin 1936d, 457), aber gerade die Erzählung ist mit der modernen Form der Erfahrung nicht mehr vereinbar.

Dieser Herausforderung sind nun die meisten Romane, denen Benjamin „experimentellen“, ja avantgardistischen Wert zuerkennt, am wenigsten gewachsen. Ihren schreibtechnischen Durchbruch vertragen sie durch ihre im besten Fall bloß private Gesellschaftskritik. Ende März 1934 erwähnt Benjamin in einem Brief an Gretel Karplus, dass er gerade *Le visionnaire* von Green liest; wenige Tage darauf, am 6. Mai, heißt es, dass dieser Roman in ihm eine „ungemeine Enttäuschung“ erweckt hat (Benjamin 1995, IV, 415). Auf welche Gründe diese Entfremdung zurückzuführen ist, geht aus dem Aufsatz „Zum gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers“ unmissverständlich hervor. Dort wiederholt Benjamin sein Lob auf Greens „Nachtgemlde der Leidenschaften“, die den Kreis des psychologischen Romans „in jedem Sinn sprengen“, aber er hinterfragt zugleich auch deren soziale Botschaft und unterscheidet nachdrücklich zwischen dem psychologischen und dem sozialen Gehalt. Green f hrt seine bürgerlichen Helden bis an den Rand des Abgrunds, der ihr „Klassendasein rings umgibt“ und hält vor diesem Abgrund inne: „Hier setzt nun jenes Schweigen ein, das der Ausdruck des Konformismus ist. [...] R ckstndig ist Greens Fragestellung“ (Benjamin 1934a, 789-91). Dieses vernichtende Fazit ist geradezu exemplarisch und enthält vor allem einen Schlüsselbegriff: den des *Konformismus*.

Dieser Vorwurf schont nicht einmal den sozialen Roman. Nicht erst 1934, als seine kritischen Maßstäbe sich radikalisierten, hat sich Benjamin zu einer Literatur, deren Kampf der Verteidigung unrettbar verlorener humanistischer Positionen galt, ablehnend geäußert. Diese Ablehnung traf auch die ‚humanistischen‘ Schriftsteller, deren Abwesenheit in seinem Panorama festgestellt wurde. Man denkt etwa sofort, obwohl Benjamin hier keinen Namen nennt, an die Philosophie des guten Willens, der ‚bonne volont ‘, von Jules Romains – und das Fehlen von Jules Romains in Benjamins Schriften zur französischen Literatur ist umso erstaunlicher, als der Zyklus der *Hommes de bonne volont * genau die Periode deckt, vor deren Hintergrund Benjamin seine Reflexion über den Statuswandel der Intelligenz entwickelt: Er beginnt am 6. Oktober 1908, als die ersten Vorzeichen des Ersten Weltkriegs sich meldeten, und endet am 7. Oktober 1933, kurz vor der Machtergreifung Adolf Hitlers. Insgesamt verabscheut aber Benjamin diese „wohlgesinnte bürgerliche Intelligenz“: Als typischen Vertreter einer Vermittler-Ideologie, eines mit Jules Romains’ ‚Unanimismus‘ eng verwandten Humanismus und jener lauen Mitte, mit der der Surrealismus gerade gebrochen habe, stilisiert er im Surrealismus-Auf-

satz Georges Duhamel (Benjamin 1929c, 304). Schon 1927 verfasste er einen sarkastischen Bericht über die Gründung des *Cercle des amis de la Russie neuve*, zu dessen Vorsitzendem Duhamel gewählt wurde. Spater, im ersten „Pariser Brief“ („Andr  Gide und sein neuer Gegner“) von 1936, der sich anlasslich der von Gides „Nouvelles pages de journal“ ausgelosten Polemik mit der Haltung der franzosischen intellektuellen Elite zum Faschismus auseinandersetzt, wird er ganz im Sinn des Kunstwerk-Aufsatzes die Ohnmacht der Technik- und Kulturkritik von Duhamel den neuen technischen und ästhetischen Produktivkraften, die der Faschismus und der Futurismus sich zu eigen machen, entgegensetzen (Benjamin 1936a, 258-9).

3 Sackgassen des Engagements

Wenn es nun verstandlich ist, dass Benjamin sich von der „burgerlichen“ Belletristik von da an distanzierte, wo sie sich als noch durch und durch individualistisch inspiriert erwies, so ist es, wie gesagt, trotzdem nicht m ssig, im Einzelnen genauer nach den „sozialen Romanciers“ – in einem zunachst weiten Sinn – zu fragen, die in Benjamins vielfaltigen Rezensionen, Berichten, usw. *nicht* vorkommen, obwohl sie zu den beruhmtesten und angesehensten zahlten, in der Hoffnung, daraus mehr und vor allem Genaueres über Benjamins Kriterien zu ermitteln. Etwa die Nobel-Preistrager Anatole France, der den Nobel-Preis für Literatur 1921,⁸ oder Roger Martin du Gard, der ihn 1937 bekam. Sind doch beide für eine Sozialgeschichte der franzosischen Literatur durchaus relevant, zumal da sie gerade die Intelligenz ausdrucklich zu einem Aspekt ihrer Romane gemacht haben – so Martin du Gard in seinem großen Romanzyklus *Les Thibaut*, dessen acht Bande zwischen 1922 und 1940 erschienen.⁹ Von Romain Rolland, der ebenfalls, wie der Freund von Jean-Christophe in dem gleichnamigen Roman (*Jean-Christophe*, zwischen 1904 und 1912 erschienen), Normalien gewesen war, ist bei Benjamin so gut wie nicht die Rede,¹⁰ was angesichts der Debatten, die Rollands Roman in der deutschen Intelligenz (von Thomas Mann zu Curtius u.a.) auslöste, um so merkwürdiger ist. An verschiedenen einzelnen Stellen

⁸ Und dessen Werke Benjamin früh zur Kenntnis nahm, wie aus seinem „Verzeichnis der gelesenen Schriften“ hervorgeht: *La r volte des anges*, *L’ le des pingouins* und *Les dieux ont soif* tragen die Nummern 507, 514 und 518. Spater (1920-21) las er auch *Pierre Nozi re*, *Tha s* und *Le génie latin*.

⁹ Von Roger Martin du Gard gibt er an, 1924 den *Jean Barois* und viel spater (1932) *Un taciturne* gelesen zu haben (vgl. „Verzeichnis der gelesenen Schriften“, Benjamin 1978-, GS VII-1, S. 456, Nr. 958, u. S. 465, Nr. 1216).

¹⁰ Obwohl er dessen *Beethoven* vermutlich 1918 las; danach scheint er ihm keine Aufmerksamkeit mehr geschenkt zu haben.

zeugt Benjamins politische Soziologie der französischen Intelligenz davon, dass er die literarisch-politische Institution der  cole Normale Supérieure nicht ignoriert hat – so weist er darauf hin, dass sie eine beträchtliche Anzahl von – in der Überzahl linken – Politikern hervorgebracht hat, die zugleich anerkannte Literaten waren.¹¹ Sein Schweigen darf also als bedeutsam interpretiert werden.

Um nur ein weiteres Beispiel zu nennen: Anatole France, der freilich schon 1924 verstarb, kann, an Benjamins Maßstäben bewertet, zu den Vertretern des bürgerlichen Konformismus gezählt werden: Es lässt sich durchaus eine Parallele ziehen zwischen Valéry's Held Monsieur Teste und dem ehrlichen, aber in den Grenzen des privaten Skeptizismus bleibenden Engagement des Helden von Anatole France Monsieur Bergeret. *Es verhält sich aber so, als wären es erstens die sozial und politisch engagierten Schriftsteller, die von Benjamin auf Distanz gehalten werden, und zweitens dass es mehr noch diejenigen sind, die zum intellektuellen Establishment gehörten.* Es sind also – und ich bin mir bewusst, dass diese Schlussfolgerung befremden kann – die Schriftsteller, die die Wende zum neuen Intellektuellenstatus vollzogen und sich sozusagen zu Gallionsfiguren der „sozialen Literatur“ emporgeschwungen haben – diejenigen, um mit Thomas Mann zu sprechen, die mit der Kunst „Propaganda treiben für Reformen sozialer und politischer Natur“ (Mann 1988, 19). In geradezu Thomas Mann'schen Worten hat Benjamin sogar 1928 in seiner Kritik von Julien Bendas *Trahisson des clercs* den „Literaten“ angeprangert, der „die politischen Aspirationen des Augenblicks zu seinen eigenen macht“, der sein „moralisches Prestige“, d.h. seinen sozialen Status, den Ruhm und die Anerkennung, deren er sich erfreut, in den Dienst der Politik stellt:

Zweierlei bezeichnet die neue Wendung. Einmal die beispiellose Aktualität, die das Politische für die Literaten bekommen hat. Politisierende Romanciers, politisierende Lyriker, politisierende Historiker, politisierende Rezensenten, politisierende Metaphysiker wohin man blickt. (Benjamin 1928a, 111)

Von einer Befürwortung des Engagements des Schriftstellers sind diese Überlegungen deutlich entfernt. Als sich in den dreißiger Jah-

¹¹ Vgl. Sirinelli, 131-5. Benjamin ignoriert nicht die soziopolitische Bedeutung der  cole Normale Supérieure; er erwähnt sie u.a. in seinem Gespräch mit Crémieux: „Wenn die  cole Normale Supérieure für einige Generationen französischer Literatur die Pflanzschule war, so ist seit etwa zehn Jahren der Quai d'Orsay mit seinen D pendances ihr Hauptquartier“ (Benjamin 1978-, GS, IV, 1-2, S. 496); als Beispiele f hrt er Claudel, Paul Morand, Giraudoux, Martin Maurice und Crémieux an. Daraus zieht er keine weiteren Konsequenzen, im Gegensatz etwa zu einem Ernst Robert Curtius, der in *Die französische Kultur* darin ein Zeichen der für Frankreich charakteristischen engen Verbindung von Literatur und Politik sieht.

ren sein eigenes „Engagement“ unter dem Druck der politischen Ereignisse radikalisierte, hat Benjamin sie weder zurückgenommen noch abgeschwächt. Der Aufsatz über den gesellschaftlichen Standort der französischen Schriftsteller stützt sich weitgehend auf frühere Rezensionen und nimmt 1934 nicht zuletzt folgende Stelle aus der Benda-Rezension wortwörtlich wieder auf:

Von jeher ist, seitdem es Intellektuelle gibt, ihr weltgeschichtliches Amt gewesen, die allgemeinen und abstrakten Menschheitswerte: Freiheit und Recht und Menschlichkeit zu lehren. Nun aber haben sie mit Maurras und Barr s, mit d’Annunzio und Marinetti, mit Kipling und Conan Doyle, mit Rudolph Borchardt und Spengler begonnen, die Güter zu verraten, zu deren Wächtern Jahrhunderte sie bestellt haben. [...] Politisierende Romanciers, politisierende Lyriker, politisierende Historiker, politisierende Rezensenten, wohin man blickt. (Benjamin 1934a, 782)

In „Der Autor als Produzent“ bemüht sich Benjamin, seine französischen Zuhörer über die Sackgassen zu belehren, die sich aus einer ähnlichen Situation für die deutsche Intelligenz ergeben haben: nämlich über die falsche Alternative des Aktivismus und der neuen Sachlichkeit. Am Ende des Standort-Aufsatzes zieht er zum ersten Mal einen Autor heran, mit dem er sich bis jetzt noch nie beschäftigt hatte und der hier eines kürzeren Umwegs würdig ist, weil er nicht ganz in den Umriss passt:¹² Andr  Malraux. Dessen erste Romane – *Tentation de l’Occident* (1926), *Les Conqu rants* (1928), *La Voie royale* (1930), *La condition humaine* (1933) – sind aus seinem Aufenthalt als Archäologe im Hoch-Laos, aus seinem Engagement für die Befreiungsbewegung des Jung-Annams und aus seiner Beteiligung am chinesischen Bürgerkrieg entsprungen. Obwohl sie ihn insofern als den Typus des neuen engagierten revolutionären Schriftstellers profilieren, sieht Benjamin in ihm nur einen exemplarischen Vertreter des „frühen Stadium[s] politischer Schulung, in dem die literarische Intelligenz des Westens sich befindet“ – verstehe: der Grenzen einer Intelligenz, die zwar mit ihrer bürgerlichen Herkunft gebrochen hat, „um die Sache der proletarischen [Klasse] zu ihrer eigenen zu machen“, aber nicht imstande ist, über das aktivistische Stadium des Bürgerkriegs hinauszugelangen (Benjamin 1934a, 800-1). Anders ausgedrückt: wieder ein okkasioneller oder im besten Fall ein Berufsverschw rer. Diese Kritik an Malraux muss mit dem Auf-

12 *Les conqu rants* hat er schon 1930 gelesen, *La condition humaine* Anfang 1934, unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Ibiza, d.h. als er an den Standort-Aufsatz die letzte Hand legte (vgl. „Verzeichnis der gelesenen Schriften“, Benjamin 1978-, GS, VII-1, S. 463 u. 467). Auch im Briefwechsel sind aber frühere Stellungnahmen zu Malraux nicht zu finden.

satz „Der Autor als Produzent“ und mit Benjamins Bekenntnis zu einer nicht nur destruktiven sondern aufbauenden sozialistischen literarischen Praxis in Verbindung gebracht werden.¹³

4 Der Fall Céline

Noch weniger passt Céline in den Rahmen der „etablierten Sozialliteratur“. Das erklärt zweifelsohne, warum Benjamin sofort auf ihn aufmerksam wurde. Den *Voyage au bout de la nuit*, 1932 erschienen, hat er fast sofort gelesen, als die deutsche Übersetzung 1933 herauskam.¹⁴ Als er sich für ihn zu interessieren begann, war *Bagatelles pour un massacre*, das Scholems Entsetzen während seines Paris-Aufenthaltes 1938 auslöste, noch nicht erschienen. Darauf ist Benjamin selber nicht mehr eingegangen. Das Motiv seines Interesses an Céline ist aber eindeutig: Er dient ihm als paradigmatisches Beispiel des „roman populiste“, an dem er die Mängel dieses Genres exemplarisch verdeutlicht. In seinen Augen stellt dieses weniger „ein[en] Vorstoß der proletarischen als ein[en] Rückzug der bürgerlichen Belletristik“ dar. Die stilistischen Merkmale des *Voyage* werden merkwürdigerweise kaum bzw. nur indirekt, nämlich durch den Hinweis auf die Monotonie des Geschehens erwähnt. Diese Monotonie versteht Benjamin als den Reflex der Undifferenziertheit des Massendaseins, als den Ausdruck der „Traurigkeit und  de eines Daseins, für das Unterschiede zwischen Werktag und Feiertag, Geschlechtsakt und Liebeserlebnis, Krieg und Frieden, Stadt und Land ausgelöscht sind“ (Benjamin 1934a, 787) und als den Niederschlag der Aussichtslosigkeit einer sozialen Entwicklung, der gegenüber der Autor nicht einmal anzudeuten vermag, wo eine Reaktion ansetzen könnte. Solche Wertgegens tze wohnten noch Zolas Protest gegen Haussmann und das Second Empire inne. Zwar erkennt Benjamin dem populistischen Roman das Verdienst zu, die Stimme des Lumpenproletariats in den Raum des Romans wiedereinzuf hren, aber diese Stimme ist nur – wie es gerade in der Rezension von Eugène Dabit heißt, deren Äußerungen Benjamin negativ ausnutzt, um dem Roman sogar alle ästhetische Schreibqualit t abzuspochen – ein „Schrei der Empörung“.

Wir haben es hier mit einem Werk zu tun, in welchem die Revolte nicht aus ästhetischen oder symbolischen Diskussionen hervorgeht, in dem es sich nicht mehr um Kunst, Kultur und oder Gott,

¹³ Wie es der Grundsatz signalisiert: „Gibt es ein wirklich revolutionäres Schrifttum ohne didaktischen Charakter?“ (Benjamin 1934a, 801).

¹⁴ Vgl. den Brief an Gretel Karplus, 16.5.1933 (Benjamin 1995, IV, 205).

sondern um einen Schrei der Empörung gegen die Lebensbedingungen handelt, denen Menschen eine Mehrheit von anderen unterwerfen können.

Der Roman und sein Held sind „aus dem Stoff gemacht, aus dem die Massen sind. Aus ihrer Feigheit, ihrem panischen Entsetzen, ihren Wünschen, ihren Gewalttätigkeiten“.

Die Mängel des *roman populiste* und von C lines *Voyage* im Besonderen bestehen also darin, dass er sich als unfähig erweist, den Massen zum Klassenbewusstsein und zu politischer Organisation zu verhelfen, und dass sein Protest sich deswegen im Endeffekt in einem wie auch immer vehementen Humanismus erschöpft, der noch in die humanistische Tradition der bürgerlichen Belletristik gehört, wenn er nicht zu jenem „humanistischen Anarchismus“ zu zählen ist, von dem an anderer Stelle gesagt wird, dass er nur die „Mimikry der proletarischen Existenz“ annimmt.

Der Intellektuelle nimmt die Mimikry der proletarischen Existenz an, ohne darum im mindesten der Arbeiterklasse verbunden zu sein. Damit sucht er den illusorischen Zweck zu erreichen, über den Klassen zu stehen, vor allem: sich außerhalb der B rgerklasse zu wissen. (Benjamin 1929a, 175)

Selbst wenn der soziale *Status* des Dichters und Künstlers zerfällt – was ja der allgemeine Hintergrund von Benjamins Schriften zur Intelligenz ist –, folgt keineswegs daraus, dass die Dichter und Künstler gleichsam automatisch zu Arbeitern bzw. zu Proletariern werden. Diese Feststellung, die Benjamin schon 1929 geäußert hat, findet sich 1934 gleichlautend in dem Essai „Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers“ wieder (Benjamin 1934a, 789). Auch die Rezension von Kracauers *Angestellten* enthält die ziemlich brutale Mahnung, „daß selbst die Proletarisierung des Intellektuellen fast nie einen Proletarier schafft“ (Benjamin 1930a, 224) – eine Vorwegnahme der späteren Denunziation der „Frechheit“ der Bezeichnung „geistiger Arbeiter“. In den Augen Benjamins ist die Krise nur die „*fata morgana* eines neuen Emanzipiertseins, einer Freiheit zwischen den Klassen“ (Benjamin 1929a, 175) – eine Täuschung wie die Lichter der „Batavia“ in der Novelle von Pierre Mac Orlan, von der ich gleich sprechen will.

Der Aufsatz „Der Autor als Produzent“ wird von der Literatur einen Modellcharakter fordern, damit sie imstande sei, aus den konsumierenden Zuschauern Mitwirkende zu machen und als Beispiel Brechts episches Theater geben:

Maßgebend [ist] der Modellcharakter der Produktion, der andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens ei-

nen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag. Und zwar ist dieser Apparat um so besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist. Wir besitzen bereits ein derartiges Modell [...]. Es ist das epische Theater von Brecht. (Benjamin 1934c, 696)

Werke, die Modellcharakter haben, erfüllen eine „organisierende Funktion“ (696), während C lines Roman über einen Schrei der Revolte nicht hinauszugehen vermag. Die moralische und politische Undifferenziertheit der Masse erscheint im Endeffekt als eine Form des Konformismus, d.h. der Resignation gegenüber einer Situation, die man zu ändern verzweifelt.

Darüber hinaus hat aber in Benjamins Interpretation das Verschwinden aller Wertgegens tze, die für die proletarische Klasse noch galten und sie vom Lumpenproletariat unterschieden, eine ganz bestimmte Bedeutung, denn die Feiertage sind für ihn Tage des Eingedenkens, Tage an welchen die Menschen, wie versehrt und beschädigt ihre lebensweltliche Erfahrung sein kann, die H lle des Fortschritts zum Stillstand bringen und an die Tradition wieder anknüpfen.

5 Die „Romantik“ der Ausgestoßenen

Henry Poulaille (1896-1980), den wir bereits *en passant* erwähnt haben, würde einen längeren Umweg verdienen,¹⁵ weil er bei genauem Hinsehen emblematisch ist für Benjamins Anziehung durch die marginalen Figuren. Poulaille, Autodidakt und erklärter Anarchist, gilt zosuzagen als Gegenbeispiel zur vernichtenden Kritik an den „falschen Propheten“ oder Falschm nzern (Gide) der Intelligenz.

In der Rezension von Poulailles *L'enfantement de la paix* zögert Benjamin nicht, diesen mit Heinrich Mann zu vergleichen, wenn nicht gleichzusetzen, d.h. mit der emblematischen Figur des engagierten Intellektuellen in den Jahren des „geistigen Locarno“. Zugleich stellt er eine implizite Verbindung her mit seiner eigenen „Reise durch die deutsche Inflation“,¹⁶ indem er – eine wichtige Äußerung zur Frage des Realismus – die Notwendigkeit für den Roman betont, auf die  ko-

¹⁵ Poulaille wurde vor einigen Jahren, 2014, wiederentdeckt. Sein Roman aus dem Jahre 1937 *Pain du soldat* (Soldatenbrot) – ein „Kriegsroman gegen den Krieg“ – wurde wieder aufgelegt (Paris, Grasset, „Cahiers rouges“) und der schweizerische Verlag Zo  veröffentlichte seinen Briefwechsel mit dem Dichter Blaise Cendrars (ca. hundert Briefe, die sie zwischen 1925 und 1961 austauschten).

¹⁶ Sie gehört zu den frühesten Aufzeichnungen, die später in *Einbahnstraße* unter dem Gesamttitel „Kaiserpanorama“ aufgenommen wurden, und entstand vermutlich 1923, wie aus einem Brief vom 24.2.1923 an Florens Christian Rang hervorgeht.

nomischen und sozialen Hintergründe einzugehen (Benjamin 1927, 74). Die Bedeutung, die er ihm beimisst, erklärt sich zum Teil aus dem Einfluss, den dieser in der literarischen Welt der Zwischenkriegszeit hatte, wohl aber auch aus einer persönlicheren „Wahlverwandtschaft“ bzw. einem Idealbild: dem Bild eines Schriftstellers und „Intellektuellen“, der zugleich zutiefst der Arbeiterklasse angehörte und bei dem von „Mimikry“ gewiss nicht zu reden war. Als Sohn eines anarchistischen Zimmerers, mit 14 als Waise sich selbst überlassen (*Seul dans la vie   14 ans*, 1980), stürzte sich Poulaille ins Studium und verkehrte zugleich mit den libertären Kreisen. 1923 wurde er als Lektor vom Verleger Bernard Grasset angestellt und widmete sich der Sache der proletarischen Literatur, der er zur Anerkennung verhalf (vgl. sein Manifest *Nouvel  ge littéraire*, 1930). In den 1920er und 1930er Jahren spielte er eine Schlüsselrolle in linksorientierten und „libertären“ Zeitschriften wie *Nouvel  ge*, *Prol tariat*, *A contre-courant*, *Peuple*, *Le libertaire*, in denen er sowohl französische als auch ausländische Autoren bekannt machte: Henri Barbusse, Lucien Bourgeois, Blaise Cendrars, Eugène Dabit, John Dos Passos, Panait Istrati, Victor Serge, Franz Werfel, u.a.m. Parallel dazu veröffentlichte er *Domane autobiographischen Inhalts - Le pain quotidien*, 1931, *Les damn s de la terre*, 1935. Seine libertäre Unabh ngigkeitsethik brachte ihn mit der französischen kommunistischen Partei gerade in den Jahren, in denen sich diese auf das breite Umfeld möglicher „Weggenossen“  ffnete, in Schwierigkeiten. Sein proletarischer Lesekreis „Le Musée du soir“ (1935 gegründet) sprengte offensichtlich die Grenzen der Volksfront, wie sie die PCF verstand. Benjamin hielt ihm die Treue bzw. er zog seine positive Bewertung nicht zurück.

Große Aufmerksamkeit schenkte er ebenfalls der Literatur der Zwischenkriegszeit, in der die Klassenkämpfe durch Kleinkriege zwischen Gaunern und Zuhältern ersetzt werden und das proletarische Dasein in den (von der damaligen Rechten willkommenen) politisch undeutlichen Dunst des Marginalen und Untergr ndigen getaucht wird (Sprichwort, das im Frankreich der 1930er bis 1950er Jahre zu hören war: „Tous les communistes ne sont pas des voyous, mais tous les voyous sont communistes“) Ich m chte darin ein Zeichen sehen, dass er ihre epochale Bedeutung erfasst hat, wie sehr er sich auch kritisch zu ihr äusserte.

Darunter verdient seine Rezeption von Pierre Mac Orlan zweifelsohne einen Kommentar. Benjamin rezensierte 1927 in dem Sammelbericht „Bücher, die übersetzt werden sollten“ die Sammlung von Novellen *Sous la lumière froide*, die vier Erzählungen enthält: „La pension Mary Stuart“, „Port d’eaux mortes“, „Docks“ und „Les feux du Batavia“. Mac Orlan schreibt selbst im Vorwort zu seinen Novellen: „C’est à Rouen,   Londres,   Bruges,   Brest et à Marseille que furent choisies les couleurs qui sont celles de ces r cits en quelque sorte d di s à cette poésie de la déchéance, cette déchéance délicate et

savante qui se m le intimement aux fins de civilisation“ (MacOrlan 1979, 10). Das hat Marcel Carn  begriffen, als er die Handlung vom „Quai des Brumes“ von Montmartre nach Le Havre verlegte, nicht weniger Benjamin, der seine Sammelrezension unter das Motto der „Lichter der Batavia“ stellte.

„Die Lichter der Batavia“ ist die Geschichte eines Mannes, der sein Leben zunächst als Tagelöhner und dann als Musikant verdient. Er verlässt die Gegend der Brie, wo er bei der Ernte geholfen hat und macht sich auf den Weg nach Marseille. Die Sehnsucht nach den H fen ist wie gesagt das Motiv, das alle Werke von Mac Orlan durchzieht. In Marseille musiziert er im Bordell „Florence“, einem der vielen Hurenh user. – „Une situation mal assurée et souvent un peu en marge des disciplines civiques m’avait toujours conduit vers les maisons publiques o , gr ce à cette même situation, je pouvais conna tre les filles d’égal   egal“ (MacOrlan 1979, 184-5).¹⁷ „Donc, fit No l Copula, je vous emm ne chez Florence [...]. C’est un établissement vraiment remarquable. Il y a vingt femmes et un cinéma“ (188).¹⁸ Alle warten auf die Ankunft eines sagenhaften deutschen Dampfers, der voll von Milliardären sein soll. Einer von ihnen, Fritz Gomi genannt, so wird herumerz hlt, hat in den Kolonien so viel Geld gesammelt, dass er in Hamburg das gr o te Bordell in ganz Europa eröffnen will. – „On dit, fit encore Copula, qu’il se trouve   bord un milliardaire allemand, un milliardaire affranchi qui ram ne des femmes pour une tôle énorme, colossale, qu’il veut monter   Hambourg“ (201).¹⁹ Die Sirene des Schiffs glaubt man mehrmals zu hören, aber die Lichter der Batavia wird man nie zu sehen bekommen (Vgl. Benjamin 1929a, 176).

Selbstverständlich ist dabei das Fazit das Entscheidende: Der Ausweg, geschweige denn die Flucht aus dieser Welt ist ausgeschlossen. Wenn überhaupt ist dies die einzige Lehre, die alles in allem aus Benjamins Interesse für diese „soziale“ Literatur gezogen werden kann. Sie ist ihm sogar ein emblematisches Beispiel der *Vergeblichkeit jeder sozialen Romantik*, die er schon in seiner Kritik des „roman populiste“ denunziert hat:

Die alte und fatale Konfusion – zuerst taucht sie vielleicht bei Rousseau auf –, wonach das Innenleben der Enterbten und Geachteten durch eine ganz besondere Simplizität sich auszeich-

¹⁷ „Eine unbeständige und oft am Rande der Ziviltugenden gelegene Situation hatte mich immer zu den Freudenh usern geführt, wo ich dank eben dieser Situation Mädchen als gleichgestellte kennenlernen konnte“ (Übersetzung des Autors).

¹⁸ „Also, sagte Copula, ich begleite Sie zu Florence [...]. Es ist eine wirklich bemerkenswerte Einrichtung. Es gibt dort zwanzig Mädchen und ein Kino“ (Übersetzung des Autors).

¹⁹ „Man erzählt, sagte noch Copula, dass es am Bord einen deutschen Millionär gibt, der sich im Ganovenhandwerk auskennt und der Frauen für einen kolossalen Puff mitbringt, den er in Hamburg eröffnen will“ (Übersetzung des Autors).

net, der man gern einen Einschlag ins Erbauliche verleiht. Von selbst versteht es sich, daß der Ertrag derartiger Bücher sehr d rf-
tig bleibt. Der roman populiste ist in der Tat viel weniger ein Vor-
stoß der proletarischen als ein Rückzug der bürgerlichen Bellet-
ristik. (Benjamin 1934a, 787)

Nichtsdestoweniger muss festgehalten werden, dass er Dokumenten
der „großstädtischen Boheme“ (Benjamin 1929a, 174) – die in seiner
Arbeit über das Paris von Baudelaire durchaus ihren Platz gefun-
den hätten – große Aufmerksamkeit geschenkt hat. Darauf werde ich
mit einer gewissen Hartnäckigkeit am Ende doch noch zur ckkom-
men, weil ich der Meinung bin, dass Benjamins ‘politische Linie’ (ein
furchtbares Wort) sich nicht auf eine teleologische Formel bringen
lässt – als hätte er schließlich alles, was er vorher geliebt und für auf-
schlussreich gehalten hat, dem orthodoxen Marxismus aufgefopfert.

6 1934

Vorher muss aber der nichtsdestotrotz unleugbaren und unerbitli-
chen politischen Radikalisierung von Benjamins kritischen Ma st -
ben Rechnung getragen werden. Spätestens ab 1934 hegt Benjamin
offensichtlich gegenüber der Intelligenz (und sonderlich der franz -
sischen) Erwartungen, die materialistischen (bzw. – um es ohne Um-
schweife auszudrücken: *kommunistischen*) Kriterien gehorchen. Da-
mit hängt die Zuspitzung der Frage nach dem Status des „Autors“
zusammen, den der Vortrag am Institut zum Studium des Faschis-
mus – „Der Autor als Produzent“ – widerspiegelt. Diesen bezeichne-
te Scholem als eine „tour de force“, als „einen Gipfelpunkt seiner
[Benjamins] materialistischen Anstrengungen“ (Scholem 1975, 250).
Als solches ist das zentrale Argument von Benjamins Vortrag – der
Gedanke, dass der Schriftsteller ein ‘Produzierender’ ist bzw. ge-
worden ist – in seiner Reflexion nicht völlig neu. Nicht nur liegt die
Feststellung, dass Lyrik selbst ihre *aur ole* verloren hat und der Wa-
renwelt verfallen ist, seiner Baudelaire-Interpretation zugrunde, son-
dern schon 1926 hat er sich in „Der Kaufmann im Dichter“ die Provo-
kation von Henri Guilac und Pierre Mac Orlans Buch *Prochainement
ouverture... de 62 boutiques littéraires* (1925) zu eigen gemacht und
konstatiert: „Den Dichter als Produzierenden unter die ‘Produzen-
ten’, die ‘schaffenden St nde’ einzubegreifen, ist schlecht und recht
angängig“ (Benjamin 1926, 46). Wenn er in dieser Rezension die Heu-
chelei denunziert, die sich „unter dem Bilde des ‘geistigen Arbeiters’“
verkr echt, so besteht diese vor allem darin, dass die Verdingung und
Vermarktung der Dichtung verschwiegen wird. 1934 verlagert sich
umgekehrt der Akzent von dem Vertrieb auf die *Produktion* selbst,
und die Rede vom geistig Schaffenden scheint Benjamin nicht mehr

für einen bloßen Gemeinplatz zu halten.²⁰ Insofern bedeutet sein Titel „Der Autor als Produzent“ weniger eine (aufgewärmte) Provokation bzw. einen Pleonasmus²¹ als eine bewusste Wiederaufnahme und einen Neuansatz, der jetzt von den ästhetischen Produktivkräften selbst ausgeht. An diese Überlegungen über die ‘Tendenz’ knüpfen alle Texte an, die sich – im Zusammenhang des Kunstwerk-Aufsatzes – mit der Frage des Fortschrittlichen in der Kunst auseinandersetzen – und nicht zuletzt die Rezension der B nde 16 und 17 der *Encyclop die Française*, die ebenfalls zu den Parerga des Kunstwerk-Aufsatzes gezählt werden kann.

Wenn er 1936 im “Pariser Brief I” auf Georges Duhamel wieder zu sprechen kommt, unterzieht Benjamin die Ohnmacht der ‘kleinbürgerlichen’ Verwerfung der technischen Zivilisation, die dieser u.a. in *Scènes de la vie future* (1930) und in *L’humaniste et l’automate* (1933) ausdrückt, einer vernichtenden Kritik. Angesichts der faschistischen Befürwortung der Technik scheint sie ihm nicht auf der Höhe einer Herausforderung zu sein, der man sich nicht entziehen kann.²² Dabei geht es nicht nur um die Schwäche einer bloß defensiven humanistischen Position, sondern vor allem um deren Konsequenzen für die ästhetische Konzeption selbst. Wer auf literarischem Gebiet den Faschismus bekämpfen will, der muss sich mit der „poetische[n] Seite der Technik, die der Faschist gegen die prosaische ausspielt“ (Benjamin 1936a, 492), auseinandersetzen. Marinettis „futuristische Betrachtung der Maschine“, die er der scheuen Kulturkritik eines Duhamel entgegensetzt, verkörpert das Extrem einer kunstpolitischen Auffassung, der sich die Literatur zu stellen hat, will sie überhaupt den Herausforderungen der Zeit gewachsen sein. Marinettis Manifest hat, wie Benjamin im Nachwort zum Kunstwerk-Aufsatz schreibt, „den Vorzug der Deutlichkeit“ und verdient insofern „von dem Dialektiker übernommen zu werden“ (Benjamin 1936b, 507). Weil die Krise der Intelligenz, die solche kulturkritischen Stellungnahmen bewirkt, in der Entwicklung der Produktivkräfte ihren Ursprung hat und selber „eine Funktion der Technik“ (Benjamin 1936a, 490) ist, kann die literarische Gegenoffensive nicht umhin, den Fortschritt der technischen

20 Im Standort-Aufsatz betont er: „Der Untergang der freien Intelligenz ist, wenn nicht allein, so doch entscheidend, wirtschaftlich bedingt“ (Benjamin 1934a, 783); gerade dieser Satz fehlte 1928 in dem gleichlautenden Absatz über Benda in „Drei Bücher“ (Benjamin 1928a, 113).

21 Denn Autor bedeutet ja etymologisch ‘Produzierender’ und nicht die mythische ‘Funktion Autor’, wie Foucault sie nennen wird. Vgl. Kambas 1983, 33.

22 Zu Duhamel vgl. auch die Paragraphen XIV und XV des Kunstwerk-Aufsatzes: „Duhamel, der den Film ha t und von seiner Bedeutung nichts, aber manches von seiner Struktur begriffen hat, verzeichnet diesen Umstand [die Verhinderung der Kontemplation durch den Film, G.R.] mit der Notiz: ‘Ich kann schon nicht mehr denken was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt’“ (Benjamin 1936b, 502-3).

Produktivkräfte zu akzeptieren, ja zu bejahen. Wie in seinem Kunstwerk-Aufsatz bekennt sich also Benjamin zu einem ‘positiven Barbarentum’, um den Faschismus auf seinem Terrain und mit seinen Waffen zu bekämpfen. Die eigentliche Leistung der Schriftsteller – auch derjenigen, die er bislang hochgepriesen hatte – wird nunmehr an ihrer Fähigkeit gemessen, es mit diesem neuen Stand der Produktivkräfte aufzunehmen. Das gilt für Valéry in demselben Maße wie für einen Duhamel: Im Kunstwerk-Aufsatz lobt er letzteren dafür, sich dem Fortschritt der neuen Produktions- und Reproduktionsmittel nicht versperrt zu haben; er zitiert aus dessen *Conqu te de l’ubiquit * den Satz: „Wie Wasser, Gas und elektrischer Strom von weither auf einen fast unmerklichen Handgriff hin in unsere Wohnungen kommen, um uns zu bedienen, so werden wir mit Bildern oder mit Tonfolgen versehen werden, die sich, auf einen kleinen Griff, fast ein Zeichen einstellen und uns ebenso wieder verlassen“ (Benjamin 1936b, 475).

Das Wort ‘Barbarei’ taucht im „Pariser Brief I“ explizit auf,²³ wenn auch innerhalb eines Zitats von Gides „neuem Gegner“, dem rechten Denker Thierry Maulnier,²⁴ dessen Stellungnahme zu Gides *Nouvelles pages de journal* (1936) in seinen *Mythes socialistes* (ebenfalls 1936), ihm dazu dienen, seine ‘Standortsbestimmung’ der französischen Intellektuellen zu revidieren und zu radikalisieren. Ziemlich grobschl chtig gliedert er sie jetzt einfach in drei Lager: das bürgerliche bzw. kleinbürgerliche Schrifttum, die großbürgerliche und die proletarische Denkweise. Wenn auch auf eigene Weise (das ist das Anliegen dieses Pariser Briefs wie auch des Kunstwerk-Essays) bekennt er sich natürlich zu letzterem, weil die Krise der Intelligenz Teil einer allgemeineren Krise ist, die sich aus der Entwicklung der Produktivkräfte ergibt, „unter denen neben dem Proletariat die Technik steht“ (Benjamin 1936a, 490). Anders ausgedrückt: Die neue Phase der Entwicklung der technischen Produktivkräfte hat eine Reorganisation des soziologischen Spektrums zur Folge, die die Literatur vor ihre Verantwortung stellt. Benjamins Position unterscheidet sich grundsätzlich von den Leitsätzen der russischen Ästhetik und hat ebenso wenig zu tun mit dem sozialistischen Realismus wie mit der Agitprop.

Wenn auf der einen Seite bemängelt wird, dass es den zeitgenössischen französischen Schriftstellern den Mut zur Ablehnung fehlt, der

23 Benjamin 1936a, 493. Zum ‘positiven Barbarentum’ („Erfahrung und Armut“, 1933) vgl. Raulet 1997 und 2004.

24 Zu Maulnier vgl. die Anmerkung der Herausgeber der *Gesammelten Briefe*: „Der Schriftsteller Thierry Maulnier (eigentlich : Jacques Talagrand ; 1909-88) kam von der ‘Action française’ her und wird von Benjamin wegen seines Antikommunismus nicht zu Unrecht als Faschist bezeichnet; nach der Befreiung wandelte er sich zum ‘Atlantiker’ und wurde 1964 Mitglied der ‘Académie française’“ (Benjamin 1995, V, 363).

einen Zola charakterisierte,²⁵ auf der anderen Seite aber die traditionelle Auffassung des Engagements verworfen wird, so folgt schließlich daraus, dass Benjamins Position ihren Schwerpunkt in dem Begriff hat, der allen seinen Bewertungen der eigentlichen schriftstellerischen Leistungen zugrunde liegt: der Technik, einschließlich der 'schriftstellerischen Technik'. Sie stellt das einzige Rettungsbrett für das „befristete Dasein der Gebildeten“ (Benjamin 1934d, 439), weil deren 'Standort' in der politischen Kultur von der schriftstellerischen Produktion bestimmt wird, durch die sie an den Produktivkräften Anteil haben. Auf diesen Schluss läuft der Aufsatz „Der Autor als Produzent“ hinaus – in dem man die Lobpreisung des epischen Brechtschen Theaters, die seine zweite Hälfte entwickelt, in Klammern setzen kann, ohne dass er darum seine Brisanz verlieren würde. Von der Technik des Schreibens und von der Figur des Ingenieurs war schon in den Texten zu Valéry die Rede. Am Ende des Standort-Aufsatzes hieß es bereits auch über die Surrealisten, dass sie den Weg von der Literatur zur Politik insofern nicht abgekürzt haben, als sie „den Intellektuellen als Techniker an seinen Platz“ stellten. In demselben Sinn bezeichnet „Der Autor als Produzent“ den Schriftsteller als einen „Spezialisten“, dessen eigentlicher Beitrag zur Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Literatur und Politik darin besteht, inwiefern seine schriftstellerische Technik auf ihrem Gebiet die Produktionsverhältnisse subvertiert.

Benjamins eigene ästhetische Konzeption bezieht damit eine schwierige Position zwischen der Verteidigung der Autonomie der künstlerischen Medien und der Ablehnung des „Ästhetizismus“, in den diese Verteidigung im liberalen bürgerlichen Schrifttum mündet und der sich als unfähig erweist, dem Faschismus zu widerstehen. Wenn überhaupt konnte sie nur eine Widerstandslinie skizzieren, indem sie wenigstens in Umrissen eine materialistische Ästhetik entwarf, die zwischen der politischen und sozialen Funktion der Kunst und den ästhetischen Produktivkräften einen unmittelbaren Zusammenhang herstellte. Der erste Pariser Brief ist ein entscheidendes Dokument dieses Versuchs. Er setzt zunächst die Massenkunst der Elitenkunst einander entgegen und zieht aus dieser Entgegensetzung den Schluss, dass die faschistische Kunst wider allen Anschein keine Massenkunst im Sinne einer Kunst für die Massen ist – „Denn dann müßte diese Kunst eine proletarische Klassenkunst sein“ (Benjamin 1936a, 488). Sie wird nur „von den Massen exekutiert“, im Dienst der Elite. Auf diese – und nicht zuletzt auf diejenigen, die sie in Ländern wie Frankreich vertreten und sich noch nicht offen zum Faschismus bekannt haben – kon-

25 „Wenn es den heutigen französischen Romanciers nicht glückt, das Frankreich unserer Tage darzustellen, so darum, weil sie schließlich alles an ihm in Kauf zu nehmen gesonnen sind“ (Benjamin 1934a, 788).

zentriert sich dann Benjamins Kritik. Den Zusammenhang des Ästhetizismus mit der Gewalt verdeutlicht Benjamin an dem Verhältnis des bürgerlichen Denkens zur Technik. Auf diese Weise kann er zugleich seiner Ästhetik ein recht orthodoxes Fundament verschaffen: „Die Entwicklung der Produktivkräfte, unter denen neben dem Proletariat die Technik steht, hat die Krise heraufgeführt, welche auf die Vergesellschaftung der Produktionsmittel drängt. Mit an erster Stelle ist diese Krise demnach eine Funktion der Technik“ (Benjamin 1936a, 490).²⁶ Benjamin kommt es aber weniger darauf an, sich für eine proletarische Massenkunst einzusetzen, als zwei nur scheinbar entgegengesetzte Haltungen in Verbindung zu bringen: einerseits die Ästhetisierung der Technik („die poetische Seite der Technik, die der Faschist gegen die prosaische ausspielt“, Benjamin 1936a, 492), etwa bei Marinetti, andererseits die kulturkritische Einstellung der bürgerlichen Denkweise, wie sie gerade exemplarisch durch Maulnier vertreten wird, die „Kultur als die Summe der Privilegien“ einer Elite versteht und zugleich durch ihre Verherrlichung des ‘Göttlichen’ und ‘Schöpferischen’ sich und ihre Kultur der faschistischen Ideologie ausliefert.

7 Von Engeln und blauen Engeln

Diese Antwort scheint mir allerdings nicht Benjamins letztes Wort zu sein. Es verhält sich nämlich so, dass der letzte Kampf, der Kampf zwischen dem klassenbewussten Produzenten und der aufkommenden Barbarei, noch aussteht und dass anstelle der historisch-ästhetischen Teleologie, die zu ihm führen soll, der Blick des Kritikers sich von den Opfern nicht abwenden kann. Die Aufmerksamkeit auf die Randschichten der Gesellschaft lässt sich nicht schlicht vom Tisch wischen. Bei aller Kritik an deren Romantik spielt die Welt der Ausgestoßenen in Benjamins Schrifttum alles andere als eine marginale Rolle. Blickt er zurück auf die herrschende H lle, über welche die Teleologie sich hinwegsetzen will, dann sieht der Engel nur – und zunehmend nur – deklassierte Menschen, Apachen, Huren, blaue Engel. Irgendwie verhält es sich so, als ob die Welt der Ausgestoßenen sich als Kern der neuen Produktionsweise behauptete, so wie es zu Marxens Zeiten mit dem ‘vierten Stand’ der Fall gewesen ist.

²⁶ Da der Brief für die Moskauer Zeitschrift *Das Wort* bestimmt war, fehlt es in ihr auch nicht an zahlreichen Bezügen auf sowjetische Schriftsteller. Benjamin verteidigt etwa Majakowskis Auffassung der Technik gegen ihre ‘technokratische’ Verfälschung durch Maulnier, der „die polytechnische Ausbildung des Sowjetb rgers in technokratisch geleitete Fronarbeit umf lscht!“ (Benjamin 1936a, 491). Darin liegt aber m.E. nicht die Pointe von Benjamins Argument – auch nicht in der an exponierter Stelle (am Schluß) stehenden Bemerkung „Andr  Gide hat sein letztes Buch ‘Les Nouvelles Nouritures’ den jungen Lesern der Sowjetunion gewidmet“ (494).

Diese Präsenz hängt allzu sehr mit der Grundproblematik von Benjamins literarischem Schrifttum zusammen, um unterschätzt zu werden. Es geht ja Benjamin in erster Linie darum, das „unterirdische Kommunizieren der Intelligenz mit der Hefe des Proletariats“ (Benjamin 1929a, 174) zu durchschauen. Sein Interesse für die Welt des Lumpenproletariats, der Huren und Apachen, welches die poetische Welt von Mac Orlean prägt, f hrt er ausdrücklich auf den Verfall der Intelligenz zurück:

Für Ideologie und geistige Verfassung der europäischen Intelligenz im Zeitalter des Hochkapitalismus ist das gespannte, unausgesetzte Interesse für die Welt des Lumpenproletariats und besonders für ihre geschlechtlichen Brennpunkte – die Hure, den Apachen – h chst bezeichnend. (174)

Schon in den Arbeiten  ber Baudelaire, die im Zeichen des Verlusts der Aura stehen, war der Zusammenhang durch ein Zitat aus „Le Vin des chiffonniers“ ausdrücklich hergestellt worden:

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,/ Buttant, et se cognant aux murs comme un poète,/ Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,/ Epanche tout son cœur en glorieux projets.// Il prête des serments, dicte des lois sublimes,/ Terrasse les m chants, relève les victimes,/ Et sous le firmament comme un dais suspendu/ S’enivre des splendeurs de sa propre vertu.²⁷

Die Prophetie von Apollinaire ist beinahe schon erfüllt: „Morgen schon wird das neue Zeitalter beginnen. Es wird keine Poesie mehr geben... Man wird die Dichter ausrotten“.

Der Schriftsteller wird zur bedrohten Spezies. Aus dem Standort-Aufsatz geht eine Typologie der Reaktionen auf diese Situation hervor. Benjamin befürwortet weder die Rückkehr zum „Geist des Bodens“ und zum „katholischen Gefühl“ (Benjamin 1934a, 779), wie Barr s sie fordert, noch eine Rückkehr der Gelehrten in die Abgeschiedenheit der *cella*, wie sie von Benda herbeigew nscht wird (783-4). Ebenfalls lehnt er die von P guy geforderte Aufwertung von Werten von „vorrevolution rer Herkunft“: „der bäuerlichen Herkunft, Sprache und Denkart“ (785).

Wenn der allgemeine Verfall der freien Intelligenz nicht zu bezweifeln ist, so bedeutet er nur, wie Benjamin in der Rezension ei-

²⁷ „Oft sieht / Man einen Lumpensammler, der den Kopf wild schüttelt,/ Gleich einem Dichter torkelnd an den Mauern rüttelt/ Und ohne Rücksicht auf die Spitzel, die ihm untertan,/ Sein ganzes Herz verströmt in manch gloriosem Plan.// Erhabene Gesetze stellt er auf, schwört heilige heilige Eide,/Vertilgt die Bösen, führt die Opfer aus dem Leide,/ Und unterm Himmel, für ihn ausgespannt als Baldachin,/ Berauscht er sich am Glanze seiner tapferen M hen“ (Baudelaire 2017, 307; 1961, 101).

ner Sammlung von Pierre Mac Orlan schreibt, dass „die Bourgeoisie nicht mehr stark genug [ist], den Luxus einer ‚klassenlosen‘ Intelligenz sich zu leisten“ (Benjamin 1929a, 174-5). In anderen Worten: Die Freiheit, über welche die Intellektuellen vormals verfugten, haben sie verloren, da sich die herrschende Klasse die finanzielle Unterstützung einer frei schaffenden Schicht von Künstlern nicht mehr leisten kann. Was bleibt, ist die Identifikation mit den angeblich freien Menschen am Rande der Gesellschaft. Die Menschen, welche sich der gesellschaftlichen Kontrolle entziehen können.

In gewissem Sinn treten die Huren und Apachen der Zwischenkriegszeit das Erbe der Baudelaireschen Figuren an. Die Verwandtschaft ist bei Mac Orlan vielleicht nicht gewollt, aber nichtsdestoweniger unüberhörbar. Die Novelle „Docks“ spielt auf dem Londoner Hafengelände. In der ersten Person geschrieben erzählt sie die Lebensgeschichte von Kindern aus dem Lumpenproletariat. Die Mutter ist tagsüber besoffen, die Schwester sowie die meisten Mädchen in der Nachbarschaft prostituieren sich schon im Kindesalter, der Vater, der als besonders schmutzig porträtiert wird, sammelt allerhand Abfall auf dem M llabladeplatz:

Très attentif, je rangeais les objets qu’il me passait: des cro tes de pain que mon p re examinait en connaisseur, des os, des  pluchures de légumes et des fioles ayant contenu des produits pharmaceutiques. Quand ce fut fini, il réunit les quatre coins de sa toile et les noua pour maintenir son butin. (MacOrlan 1979, 139-40)²⁸

Darauf ließe sich Benjamins Baudelaire-Kommentar beziehen:

Ein Jahr vor dem “Vin des chiffonnier” erschien eine prosaische Darstellung der Figur: “Hier haben wir einen Mann – er hat die Abfälle des vergangenen Tages in der Hauptstadt aufzusammeln. Alles, was die große Stadt fortwarf, alles, was sie verlor, alles, was sie verachtete, alles, was sie zertrat – er legt davon das Register an und er sammelt es. Er kollationiert die Annalen der Ausschweifung, das Capharnaum des Abhubs; er sondert die Dinge, er trifft eine kluge Wahl; er verf hrt wie ein Geizhals mit einem Schatz und hält sich an den Schutt, der zwischen den Kinnladen der Göttin der Industrie die Form nützlicher oder erfreulicher Sachen annehmen wird”. (Benjamin 1938a, 582-3)

²⁸ „Mit großer Aufmerksamkeit ordnete ich die Gegenstände, die er mir aushändigte: Brotreste, die mein Vater mit einem Kennerblick inspizierte, Knochen, Gem seepellen und Fläschchen, die Arzneimittel beinhaltet hatten. Als er fertig war, nahm er die vier Ecken seines Tuchs zusammen und machte einen Knoten, um seine Beute zu sichern“.

Nur handelte es sich bei den Baudelaire-Studien um den Versuch, ein lyrisches Werk in seine soziale Zeit „einzubetten“ (Benjamin 1938b, 1072). Aber das Urteil, das Benjamin über Baudelaires politische Positionsnahmen fallt, ahneln in vielerlei Hinsicht seiner Kritik an Céline:

Die politischen Einsichten Baudelaires gehen grundsatzlich nicht über die [der] Berufsverschw rer hinaus. Ob er seine Sympathien dem klerikalischen Ruckschritt zuwendet oder sie dem Aufstand von 48 schenkt – ihr Ausdruck bleibt unvermittelt und ihr Fundament brüchig. (Benjamin 1938a, 515)

Trotz seiner Faszination für Blanqui heißt es weiter über diesen:

Aber tiefer als beider Verschiedenheit reicht, was ihnen gemeinsam gewesen ist [...]. Blanquis Tat ist die Schwester von Baudelaires Traum gewesen. Beide sind ineinander verschlungen. Es sind die ineinander verschlungenen Hande auf einem Stein, unter dem Napoléon III. die Hoffnungen der Junikampfer begraben hatte. (Benjamin 1938a, 604)

Alles in allem ist die Aussichtslosigkeit der Situation, für die der Roman „keinen Rat wei t“, durchaus vergleichbar. Den siebten Vers des „Vin des chiffonniers“ („sans prendre souci des mouchards“) will Benjamin als Indiz dafür verstanden wissen, dass der Lumpensammler „vom Barrikadenkampf zu träumen kommt“ (Benjamin 1982, 469). Man soll sich aber dessen bewusst sein, dass die Teleologie des 19. Jahrhunderts in die Niederlage der Kommune mündete und dass der Blick, den Benjamin auf sie wirft, derjenige des Engels ist. Bei Zola, der sich noch mit gutem Recht und teleologischer Hoffnung gegen das Second Empire empörte, war der Verfall der Familie Coupeau die Folge einer Mischung aus privaten bzw. hereditaren Schwachen und schwer lastenden ökonomisch-gesellschaftlichen Umbruchsbedingungen. Bei Mac Orlan und Céline ist der Verfall gleichsam enthistortisiert bzw. wieder zur Naturgeschichte geworden: So ist es halt. Darin besteht natürlich auch dessen ‘Romantik’.

Baudelaires mangelnde politische Einsicht werde allerdings durch ihren Zeugnischarakter kompensiert. „In seiner Darstellung zeitgenössischer Urformen vermied Benjamin die bekannteren sozialen Typen und begab sich in Randbereiche“ (Buck-Morss 1984, 96), heißt es in einem Aufsatz von Susan Buck-Morss zu Benjamins „Urformen der Gegenwart“. Es stellt sich in der Tat die Frage, inwiefern C lines Held Bardamu oder die Figuren von Mac Orlans Novellen nicht „Urformen der Gegenwart“ sind.

Es ist dies namlich eine Grundproblematik unserer Gesellschaften und vielleicht aller Gesellschaften, die von einem technologischen Aufschwung getrieben werden: In demselben Maße, wie sich der tech-

nische Fortschritt und seine sozialen Auswirkungen durchsetzen, entsteht eine ökonomisch und/oder kulturell marginalisierte und deshalb faktisch proletarisierte Masse – auch dann (bzw. eben dann) wenn sie sich der neuen Medien bedient. Diese Problematik hat der Medien- und Sozialtheoretiker Benjamin als erster auf den Begriff gebracht.

Literatur

- Baudelaire, Charles (2017). *Die Blumen des Bösen*. Aus dem Franz. von Simon Werle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Französisch zitiert nach der Gesamtausgabe: *Ouvres complètes, texte établi et annot  par Y.-G. Le Dantec*.  dition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1961.
- Baudouin, Philippe (2009). *Au microphone: Dr. Walter Benjamin. Walter Benjamin et la création radiophonique (1929-1933)*. Paris:  ditions de la Maison des sciences de l'homme.
- GS = Benjamin, Walter (1978-). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1916). „ ber Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“. GS, II-1, 140-57.
- Benjamin, Walter (1926). „Der Kaufmann im Dichter“. GS, III, 46-8.
- Benjamin, Walter (1927). „Henry Poulaille : L'enfantement de la paix“. „Henri Poulaille :  mes neuves“. GS, III, 74-6.
- Benjamin, Walter (1928a). „Drei Bücher“. GS, III, 107-13.
- Benjamin, Walter (1928b). „Adrienne Mesurat“. GS, III, 153-56.
- Benjamin, Walter (1929a). „Bücher, die übersetzt werden sollten“. GS, III, 174-82.
- Benjamin, Walter (1929b). „Julien Green“. GS, II-1, 328-34.
- Benjamin, Walter (1929c). „Der S rrealismus“. GS, II-1, 295-310.
- Benjamin, Walter (1929d). „Paris, die Stadt im Spiegel“. GS, IV-1, 356-9.
- Benjamin, Walter (1929e). „Wat hier jelacht wird, det lache ick“. GS, IV-1, 537-42.
- Benjamin, Walter (1930a). „Ein Außenseiter macht sich bemerkbar“. GS, III, 219-25.
- Benjamin, Walter (1930b). „Ein Buch für die die Romane satt haben“. GS, III, 228-30.
- Benjamin, Walter (1930c). „Krisis des Romans. Zu Döblins 'Berlin Alexanderplatz'“. GS, III, 230-6.
- Benjamin, Walter (1934a). „Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers“. GS, II-2, 776-803.
- Benjamin, Walter (1934b). „Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“. GS, V-1, 45-59.
- Benjamin, Walter (1934c). „Der Autor als Produzent“. GS, II-2, 683-701.
- Benjamin, Walter (1934d). „Julien Benda: Discours à la nation européenne“. GS, III, 436-9.
- Benjamin, Walter (1936a). „Pariser Brief I: Andr  Gide und sein neuer Gegner“. GS, III, 482-95.
- Benjamin, Walter (1936b). „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. GS, I-2, 431-508.
- Benjamin, Walter (1936c). Aufzeichnungen zu „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. GS, I-3, 982-1063.
- Benjamin, Walter (1936c). „Der Erzähler“. GS, II-2, 438-65.
- Benjamin, Walter (1938a). *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*. GS, I-2, 511-604.

- Benjamin, Walter (1938b). *Charles Baudelaire*, Anmerkungen. GS, I-3, 1064-88.
- Benjamin, Walter (1982). *Das Passagenwerk*. GS, V.
- Benjamin, Walter (1995-). *Gesammelte Briefe*. Hrsg. von Christoph G dde und Henri Lonitz. 6 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Buck-Morss, Susan (1984). „Der Flaneur, der Sandwichmann und die Hure. Dialektische Bilder und die Politik des M u iggangs“. Bolz, Norbert; Witte, Bernd (Hrsgg), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 96-112.
- Kambas, Chryssoula (1983). *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*. Tübingen: Niemeyer.
- Luk cs, Georg (1971). *Essays über Realismus*. Neuwied; Berlin: Luchterhand.
- MacOrlan, Pierre (1979). *Sous la lumière froide*. Paris: Gallimard (Folio).
- Mann, Thomas (1988). *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Mi ko, Marian (2010). *Walter Benjamin und Georg Simmel*. Wiesbaden: Hassarowitz Verlag.
- Raulet, Gérard (1997). *Le caractère destructeur*. Paris: Aubier.
- Raulet, Gérard (2004). *Positive Barbarei*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Rennie, Nicholas (1996). “Benjamin and Zola: Narrative, the Individual, and Crowds in an Age of Mass Production”. *Comparative Literature Studies*, 33(4), 396-413.
- Scholem, Gershom (1975). *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sirinelli, Jean-François (1994). *G n ration intellectuelle*. Paris: Presses universitaires de France. Quadrige.
- Zola, Emile (1923). *Das Paradies der Damen*. München: Kurt Wolff Verlag. Erstausgabe Paris: Georges Charpentier, 1883. Französisch zitiert nach der Gesamtausgabe des Romanzyklus: *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d’une famille sous le Second Empire*, vol. 3.  d. par Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1964.
- Zola, Emile (2002). *Germinal*. Aus dem Französischen  bersetzt von Caroline Vollmann. Zürich: Manesse. Erstausgabe Paris: Georges Charpentier, 1885. Französisch zitiert nach der Gesamtausgabe des Romanzyklus: *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d’une famille sous le Second Empire*, vol. 3.  d. par Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1964.

Incontro con la scrittura di Doron Rabinovici Un prologo e un'intervista (dicembre 2018)

Roberta Malagoli

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract Doron Rabinovici's work shows an intense political and cultural commitment, which takes shape in novels, documentary theatre, and historical research. This introductory overview of his most recent writings is primarily intended for those who are interested in the contribution of Jewish-Austrian literature to the current European debate on the rise of far-right movements and ideologies. Rabinovici's provocative point of views in the interview shed light on changing concepts of Jewish identity in a global world, on the link between Israel and the Jewish diaspora, on the roots of new, yet not less dangerous forms of antisemitism, and on the impasse in the process of European cultural memory.

Keywords Doron Rabinovici. Jewish-Austrian literature. Antisemitism. Cultural memory.



Peer review

Submitted	2019-02-12
Accepted	2019-03-10
Published	2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Malagoli, Roberta (2019). "Incontro con la scrittura di Doron Rabinovici. Un prologo e un'intervista (dicembre 2018)". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 37-54.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/002

Prologo

Scrittore, storico e pubblicista, Doron Rabinovici è nato in Israele nel 1961 e si è trasferito a Vienna a partire dal 1964 con la madre Schochana e il padre David, entrambi scampati alla Shoah. Purtroppo ancora poco tradotto in Italia, Rabinovici, che vive a Vienna, ma ha stretti legami, familiari e intellettuali, con Israele, è una delle voci più originali della letteratura austriaca contemporanea. Nella tensione tra impegno politico, memoria familiare e letteratura, ha dedicato la propria opera al racconto dell'intreccio fra diaspora ebraica e Israele, tra passato e presente, sullo sfondo di un mondo sempre più globale e complesso.

Due sono i romanzi per ora tradotti in italiano, dalla casa editrice La Giuntina. *Die Suche nach M.*, del 1997, uscito in Italia nel 2014 con il titolo *Alla ricerca di M.*, è un thriller corale, ironico e tragico nei toni, ambientato tra Austria e Israele, sulla caccia a un fantomatico M., tal Mullemann, che si attribuisce la responsabilità di ogni possibile misfatto e al tempo stesso, un Socrate della colpa collettiva, ha il talento di far confessare delinquenti di ogni ordine e grado. Il gravoso compito maieutico gli provoca piaghe che soltanto una fasciatura integrale può nascondere. Le sue ferite, nella tradizione letteraria di Franz Kafka e Paul Celan, rendono visibile il dolore della memoria e trovano sollievo soltanto quando il male viene confessato e rivelato. Capro espiatorio universale, senza volto e senza corpo, tanto ossessionato dalla ricostruzione del bene che non c'è delinquente che possa mentire in sua presenza, Mullemann porta su di sé il peso dell'esperienza dei genitori, sopravvissuti alla Shoah, per i quali il figlio deve rappresentare «die Auferstehung aller Juden» (Rabinovici 1997, 71). Sarà non a caso un suo amico di infanzia, diventato una spia israeliana dalle mille identità, e non meno di lui segnato dai silenzi e dai dolori del padre, a convincerlo a dileguarsi, per vivere e guarire, sottraendosi al compito immane di sanare ogni ferita e di punire ogni colpa.

Del 2010 è invece il successo del romanzo *Andernorts (Altrove)*, tradotto in italiano nel 2013. Rabinovici cala una fine riflessione sull'idea stessa di identità dopo Auschwitz nella intricata storia di una famiglia israeliana, in un altrove spazio-temporale, tra Israele e Austria, Shoah e memoria della Shoah. Il protagonista, Ethan Rosen, professore che si divide tra Vienna e Tel Aviv, deve affrontare una profonda crisi di identità quando, in concomitanza con la morte di un caro amico di famiglia, il sionista Dov Zadek, e con l'agonia del padre, Felix Rosen, scampato alla Shoah, si scontra per la stessa posizione universitaria con un collega, lo studioso austriaco Rudi Klausinger, non ebreo. Quest'ultimo, si scoprirà, si è avvicinato alla famiglia e a Ethan perché, per una catena di equivoci e ipotesi erranee, si crede suo fratello ed ebreo, tanto da avere conoscenze molto approfondi-

te di cultura ebraica. Dalla saga familiare, e in virtù della morte del padre Felix, che in realtà non è genitore di nessuno dei due, né di Ethan né di Rudi, sorge alla fine del romanzo una speranza diversa, la nascita di un legame culturale e affettivo tra i protagonisti, oltre i vincoli di sangue e oltre tutto il dolore che la persecuzione pseudo-scientifica della discendenza ebraica ha causato.

Dopo il successo del romanzo Rabinovici si è subito mosso «al di là di *Altrove*», *Jenseits von Andernorts*, come suona il titolo di un discorso da lui tenuto sul concetto di diaspora alla Karl-Jaspers-Gesellschaft nel 2017 (Rabinovici 2017b), in opere non ancora accessibili al lettore italiano. Grande eco ha avuto il bellissimo *Die letzten Zeugen* (*Gli ultimi testimoni*), una notevole prova di teatro storico-documentario, presentata nell'ottobre del 2013 al Burgtheater di Vienna per commemorare la notte dei cristalli del 1938. Frutto della collaborazione di Rabinovici con l'allora direttore del Burgtheater, Matthias Hartmann, la *pièce* andava ben oltre la semplice ricostruzione storica e documentaristica della persecuzione nazionalsocialista di ebrei e Rom. Proprio per la presenza dei sopravvissuti sulla scena, con i loro volti, la loro viva voce, il loro racconto, la rappresentazione teatrale creava un legame tra gli ultimi testimoni, nel segno dell'imminente quanto inevitabile fine dell'«era del testimone» (Wieviorka 1998), i giovani attori che ne leggevano le memorie e il pubblico accorso in teatro per vederli. I loro memoriali, già pubblicati come libri o raccolti in interviste, in sala tornavano alla vita e al presente.

La stessa scenografia rendeva visibile il passaggio della testimonianza e della responsabilità del ricordo, sul palcoscenico, dai sopravvissuti ai giovani attori che ne avevano appena letto i ricordi. I testimoni erano seduti dietro a uno schermo traslucido, sul quale venivano proiettati in presa diretta e in primo piano i loro volti, in grande scala, sotto una luce azzurrina. Mentre sullo schermo passava un montaggio di *live*, foto e documenti d'epoca, gli attori recitavano le memorie dei sopravvissuti, da un leggio sul proscenio. A turno, i giovani accompagnavano i testimoni a quello stesso leggio, per restituire alla loro voce la lettura di ricordi, lettere, documenti. A metà spettacolo Suzanne-Lucienne Weksler leggeva una poesia yiddish scritta quando era ancora bambina nel lager di Kaiserwald. Suzanne-Lucienne, poi Schoschana Rabinovici, madre di Doron, scomparsa nell'agosto del 2019, era originaria di Vilna, prima dell'Olocausto una delle più importanti comunità ebraico-orientali e vitale centro di cultura yiddish. Testimone di un mondo distrutto e di una lingua che nel suo stesso suono ne evocava il ricordo, ha voluto dedicare quel testo a tutti i bambini vittime della Shoah o resi orfani dalle persecuzioni. Accanto a lei sul palco si trovavano altri sopravvissuti al lager, ebrei e Rom: per esempio Rudolf Gelbard, ebreo viennese rientrato a Vienna nel dopoguerra, noto per il suo impegno per la memoria della Shoah, Marko Feingold, capo della comunità ebraica di Salisbur-

go, che dal 1945 si distinse aiutando gli ebrei raccolti nei campi per *displaced persons*, persone sfollate, senza casa e spesso senza documenti, tra loro molti sopravvissuti, a ricongiungersi alle famiglie, infine Ceija Stojka, che ha contribuito con i suoi libri a ricordare lo sterminio di più di 500.000 Rom nei campi. Con loro, gli scampati, come Lucia Heilman, salva con la madre grazie al coraggio di un amico di famiglia, il cui eroismo non è mai stato riconosciuto dalla Repubblica austriaca, Vilma Neuwirth, figlia di padre ebreo e madre cattolica, infine Ari Rath, fuggito in Palestina con il fratello mentre il padre trovava rifugio negli Stati Uniti. Giornalista, collaboratore di Ben Gurion, Ari Rath non si è mai del tutto riconciliato con Vienna e l'Austria. La sua presenza sul palco degli *Ultimi testimoni* può essere letta come un segno dei cambiamenti avvenuti nella politica della memoria austriaca. Dopo il 1986, quando durante le elezioni presidenziali si scoprì il passato nazionalsocialista del candidato Kurt Waldheim, eletto presidente nonostante lo scandalo, l'Austria ha cominciato a prender atto di quarant'anni di silenzio sulla partecipazione della popolazione austriaca ai crimini nazionalsocialisti. Se nel dopoguerra l'Austria si è a lungo nascosta dietro il ruolo di vittima del nazismo, giustificato con una lettura mistificatoria dell'*Anschluss* del 1938, a partire dal 1986, ma ancor più dopo l'adesione all'Europa nel 1995, il paese ha imboccato una nuova strada. Ha reso pubbliche con varie iniziative politiche e culturali le responsabilità austriache, prima della guerra, durante il secondo conflitto mondiale e nel dopoguerra, ricordando le vittime fino ad allora dimenticate. Come storico e scrittore, Doron Rabinovici partecipa attivamente a questo processo. Negli *Ultimi testimoni* insiste non a caso sulla particolare violenza del pogrom austriaco del novembre 1938, per far riemergere l'adesione dimenticata della popolazione austriaca al nazionalsocialismo.

Il significato dell'intero spettacolo è forse racchiuso in una citazione dall'autobiografia di Simon Wiesenthal, celebre persecutore di criminali di guerra. Sul palco la leggeva Rudolf Gelbard, sopravvissuto alla Shoah e precoce testimone del nuovo antisemitismo austriaco del dopoguerra:

Überleben ist ein Privileg, das verpflichtet. Ich habe mich immer wieder gefragt, was ich für die tun kann, die nicht überlebt haben. Die Antwort, die ich für mich gefunden habe, lautet: Ich will ihr Sprachrohr sein, ich will die Erinnerung an sie wach halten, damit die Toten in dieser Erinnerung weiterleben können.

Aber wir, die Überlebenden, sind nicht nur den Toten verpflichtet, sondern auch den kommenden Generationen. Wir müssen unsere Erfahrungen an sie weitergeben, damit sie daraus lernen können. Information ist Abwehr.

Überlebende müssen wie Seismographen sein. Sie müssen die Gefahr früher als andere wittern, in ihren Konturen erkennen und

aufzeigen. Sie haben nicht das Recht, sich ein zweites Mal zu irren und für harmlos zu halten, was in einer Katastrophe münden kann. (cit. in Rabinovici, Hartmann 2013a, 51)

Un'esperienza coraggiosa, *Die letzten Zeugen* ha ottenuto un immenso successo di pubblico ed è ora disponibile online (Rabinovici, Hartmann 2013b).

Nel 2016 è uscito *Herzl Relo@ded - Kein Märchen (Herzl Relo@ded. Non una fiaba)*, un immaginario scambio di mail tra Theodor Herzl, l'autore di *Der Judenstaat*, il libro con cui ebbe inizio nel 1896 il progetto del sionismo politico, Doron Rabinovici, che vive in Austria, ma come si è detto ha un forte legame con Israele dove è nato, e il sociologo Natan Sznajder, residente in Israele, che con Daniel Levy ha curato nel 2001 un importante volume sul significato globale della Shoah (Sznajder, Levy 2001). In virtù della singolare finzione, il carteggio invita a rifuggire ogni semplificazione e illumina il dibattito interno a Israele e alla diaspora europea sul progetto sionista, sui nuovi antisemitismi arabi ed europei, sulla soluzione del conflitto arabo-israeliano e sulla questione palestinese, soprattutto, infine, sulla complessità delle prospettive globali e nazionali che determinano le relazioni dell'Europa con Israele. Un grande peso ha nel libro la critica alla disinformazione o alla mistificazione mediatica sui difficili temi del conflitto arabo-israeliano.

Del 2017 è infine l'ultimo romanzo di Rabinovici, *Die Außerirdischen (Gli extraterrestri)*, scritto in memoria del padre appena scomparso. David Rabinovici, ebreo rumeno, scampò per caso alla deportazione e in modo ancora più casuale all'affondamento della nave che doveva portarlo in Palestina, dove trovò la salvezza, impegnandosi poi nel movimento sionista, sul versante pacifista e laico. Un'opera che vuole superare la prospettiva memoriale ebraica o meglio la inserisce in una vicenda universale, *Gli extraterrestri* è scritta in uno stile asciutto e si presenta come una parabola *noir* sull'arrivo sul pianeta Terra di extraterrestri carnivori, ma animalisti, incapaci di uccidere bestie, ma ben disposti verso esseri umani pronti a mettersi in gioco per denaro. Nel limbo iniziale di notizie incerte rilanciate da radio, televisioni, giornali e Internet, la macchina organizzativa per i sacrifici, in apparenza richiesti dagli invasori, si mette in moto e si amplia oltre le aspettative, assumendo tutti i connotati di un *business* globale. Aspiranti campioni si offrono volontari per una moderna arena su un'isola esotica, dove vengono ospitati nel lusso fino al momento della gara. Chi perde, finisce al mattatoio. Se nella rappresentazione della nuova barbarie le allusioni al mondo del lager e al secondo conflitto mondiale sono evidenti ed esibite, come nel motivo novecentesco del mattatoio, il ruolo che i media giocano nell'organizzare attorno alla violenza spettacoli, interviste, guadagni e soprattutto consenso costruisce un legame con il nostro passato recente e la quotidianità del ventunesimo secolo. Al cen-

tro della storia emerge per gradi la reazione di Sol, giornalista di una rivista online per *gourmets*, che matura la convinzione di dover opporsi alla follia dominante, di cui non è a un certo punto nemmeno sicura la matrice extraterrestre. Sol, nome parlante, astrale, al pari di Astrid, sua moglie, finirà sull'isola e conoscerà l'orrore che si cela dietro al voyeurismo della violenza avallato dai media e dalle istituzioni. Ed è qui, sulla resistenza di Astrid, Sol e un loro vicino, lo studente Elliot, che la narrazione insiste su uno dei motivi più cari a Rabinovici: la resistenza, il dovere di opporsi pur tra schiere di consenzienti, il coraggio di organizzare ribellioni, per quanto disperate, e di continuare, anche dopo l'improvvisa fine del bagno di sangue, a ricordare, raccontare e proteggere i sopravvissuti, in questo caso Astrid, ferita per sempre.

Rabinovici riprende il discorso sulla memoria in uno scenario globale, universale, si potrebbe dire di ordinaria fantascienza. Insignito del premio Jean Améry, Rabinovici, che non è religioso, radica il motivo della resistenza in quello dell'identità. Con la lucida consapevolezza che l'ossessione per la definizione e la tassonomia dell'identità, non soltanto quella ebraica, segna Otto- e Novecento, con forme mutevoli ed esiti tragici, nel suo ultimo romanzo Rabinovici crea, con il protagonista Sol, un *ego absconditus* la cui forza identitaria si concentra tutta nel nome, nell'illuminare il ricordo e resistere al male. Un passo dell'amato Kafka chiosa meglio di ogni commento la prospettiva delle opere di Rabinovici sulla questione dell'identità. Scrivendo a Milena nell'agosto del 1920 Kafka osservava «wie schlecht ist es, daß man sich nicht in jedes Wort hineinwerfen kann mit allem was man ist, so daß man wenn dieses Wort angegriffen würde, in seiner Gänze sich wehren könnte oder in seiner Gänze vernichtet würde» (Kafka 1983, 226).

In questa direzione va anche l'ultima opera di Rabinovici, di nuova una *pièce* di teatro documentario, in cui si sviluppa un'idea del noto giornalista investigativo austriaco Florian Klenk, contro la propaganda delle nuove destre europee, *Alles kann passieren! (Tutto può succedere!)*. Rappresentata per la prima volta il 21 novembre del 2018 a Vienna, è stata dedicata, non a caso, a uno degli «ultimi testimoni», Rudolf Gelbard, scomparso nell'autunno del 2018. La rappresentazione è un montaggio di discorsi e interventi pubblici di alcuni degli esponenti più attivi dell'estrema destra europea, Matteo Salvini, all'epoca Ministro dell'Interno, Vice Presidente del Consiglio dei ministri e tuttora leader della Lega, Herbert Kickl, Ministro dell'Interno austriaco, membro della FPÖ (Partito della Libertà austriaco), Victor Orbán, attuale premier ungherese e capo di Fidesz, partito di destra di impronta nazionalista, Jarosław Kaczyński, leader del partito di governo polacco PiS (Diritto e Giustizia), Mateusz Morawiecki, premier polacco, Heinz-Christian Strache, Vice-cancelliere, Ministro austriaco della Funzione pubblica e dello Sport e presidente della FPÖ, che ha dato le dimissioni da ogni carica nel 2019, travolto da un grave scandalo politico, Norbert Hofer, nell'autunno 2018 an-

cora in carica come Ministro austriaco dei Trasporti, dell'Innovazione e della Tecnologia, membro della FPÖ, infine Miloš Zeman, Presidente della Repubblica ceca.

Il montaggio dei testi ricostruisce la rete di falsità diffuse dalla propaganda populista contro i migranti, contro i Rom, contro la Comunità europea, contro i mezzi di informazione indipendenti, contro istituzioni statali che si oppongono alla violazione dei diritti fondamentali, contro ebrei e istituzioni ebraiche. Tra i numerosi episodi che hanno offerto spunto alla *pièce*, si ricordano qui lo scontro di Salvini con il Ministro degli Esteri del Lussemburgo Jean Asselborn alla Conferenza di Vienna del 2018 su sicurezza e immigrazione, gli attacchi contro la stampa austriaca di Kickl, le simpatie neonaziste, più volte dissimulate, di Strache, Kickl e Hofer, la campagna denigratoria di Orbán contro il finanziere ebreo di origini ungheresi George Soros, gli attacchi all'indipendenza della giustizia polacca nella controversa riforma del sistema giudiziario polacco nel luglio 2018, le dichiarazioni contro i migranti del Presidente della Repubblica ceca Zeman. Rabinovici e Klenk individuano alcuni piani condivisi dei partiti di estrema destra: la fine dell'Unione Europea nella sua forma attuale, l'introduzione di forme di democrazia illiberale, la fine dell'unione monetaria, la limitazione dei diritti umani e della libertà di stampa.

In vista delle elezioni europee del 2019, Rabinovici e Klenk mettono sotto la lente d'ingrandimento il linguaggio della propaganda delle destre populiste, puntando il dito contro la strategia comune che questi partiti hanno messo in atto. A guidare i due autori nel ricostruire e documentare gli scopi antidemocratici delle destre europee, oltre a Hannah Arendt, c'è un'opera chiave sul ruolo dello stile nell'efficacia della propaganda, *L.T.I. (L.T.I. La lingua del Terzo Reich)*, del filologo ebreo tedesco Victor Klemperer. Da questo libro, pietra miliare della memoria europea, scritto sotto il regime nazista e uscito per la prima volta nel 1947, è tratta la citazione che nel montaggio dei testi di Rabinovici è posta a commento della pericolosa azione di ogni propaganda:

Was jemand willentlich verbergen will, sei es nur vor andern, sei es vor sich selber, auch was er unbewusst in sich trägt: die Sprache bringt es an den Tag. [...] Die Aussagen eines Menschen mögen verlogen sein — im Stil seiner Sprache liegt sein Wesen hüllenlos offen. [...]

Aber Sprache dichtet und denkt nicht nur für mich, sie lenkt auch mein Gefühl, sie steuert mein ganzes seelisches Wesen, je selbstverständlicher, je unbewusster ich mich ihr überlasse. Und wenn nun die gebildete Sprache aus giftigen Elementen gebildet oder zur Trägerin von Giftstoffen gemacht worden ist? Worte können sein wie winzige Arsendosen: sie werden unbemerkt verschluckt, sie scheinen keine Wirkung zu tun, und nach einiger Zeit ist die Giftwirkung doch da. (Klemperer [1947] 2015, 20)

Ein Interview mit Doron Rabinovici, von Roberta Malagoli

ROBERTA MALAGOLI In Ihren Romanen und in dem fiktionalen Mail-Austausch mit dem israelischen Soziologen Natan Sznajder und mit Theodor Herzl (*Herzl Reol@ded*) spielt Wien eine wesentliche Rolle beim Aufbau Ihrer kulturellen Identität. Der alte Wiener Naschmarkt ist in Ihren Werken mehrmals Treffpunkt unterschiedlicher Diasporas. Was verbindet Sie heute mit der Stadt Wien? Gelingt es der Stadt trotz der gegenwärtigen politischen Umstände offen zu bleiben?

DORON RABINOVICI Wien ist so Manches. Es war einst eine Wiege der Moderne, ein jüdisches Zentrum, doch auch der Ort, an dem der populistische Antisemitismus seine größten Erfolge feierte. In Wien konnte Adolf Eichmann jene Politik gestalten, die zunächst in die Vertreibung und letztlich nach Auschwitz führte. Es gibt das neue und multikulturelle Wien, das ich etwa zuweilen auf dem Naschmarkt und in seinem Umfeld fand. Wien ist auch eine Insel, die vom Rest des Landes oft mit Missgunst angesehen wird. Ich lebe in diesem Wien und wenn ich durch seine Gassen und Straßen flanierere, durchwandere ich alle Facetten dieser Stadt. Ich schreibe über dieses Wien. Aber mein allerletzter Roman, *Die Außerirdischen*, spielt nicht da oder dort, sondern nur in unserer Zeit. Ich wohne hier. Ich fühle mich hier bei den Menschen, die ich liebe, wohl. Ich sehne mich hier nach den anderen Nächsten, die in Israel leben. Ich weiss jedoch nicht, ob ich sagen kann, ich sei irgendwo daheim.

R.M Sie haben sich immer gegen rechtsextreme Tendenzen in der europäischen und vor allem in der österreichischen Politik eingesetzt. Ihr politisches Engagement geht Hand in Hand mit Ihrer schriftstellerischen und wissenschaftlichen Arbeit. Welche Chancen hat Ihrer Meinung nach die Literatur heute, die öffentliche Meinung politisch zu beeinflussen?

D.R. Literatur kann ein Leid, ein Verlangen, eine Sehnsucht zum Ausdruck bringen. Literatur heilt nicht die Wunde, doch kann sie den Finger drauf legen. Sie lindert nicht den Schmerz, doch sie löst den Schrei.

R.M In Ihrem letzten Roman, *Die Außerirdischen*, scheint eher eine pessimistische Analyse des Verhältnisses der Hauptfigur zum politischen Geschehen zur Geltung zu kommen. Die Einsicht des erzählenden Ich in die Ereignisse bleibt lange begrenzt. Auf der individuellen Ebene sind die bedrohten Figuren oft hilflos, wenn sie sich auch zu wehren versuchen. Die Ohnmacht gegenüber geschichtlichen Ereignissen ist Ihnen immer wichtig gewesen. Sie haben ihr Ihre geschichtliche Forschung gewidmet. Besteht tatsächlich eine Möglichkeit, zeitig zwischen Ohnmacht und Selbst-

verteidigung zu wählen? Oder sind wir bloß durch Geschichte geblendet und deshalb auch heute wiederum besonders gefährdet?

D.R. Wir sind und bleiben gefährdet. Aber noch können wir uns wehren, wobei die Frage immer wieder gestellt werden muss, was das Richtige ist, das zu tun ist. Die Geschichte des Widerstandes ist so alt wie die der menschlichen Politik und nichts deutet darauf hin, daß sie irgendwann zu Ende gehen könnte. Der Widerstand wohnt jeder Macht von Anfang an inne, wobei die Formen des Widerstands sich jenen der Macht anzupassen versuchen. Es kann kein Ende des Widerstandsrechts geben. In jeder Gesellschaft lauern andere Gefahren, denen entgegengewirkt werden müßte und die Haltung verlangen. Der Widerstand ist eine Konstante, aber ebenso ewig ist der Streit über den Widerstand. Es heißt, bei einer Demonstration in Österreich habe ein Demonstrant auf einen der anderen eingeschlagen mit den Worten: «Du Faschist». – Der zweite schrie: «Aber ich bin doch Antifaschist». – Darauf wieder der erste: «Mir doch gleich, was für ein Faschist Du bist. Faschist bleibt Faschist». Diese Geschichte, wenn nicht wahr, wäre dennoch gut erfunden, denn die Wahl der Worte ist Teil des Kampfes.

R.M Die Polyphonie Ihrer Bildung wird oft betont. In Ihrem Projekt *Die letzten Zeugen*, das Sie zusammen mit Matthias Hartmann auf die Bühne gebracht haben, verflochten sich in Ihnen der Historiker und der Schriftsteller. In der Ära des Zeugen wurde vielmals darüber diskutiert, ob eine literarisch verarbeitete Zeugenschaft gleichwertig sei mit derjenigen Zeugenschaft, die eher Historikern nützlich ist. Diese Grenzen bestehen bei Ihnen nicht, da Sie zugleich Geschichte, Autobiographie, erlebtes Gedächtnis und Zeugnis literarisch und geschichtlich zusammenspielen lassen. Wie verbinden sich Geschichte und Literatur in Ihrem Werk, in Hinsicht auf die Shoah und auf österreichische und israelische Geschichte?

D.R. Meine fiktive Prosa gibt nicht vor, die Geschichte zu bezeugen, sondern die Vergangenheit spiegelt sich in ihr wider, wenn ich die Geschichten in die unmittelbare Gegenwart verlege oder das Fortwirken des Geschehenen auf unsere Zukunft darlege. Die Möglichkeit der Literatur ist, zu zeigen, wie es gewesen sein wird. Ich kann als Schriftsteller nicht vorgeben, was vom Historiker erwartet wird. Ich erzähle als Autor nicht, wie es einmal war, als wäre, was war, ein Märchen, sondern ich kann nur ausdeuten, wie es gewesen sein wird. Wie es gewesen sein wird, heisst einerseits, wie es für den Einzelnen, für das Opfer, für den Täter gewesen sein könnte, doch auch, wie es einmal gesehen werden wird. Zudem kann ich mit der Literatur der Sprache der Untat auf die Schliche kommen. Ich spreche vom Unerhörtem – in jeder Bedeutung des Wortes. Ich versuche, das Unerhörte zur Sprache zu bringen.

- R.M. Noch eine Frage zu Literatur und Geschichte. Man hat manchmal den Eindruck, dass Sie in Ihren literarischen Werken die Fiktion in den Dienst der Geschichtsschreibung stellen, in anderen Worten, dass Sie wichtige geschichtliche Themen der Literatur anvertrauen. Kritisieren Sie nicht zum Beispiel in *Andernorts* die ziewlichtige Art, wie Biologie zum Identitätsbegriff in Vergangenheit und Gegenwart beigetragen hat?
- D.R. Das ist wohl so, weil die Auseinandersetzung mit der Wissenschaftsgeschichte meinen Blick prägt. Ich versuche dennoch, meine Geschichte nicht in den Dienst einer Anschauung zu stellen, sondern achte darauf, dass sie unabhängig davon sich entfaltet. Aber meine Sichtweise scheint dennoch durch, denn es kann keine Geschichte geben, die keine Position einnimmt. Jeder Text hat seinen Kontext.
- R.M. In der österreichischen Kultur hat Hans Adler auf ähnliche Weise Autobiographie und Erinnerung auf unterschiedlichen Ebenen für die österreichische Gegenwart brauchbar gemacht, als Schriftsteller, Historiker und Essayist. Ich denke auch an Elias Canetti, an seine Aufzeichnungen und an seine literarische Autobiographie. Haben diese Autoren Sie beeinflusst?
- D.R. Mich beeinflusste sicher Elias Canetti und auch H.G. Adler mit seinem Werk *Theresienstadt* und mit seiner Studie *Der verwaltete Mensch*. Aber vor allem und wohl viel tiefgründiger wurde ich von Jean Améry, seinem Schreiben und seinem Denken geprägt.
- R.M. Die Jury des Berliner Theatertreffens, die 2014 *Die letzten Zeugen* nach Berlin eingeladen hat, schrieb in der Begründung, dass Ihr theatralisches Werk «nichts von pflichtschuldiger Erinnerungsverrenkung mit Betroffenheitsautomatik [hat]. *Die letzten Zeugen* ist ein eindringliches, aber auch fragiles (Theater-)Dokument».¹ In der einschlägigen Literatur ist wiederholt vom Leiden der Zeugen und ihrer Nachkommen die Rede. Auf der anderen Seite wurde dieses Leiden (und wird immer noch) in der öffentlichen Sphäre den Zeugen oft zur Last gelegt, als würde eher ein Recht auf Amnesie bestehen, als eine Pflicht zum gemeinsamen Gedächtnis. *Die letzten Zeugen* appellieren elegisch, aber nachhaltig an das Publikum. Als letzte Zeugen am Leben imponieren sie dem Publikum durch ihre wertvolle Gegenwart und verlangen vor allem Aufmerksamkeit und echte Teilnahme. Was aber dann, wenn sie nicht mehr da sind? Auch zu diesem Thema scheint der Abschluss Ihres letzten Romans *Die Außerirdischen* leise pessimistische Töne anzuschlagen.

¹ Zit. in «Die letzten Zeugen», *Wikipedia* (https://de.wikipedia.org/wiki/Die_letzten_Zeugen, 2019-07-19).

D.R. Seit 1945 appellieren die der Vernichtung Entronnenen, die Verbrechen nicht zu vergessen, doch seit 1945 wird ebenso von vielen gefordert, es müsse endlich Schluss sein. Ich fand Zeitungen, in denen bereits in den Wochen nach der Befreiung die Schlagzeile zu finden war: «Jetzt muss endlich Schluss sein!» Von Anfang war aber auch die antinazistische Parole zu hören: «Nie Wieder!» Aber diese Parole ist seither bereits dutzendfach gebrochen worden. Das Genozid gehört seither nicht der Vergangenheit an. Der Roman *Die Außerirdischen* ist nicht unbedingt pessimistisch. Er ist bärbeissig, trotzig und sarkastisch. Aber das Zitat von Kafka am Anfang² drückt meine Stimmung eher aus. Immerhin bricht das System am Ende zusammen. Sol und Astrid sind es, die überleben. Zudem möchte ich mit Václav Havel antworten: «Hoffnung ist nicht die Überzeugung, dass etwas gut ausgeht, sondern die Gewissheit, dass etwas Sinn hat, egal wie es ausgeht».³ Zudem glaube ich, dass mein Schreiben keine Botschaft vermitteln muss, sondern sich damit begnügen kann, Geschichten zu erzählen, die von unserer Wirklichkeit belebt sind. Was in den *Außerirdischen* zur Geltung kommt, sind die Veränderungen der letzten Jahre. Ich finde, es war richtig, nicht einfach bei *Andernorts* fortzusetzen. Wir leben in einer Zeitenwende. Deshalb konnte ich an meiner Geschichte von den *Außerirdischen* nicht vorbeigehen.

R.M. Im Hinblick auf die konkurrierenden Vergangenheiten und Erinnerungen haben sich Konrad Jarausch und Michael Geyer vor einiger Zeit gefragt, ob es möglich ist, «conflicting stories of perpetrators, bystanders and victims» füreinander fruchtbar zu machen. Walter Kempowski hat darauf geantwortet: «Listening might make it possible for us finally to get along with each other».⁴ Auf eine andere Weise haben Natan Sznajder und Daniel Levy schon 2001 in ihrem Buch *Erinnerung im globalen Zeitalter* die Interpretation der Shoah für die Interpretation anderer Katastrophen offen gehalten.⁵ Sie haben damals Hoffnungen auf einen globalen Dialog über Erinnerung an den Tag gelegt, die heute nicht mehr so auf dem Tisch liegen. Wie sieht es jetzt aus, im Zeitalter der sogenannten *post-truth*?

² Gemeint ist das Motto des Romans *Die Außerirdischen*, aus Kafkas *Tagebüchern*, Notiz vom 20. 7. 1916: «Bin ich verurteilt, so bin ich nicht nur verurteilt zum Ende, sondern auch verurteilt, mich bis ins Ende hinein zu wehren» (Zit. in Rabinovici 2017a, 9).

³ In der deutschen Ausgabe lautet der Text: «Hoffnung ist eben nicht Optimismus. Es ist nicht die Überzeugung, daß etwas gut ausgeht, sondern die Gewißheit, daß etwas Sinn hat - ohne Rücksicht darauf, wie es ausgeht». (Havel [1986] 1987, 220).

⁴ Jarausch, Geyer 2003, 341.

⁵ Sznajder, Levy 2001.

D.R. Ja, dem stimme ich zu. Aber das bedeutet nicht, dass die Studie *Erinnerung im globalen Zeitalter* obsolet geworden ist, es kommt bloß auch das Verleugnen im globalen Zeitalter hinzu. Ich frage aber zurück, ob die Politik nicht längst der Wirtschaft unterworfen wurde. Das Spiel, das Sol im Roman schildert, ist ja schon längst im Gange, oder? Sind wir nicht bereit, andere Menschen unserem Wohlstand zu opfern?

R.M. In Ihrem letzten Roman erweisen sich *Die Außerirdischen* letzten Endes als eine vermutlich mediale Erfindung, eine verfälschte Nachricht, die sogar töten kann. Das hat auch die Propaganda im 20. Jahrhundert gemacht. Bedürfen die Medien, die auch in Ihrem neuesten Roman zur Steigerung des Voyeurismus der Gewalt und zur Gleichschaltung beitragen, einer kritischen Nachprüfung?

D.R. Mit Brecht lässt sich sagen, das Verbrechen hat Namen und Adresse,⁶ doch die Frage ist, wie sich dem Verbrechen entziehen, wenn wir alle als Konsumenten darin eingebunden werden können. Im Roman heisst es ja: «Indem wir zusehen, wie es geschieht, sehen wir zu, dass es geschieht».⁷ Die Nachricht wird in unserer multimedialen und digitalen Ära zu einer Tatsache, die sich von der Wirklichkeit löst, und zu einer Wirklichkeit, die sich von den Tatsachen löst. Irgendwo im Netz kommt ein Gerücht auf, dass nicht mehr einer redaktionellen Kontrolle unterliegt. Es ist ein wenig wie beim Scherbengericht in Athen. Die seriösen Medien sind es, die diskreditiert werden. Die Lüge wird zur Wahrheit. Die Fake-News machen Geschichte, doch die reinen Fakten genügen nicht mehr, um eine Geschichte zu schreiben. Davon handelt der Roman. Dagegen wendet sich Sol, der Hauptheld und der Erzähler.

R.M. In Ihrem Bericht über die Familienreise nach Wilna schreiben Sie schön: «Erinnerung und Widerstand [sind] eng miteinander verbunden».⁸ Auch in den *Außerirdischen* erklingt eine Mahnung, sich durch Erinnerung gegen Gewalt zu wehren, wie auch eine Anteilnahme an dem Schicksal derjenigen, die es nicht schaffen, aus welchem Grund auch immer, mithin eine scharfe Kritik an geläufigen Begriffen von Erfolg. Ist vielleicht das Migrationsphäno-

⁶ Vgl. Bertolt Brecht, *Kriegsfiabel*, Epigramm Nr. 22: «Such nicht mehr, Frau: du wirst sie nicht mehr finden. /Das Schicksal aber, Frau, beschuldige nicht! /Die dunklen Mächte, Frau, die dich da schinden, /Sie haben Name, Anschrift und Gesicht» (Brecht 1988, 172-3).

⁷ Rabinovici 2017a, 97. Im Kontext einer Kritik an den Medien auch Rabinovici, Sznaider 2016, 122: «Das Schlachtfeld des Terrorismus ist die internationale Öffentlichkeit. Sein Operationsgebiet ist die Zilvilgesellschaft. Die Medien sind sein eigentlicher Tatort. Indem wir zusehen, wie es geschieht, sehen wir zu, dass es geschieht».

⁸ Rabinovici 2013, 55.

men unter den Gründen, die Sie veranlasst haben, eine Dystopie zu wiederkehrenden Formen der Verfolgung und Aussonderung zu schreiben? Soll das kritische Auge der Erinnerung jetzt auch der Selbstverständlichkeit gelten, mit der wirtschaftliche Ausbeutung zum Schutz neuer Konsumhorizonte in Kauf genommen wird? Führt nicht heuchlerischer Konsum in den *Außerirdischen* sogar zur Schlachtung Unzähliger und zur Amnesie der wirtschaftlichen Beweggründe, die dahinter stecken?

D.R. Was mich interessierte, war das totalitäre Verbrechen im Gewand neoliberaler Verhältnisse. Ich denke, die autoritären Gestalten unserer Zeit kommen nicht unbedingt als Diktatoren daher. Sie behaupten, im Sinne der Freiheit und des Mehrheitswillens zu agieren. Was Sie anführen, fügt sich alles hinzu. Die Globalisierung, die Wirtschaftskrise, die Auflösung von Staaten, die Fluchtbewegungen...

R.M. In *Andernorts* liest man, dass für Felix Rosen, den Überlebenden, Jerusalem immer andernorts und überall ist. In *Herzl Relo@ded* befürworten Sie den Dialog zwischen Israel und der Diaspora. Die Diaspora ist in Ihren Werken etwas Positives. Die politische Aktualität bedroht jedoch die Idee selbst der Migration und der Diaspora. Wenn man zusieht, wie Europa die Migrantenffrage handhabt, haben es Menschen in Gefahr im Allgemeinen immer schwerer, eine Zuflucht zu finden. Ist Zuflucht immer noch andernorts?

D.R. Ich war nie gegen die Existenz von Israel. Es wurde als Garant jüdischer Existenz gegründet, doch es ist längst mehr als das. Israel ist eine souveräne Nation geworden mit eigener Sprache, Literatur und Kunst. Israel ist ein Land vieler Gesellschaften und vieler Widersprüche. Allerdings ist jüdisches Leben auch in Israel gefährdet. Es braucht Israel, weil die Juden ohne Staat schutzlos wären, doch der Nationalstaat löst das grundlegende Problem nicht. Nicht das der Juden, doch auch nicht das aller anderen Völker. Im Zeitalter der Globalisierung kann die Nation Menschenrechte und zivilisatorisches Überleben nicht mehr alleinig sichern. Im Gegenteil: Der Nationalismus – das ist eine historische Lektion – stürzte den Kontinent in den Abgrund. Wir leben in einer digitalen und multikulturellen Diaspora. Ob wir wollen oder nicht. Wir sind Zeugen einer widersprüchlichen Entwicklung: Während immer mehr ihre Länder verlassen, um einen Ort zu finden, wo sie in Freiheit und Sicherheit überleben können, nimmt die Bereitschaft, Flüchtlinge aufzunehmen, ab. Asyl ist die letzte Sicherheitsgarantie menschlichen Seins. Es macht aus dem Menschen mehr als einen Bürger.

R.M. Ihr Roman *Die Außerirdischen* ist der Erinnerung an Ihren Vater David gewidmet. Wie war Ihr Verhältnis zu Ihrem Vater?

D.R. Was meinen Vater angeht, so plane ich einen eigenen Text in Erinnerung an ihn zu schreiben, doch jetzt nur so viel: Er war ein ungeheurer positiv gestimmter und liebevoller Mensch. Andere Kinder leiden unter der Lieblosigkeit ihrer Eltern, doch ich konnte mich nur über ein Zuviel an Liebe und Erwartungen beschweren. Im Grunde war nichts, was wir beiden Söhne je taten, genug für ihn, doch zugleich muss ich bekennen, dass wir nie durch irgendein Scheitern das zerstören hätten können, was seinen Glauben in uns ausmachte. Wir waren seine Zuversicht und sein ganzer Stolz. Jeder Unsinn, den ich am Mittagstisch vorbrachte, wurde mit einem Lächeln der Bewunderung begrüßt, weil ich, der Kleine, einen Gedanken ausgesprochen hatte, der allein deswegen interessant war. Niemals schlug er mich. Ich erinnere mich an eine einzige ganz weiche Ohrfeige, als ich ihn im Vorübergehen beleidigte, doch noch ehe ich mich über die Sanftheit der Hand wundern konnte, umfasste er mich von hinten und mit Tränen in den Augen entschuldigte er sich bei mir, küsste mich.

R.M. Wie haben Sie die letzten Wahlen in Österreich erlebt?

D.R. Zu dieser Regierung in Österreich? Was könnte ich über sie Gutes sagen? Sie ist ein Teil jenes Ungeists, der sich in den letzten Jahren breit macht. Wie oft fragten wir uns, wieso sich die Verhältnisse in den dreißiger Jahren so schnell ändern konnten und nun - ohne die Situation bereits gleichsetzen zu wollen - stehen wir vor ähnlich rasanten Entwicklungen. Mit rassistischem Populismus können nicht nur wieder Wahlen gewonnen werden, sondern die demokratische Empörung dagegen wird als Extremismus abgetan. Die Hetze kommt längst nicht mehr vom Rand, sondern hat die Mitte der Gesellschaft ergriffen.

Aber warum soll ich Ihnen von Österreich erzählen, wenn in Ungarn Orbán regiert, in Polen die Rechten den Staat umformen und in Italien wieder jener obszöne Berserker postmoderner Politik an Kraft gewinnt, der das Land schon einmal mit seinen Machenschaften überzog, während noch radikalere Fraktionen ihn schon übertrumpfen? Ich sage das gar nicht, um die Wiener Koalition mit den Freiheitlichen, die nichts als die Nachfolger der Vorgänger der Nazis sind, zu relativieren. Im Gegenteil! Tröstlich wäre es, könnte ich behaupten, Österreich sei die Ausnahme der Regel, doch leider kann ich nur bekennen, das Alpenland ist allenfalls Avantgarde eines Trends, der in vielen Ländern zunimmt.

- R.M. In *Credo und Credit* schreiben Sie von der Bibliothek Ihrer Eltern,⁹ in *Andernorts* von der Bibliothek von Dov Zadek.¹⁰ Welche Schriftsteller haben Ihnen mehr bedeutet?
- D.R. Ich fürchte, ich werde sicher wichtige vergessen, wenn ich jetzt ein paar Schriftsteller aufzähle, die mir wichtig sind. Auf jeden Fall waren viele in der Bibliothek meiner Eltern schon vertreten: etwa Heinrich Heine, Georg Büchner, Fjodor Dostojewski, Franz Kafka, Arthur Schnitzler, Bertolt Brecht, Hermann Broch, Paul Celan, Max Frisch, Harold Brodkey. Mit manchen weiß ich mich befreundet: Robert Schindel, Elfriede Jelinek, Robert Menasse, Franz Schuh, Sabine Gruber. Verstorben ist leider schon die Dichterin Elfriede Gerstl.

⁹ Rabinovici 2001, 48-53.

¹⁰ Rabinovici 2010, 138.

Bibliographie

Ausgewählte Werke von Doron Rabinovici

- Rabinovici, Doron (1997). *Suche nach M. Roman in zwölf Episoden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Trad. it.: *Alla ricerca di M. Romanzo in dodici episodi*. Firenze: Giuntina, 2014.
- Rabinovici, Doron (2000). *Instanzen der Ohnmacht: Wien 1938-1945. Der Weg zum Judenrat*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag.
- Rabinovici, Doron (2001). «Die Bücher der Eltern. Das Kind und die Bibliothek». Rabinovici, Doron, *Credo und Credit: Einmischungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 48-53.
- Rabinovici, Doron (2010). *Andernorts*. Berlin: Suhrkamp. Trad. it.: *Altrove*. Firenze: Giuntina, 2013.
- Rabinovici, Doron (2013). «Nach Wilna. Eine Familienreise in die Erinnerung». «Die letzten Zeugen. 75 Jahre nach dem Novemberpogrom 1938». Ein Projekt von Doron Rabinovici und Matthias Hartmann. *Burgtheatermagazin* 13/14, 42-55.
- Rabinovici, Doron (2017a). *Die Außerirdischen*. Berlin: Suhrkamp.
- Rabinovici, Doron (2017b). «Jenseits von Andernorts». Rede. Gehalten am 19. 10. 2017 (Karl-Jaspers-Gesellschaft). Unveröffentlicht. [Für den Text bin ich dem Autor zu Dank verpflichtet].
- Rabinovici, Doron (2018). «*Alles kann passieren!*». *Ein Polittheater*. Nach einer Idee und mit einem Nachwort von Florian Klenk. Wien: Zsolnay Verlag.
- Rabinovici, Doron; Hartmann, Matthias (2013a). «Die letzten Zeugen. 75 Jahre nach dem Novemberpogrom 1938». Text der Aufführung des Zeitzeugenprojekts von Doron Rabinovici und Matthias Hartmann. *Burgtheatermagazin*, 8.
- Rabinovici, Doron; Hartmann, Matthias (2013b). *Die letzten Zeugen*. Ein Projekt von Doron Rabinovici und Matthias Hartmann. Aufführung, Burgtheater 2013. Video. URL https://www.youtube.com/watch?v=ju_NuLh2CF4 (2018-12-10).
- Rabinovici, Doron; Heilbronn, Christian; Sznajder, Nathan (Hrsgg.) (2019). *Neuer Antisemitismus. Fortsetzung einer globalen Debatte*. Erweiterte Nachauflage. Berlin: Suhrkamp.
- Rabinovici, Doron; Speck, Ulrich; Sznajder, Natan (Hrsgg.) (2004). *Neuer Antisemitismus? Eine globale Debatte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rabinovici, Doron; Sznajder, Natan (2016). *Herz Relo@ded – Kein Märchen*. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag.

Interviews

- Janisch, Christian (2017). «Was bedeutet Identität? – Doron Rabinovici im Gespräch». *Idealism Prevails*, 2, September. URL <https://www.idea-lismprevails.at/was-bedeutet-identitaet-doron-rabinovici/> (2018-10-10).
- Waldow, Stephanie (2011). «Vielleicht ist der Schriftsteller immer eine Art Botschafter: Doron Rabinovici im Gespräch». *Ethik im Gespräch. Autorinnen und Autoren über das Verhältnis von Literatur und Ethik heute*. Herausgegeben von Stephanie Waldow. Bielefeld: Transcript, 73-84. DOI <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839416020>.

Auswahlbibliographie zu Doron Rabinovici

- Banachowicz, Joanna Małgorzata (2015). «Der Umgang mit dem Holocaust-Gedächtnis in Österreich im Werk von Doron Rabinovici». *Erinnerungskultur: poetische, kulturelle und politische Erinnerungsphänomene in der deutschen Literatur*. Herausgegeben von Rainer Hillenbrand. Wien: Praesens-Verlag, 203-14.
- Beilein, Matthias (2008). *1986 und die Folgen. Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici im literarischen Feld Österreichs*. Berlin: Erich Schmidt. DOI <https://doi.org/10.1353/mon.0.0224>.
- Hermann, Iris (2012). «Doron Rabinovici. Im Kaleidoskop des Erzählens. Anmerkungen zum literarischen Prosawerk». *Poetologisch-poetische Interventionen*. Herausgegeben von Alo Allkemper, Norbert Otto Eke und Hartmut Steinecke. München: Fink, 431-44.
- Niefanger, Dirk (2009). «"Wie es gewesen sein wird". Opfer und Täter bei Doron Rabinovici». Bayer, Gerd; Freiburg, Rudolf (Hrsgg.), *Literatur und Holocaust*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 193-212.
- Reiter, Andrea (2013). *Contemporary Jewish Writers: Austria After Waldheim*. New York: Routledge. DOI <https://doi.org/10.4324/9780203074671>.
- Saletta, Ester (2012). «La "memoria attiva" come gioco delle identità nel romanzo "Suche nach M." di Doron Rabinovici». *Studia Austriaca*, 20, 107-33. DOI <https://doi.org/10.6092/1593-2508/2186>.

Weitere Literatur

- Brecht, Bertolt (1988). *Gedichte 2: Sammlungen 1938-1956*. Bd 12. von *Große Berliner und Frankfurter Asugabe*. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin; Weimar; Frankfurt am Main: Aufbau; Suhrkamp.
- Havel, Václav [1986] (1987). *Fernverör. Ein Gespräch mit Karel Hviždala*. Aus dem Tschechischen von Joachim Bruss. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Trad. it.: *Interrogatorio a distanza*. Milano: Garzanti, 1990.
- Jaraus, Konrad H.; Geyer, Michael (eds) (2003). *Shattered Past: Reconstructing German Histories*. Princeton: Princeton University Press. DOI <https://doi.org/10.1515/9781400825271>.
- Kafka, Franz (1983). *Briefe an Milena. Erweiterte Neuausgabe*. Herausgegeben von Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt am Main: Fischer.
- Klemperer, Victor [1947] (2015). *L.T.I. Notizbuch eines Philologen*. Nach der Ausgabe letzter Hand herausgegeben und kommentiert von Elke Fröhlich. Stuttgart: Reclam. Trad. it. *L.T.I. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*. Firenze: Giuntina, 1998.
- Sznaider, Natan; Levy, Daniel (2001). *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wieviorka, Annette (1998). *L'Ère du témoin*. Paris: Plons. Trad. it.: *L'era del testimone*. Milano: Cortina, 1999.

Joan F. Mira: «Des de la finestra veig Europa»

Daniel P. Grau

Universitat Jaume I, Espanya

Abstract Joan F. Mira is one of the key figures in contemporary Catalan culture. Because of his many interests (anthropologist, translator and author in different genres) he is not easily classified. In the manner of T.S. Eliot, Mira has managed to tie his output with the great classical works of Catalan literature and that of Europe. His interests, *strictu sensu*, stretch from a microcosm located in his hometown in Valencia's Horta, to the great European cities – and cultures far beyond – which he has visited during his life-long journey either physically or with his readings. This article seeks to offer an approach to strategies employed by Mira, including cultural anthropology or his narrative's hybridity, to incorporate into his discourse spaces he has mapped during his life or by extension, those of his country. Methodology is based on a geocritical approach applied to literary studies (Bou, Marqués, Salvador, Tally, Westphal), with a transversal and multidisciplinary approach to the analysis of the work of Joan Francesc Mira.

Keywords Geocriticism. Joan Francesc Mira. Europe. History. National identity.

Sumari 1 Introducció. – 2 Els espais de Joan F. Mira. – 3 Una finestra oberta a Europa. – 4 La nostra història és la història d'Europa. – 5 Europa i el món com a referents. – 6 Conclusions



Peer review

Submitted	2019-03-01
Accepted	2019-04-15
Published	2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Grau, Daniel P. (2019). "Joan F. Mira: 'Des de la finestra veig Europa'". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 55-68.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/003

1 Introducció

Sempre he tingut la sensació que als escriptors de llengües i cultures minoritàries - minoritzades - se'ls exigeix un plus d'universalitat en la seva percepció de la realitat per no ser acusats de localisme extrem o, fins i tot, de xovinisme. És més, fins i tot els escriptors mateixos mostren sovint aquestes reserves. Se'm fa ara present aquella reflexió que va deixar caure Joan Fuster en la introducció a l'obra completa de Vicent Andrés Estellés, en què es preguntava, més o menys, si entendrien el poeta de Burjassot al nord de l'Ebre.¹ Ara bé, la literatura universal és plena d'obres cabdals escrites partint d'una realitat ben particular, ben centrada en uns espais força limitats - uns més que altres, òbviament. Els exemples foren innombrables, des del *Quixot* cervantí a l'*Ulisses* de Joyce, amb la Manxa i Dublín, respectivament, o la Barcelona de Mendoza, o l'Empordà de Pla o el Burjassot i la València d'Estellés... De fet, és el tarannà particular d'aquests autors el que, al capdavall, els acaba fent universals. Perquè partir de l'espai propi per explicar una realitat concreta acaba resultant el marc més adequat per a fer d'un detall particular un paradigma aplicable a qualsevol realitat de caire universal.

2 Els espais de Joan F. Mira

Com ja he remarcat en una aproximació anterior (Grau 2018) i és força conegut, Joan F. Mira centra la major part dels seus estudis i les seves reflexions polítiques en el País Valencià i té la ciutat de València com a punt de referència preferit en la seva obra creativa, si més no, en una part de la seva obra creativa. Cal recordar, en aquest context, la seva trilogia *valenciana*, conformada per *Els treballs perduts* (1989), *Purgatori* (2002) i *El professor d'història* (2008), però també altres obres de caràcter més híbrid, com ara *València. Guia particular* (1992) - una mena de guia turística, força personal, reformulada posteriorment sota el títol *València per a veïns i visitants* (1999) - o aquesta mateixa que tot seguit prendré en consideració: *El tramvia groc* (2013). Ara bé, aquesta - diguem-ne - tendència local - jo no la

Aquest treball s'ha fet en el marc del projecte d'investigació «L'espacialitat com a construcció cognitivoemocional en l'àmbit literari» (UJI-B2018-73), de la Universitat Jaume I, i «La construcció discursiva del conflicte: territorialitat, imatge de la malaltia i identitats de gènere en la literatura i en la comunicació social» (FFI2017-85227-R), del Ministeri d'Economia, Indústria i Competitivitat.

1 Tot i que Fuster es referia bàsicament a la possible dificultat de recepció de la poesia estellesiana per part dels catalans centrals a causa dels trets dialectals que presenta, em sembla que és raonable aplicar aquesta reflexió a la possible recepció per part d'altres cultures d'un poeta tan arrelat als seus espais més privatis.

qualificaria de localista, pels matisos negatius que pren el mot i que difícilment trobem en l'obra miraniana - també té un contrapunt internacional, que es mostra, per exemple, en el seu interès per la família Borja, amb les seves derivacions romanes - *Borja papa* (1996), *Els Borja. Família i mite* (2000) o el llibret per a la peça musical que va crear amb Carles Santos per encàrrec de la Universitat de València: *L'adeu de Lucrecia Borja* (2000) - i per les seves referències contínues a altres territoris i a altres cultures en la seva obra com a articulista, que Sergi Serra (2017a) ha analitzat de manera sistemàtica. Una bona mostra d'aquest biaix internacional són algunes de les antologies que s'han fet dels seus articles en premsa. Joan Josep Isern (2009) hi dedica tres dels set apartats en què divideix la seva: «Viatges, visites», «Els grecs. Els clàssics», «Sobre la gent i el món» i, encara, en algun dels altres apartats que podríem considerar més locals, també hi ha referències contínues. I si ens centrem en Europa, el títol d'una altra de les antologies - aquesta, amb una introducció d'Enric Balaguer (2010) - no pot ser més transparent: *Europeus. Retrat en setanta imatges*.

Europa - com a element més pròxim a l'autor, culturalment i físicament - forma part de l'univers literari de Mira. Aquesta afirmació és difícilment rebatible. Cal plantejar-se, però, quina presència té en una obra tan peculiar com *El tramvia groc*. Mira ens la presenta com un llibre de memòries, d'un abast temporal - i fins i tot físic - ben concret: «del temps i del país que van donar el primer color i el primer gruix a l'experiència de viure» (TG, 12). Una experiència vital que abasta des del seu naixement - amb referències anteriors que ens permeten d'entendre el tarannà de la seva família - fins als catorze anys, moment en què decideix fer-se sacerdot - òbviament, Mira també ens apunta episodis de la seva vida posterior. Podríem pensar, d'entrada, que el context temporal d'aquestes memòries centrades en un infant que viu a la Torre, una pedania del sud de València, fill d'un funcionari d'hisenda que, a tot estirar, viatja per les comarques més pròximes per recollir impostos, no és el més idoni per a incorporar un marc físic que ultrapassi les fronteres més estrictament locals. I més encara si tenim en compte que els mots finals del llibre fan pensar que *El tramvia groc* és un primer volum de les seves memòries, que, ben probablement, tindrà continuïtat: nous volums centrats en un Mira més adult podrien resultar més adequats per a explicar als seus lectors aquestes connexions internacionals. Mira no s'acaba de comprometre a escriure la continuació d'aquest volum inicial de les seves memòries, però no deixa de ser simptomàtic, sobretot per a la perspectiva europea que ens ocupa, que els darrers mots del llibre apuntin cap a la seva etapa romana, ben probablement, el punt de partida d'aquesta visió cosmopolita que caracteritza tan profundament la mirada d'un dels intel·lectuals de més sòlida tradició humanista del nostre país:

Els quatre anys i mig següents, la meua vida va ser la d'un novici adolescent en un vell convent desolat, la d'un jove monjo en un antic monestir cistercenc, i la d'un estudiant cosmopolita a la Universitat Gregoriana de Roma. Qui sap si els podré explicar llargament algun dia. Només diré que van ser uns anys profitosos i plens, que no he lamentat mai haver viscut. *Laus Deo*. (TG, 332-3)

I no sols aquests mots finals sinó la sensació de conjunt del llibre dista força de resultar localista. És tota una altra i és per això que resulta tan interessant resseguir la presència europea en *El tramvia groc* i, fins i tot més que això, els recursos i la tècnica que Mira emprà a l'hora d'incorporar al seu relat personal tota una sèrie d'elements que el connecten - a ell i el seu país - amb la resta del món. Resulta pertinent revelar quines són les estratègies de Mira per a fer aquesta connexió entre el món més estrictament particular - personal i nacional - i la cultura occidental per antonomàsia, la grecollatina. Ens seran útils en aquest sentit la perspectiva teòrica i els paràmetres epistemològics que ens aporta la geocrítica, una disciplina amb una trajectòria relativament curta introduïda per Bertrand Westphal (2000, 2007, 2011a, 2011b, 2016) i Robert T. Tally (2013), que explora les interaccions entre els espais humans i la literatura i la repercussió que tenen en les configuracions de les identitats culturals. En el nostre àmbit cultural s'han situat en aquesta línia de recerca - emprant la mateixa terminologia o no - crítics com ara Enric Bou (2013) o Vicent Salvador (2018) i, des d'un punt de vista més teòric, Josep Marqués (2017, 2018). Podem trobar aproximacions prèvies a l'obra de Mira des del punt de vista de la geocrítica en un article de Sergi Serra (2017b) centrat en l'anàlisi heterotòpica de les biblioteques miranianes - que presenta una derivació més universal en Serra (2018) - i en un article meu que ja he esmentat (Grau 2018) sobre la visió de la ciutat de València que Mira ofereix en dues obres de no-ficció emmarcades en un espai genèric primordialment híbrid: *València. Guia particular* i *El tramvia groc*.

3 Una finestra oberta a Europa

Tot i que he volgut titular aquest article amb la citació «Des de la finestra veig Europa», he de reconèixer que hi ha una petita maniobra d'engany al darrere. La frase no és estrictament de Mira - o jo no l'he trobada enlloc - però és, diguem-ho ja com a conclusió avançada, la sensació que tindrem sovint en llegir *El tramvia groc*.

La presència de la finestra és gairebé obsessiva en alguns passatges d'aquest llibre de memòries. I no podem oblidar que les expressions que lliguen la finestra, o les finestres, amb el món exterior - pròxim o llunyà - són metàfores de llarg recorregut. La finestra

ha estat sovint emprada com una connexió no sols amb l'exterior, sinó amb els altres, una connexió feta des de la protecció i la intimitat de la casa. La llengua oral ens forneix exemples ben esclaridors: una finestra al futur, una finestra a la realitat, una finestra a... Per les finestres, més que no pas per les portes – que semblen més aviat reservades als lladres en l'imaginari popular –, han entrat els vents de la innovació o les noves visions del món provinents d'altres països i d'altres cultures.

La finestra de Mira, però, és una finestra concreta i del tot física. Ja he indicat (Grau 2018) que en *El tramvia groc* Mira ancora inicialment la memòria en ca seva. És des de ca seva que Mira ens conta la major part de la seva història familiar – podríem parlar gairebé d'intrahistòria, a la manera d'Unamuno –, partint d'un dualisme gairebé inconscient que fa connectar sa mare – i la branca familiar materna – amb l'interior de la casa, i son pare – i la branca familiar paterna – amb l'exterior. Ara bé, si amb el conjunt de la casa i de l'hort que l'envolta se'ns ofereixen aquestes connexions familiars, és un element menor, gairebé circumstancial si el considerem des del punt de vista arquitectònic, el que, quasi de manera sorprenent, serveix a Mira per a mostrar els episodis històrics d'un abast més col·lectiu. És des del microespai que es genera a l'«interior de la finestra de la saleta d'estar» (TG, 16) d'aquella casa al «Camí Reial de Madrid, núm. 421» (TG, 13), és des de l'ampit de la finestra que dona al carrer – un carrer que encara no és carrer, però que ha estat camí i ha estat Via Augusta – des d'on l'«infant contemplatiu» (TG, 27) que és Mira, veu passar segles i segles d'història; des d'on ens introdueix la història de les civilitzacions que han passat pel País Valencià. Al racó que es crea a l'interior d'aquesta finestra Mira llegeix i, com James Stewart en *La finestra indiscreta* de Hitchcock, observa l'exterior, quasi d'una manera passiva, com el personatge cinematogràfic:

Allà dins seia jo, fullejava un tebeo o llegia algun llibre il·lustrat [...] I des de l'observatori mirava passar, de matí i de vesprada, el trànsit intermitent dels vehicles, cotxes, camions i carros, i sobretot esperava el pas més o menys regular dels tramvies, anunciat pel soroll estrident de metalls i el grinyol de les rodes, que era un pas de finestres quadrades i grogues de fusta que semblava veloç justament perquè es produïa molt prop de la meua finestra, i de perfils de cares mig esborrades pels vidres bruts de pols o banyats, un pas com d'imatges de cinematògraf. De vianants, per davant de ma casa en passaven molt pocs, ja que aquell rengle curt de cinc cases era l'extrem del barri de La Torre, la ratlla o límit meridional del terme de València passava prop del nostre petit veïnat, i fins als pobles propers hi havia ben bé un quilòmetre o més de camí despoblat, sense vorera, només séquia i canyars entre els camps i el tramvia. Jo contemplava, doncs, el trànsit de la carretera, ca-

mí reial de Xàtiva, camí de Madrid per Almansa, oficialment Carretera Nacional 340 de Cadis a la frontera de França, i molts segles abans Via Augusta de l'Imperi, de Roma o a Roma. (TG, 16-17)

La imatge és tan intensa que Tomàs Llopis (2014, 83) ja l'evoca en la seva magnífica ressenya al llibre. De fet, aquesta imatge, inicialment gairebé exempta de vianants, ocupa, quasi com un plànol seqüència al més pur estil berlanguià, pràcticament tot el capítol primer d'*El tramvia groc*. L'aprofitament que Mira fa d'aquest fet casual però estratègic narrativament que la finestra de ca seva – una finestra que li serveix de talaia – es trobi al costat de la Via Augusta és digne dels millors escriptors.

4 La nostra història és la història d'Europa

He apuntat adés que la presència de la finestra és gairebé obsessiva en alguns passatges d'*El tramvia groc*. Un bon exemple n'és el capítol primer, amb 13 aparicions del mot finestra en les 28 pàgines escasses que el conformen. La finestra es configura, doncs, com una mena d'heterotopia foucaultiana que permet a Mira situar la seva mirada transtemporal per oferir-nos el pas de la història, de la història col·lectiva, aquella que sovint s'escriu en majúscula i sol quedar en mans dels historiadors professionals.

L'estratègia seguida per Mira en aquests passatges d'*El tramvia groc* va en la mateixa línia que la que podem trobar en els seus articles breus, i que ja apunten Isern (2009, 10-11) i Serra (2017a, 262-3, 298-9). Parteix d'un element puntual, d'un detall embrionari, que li permet d'anar fent petits salts conceptuals fins a arribar allà on vol. En aquest cas, de l'ampit de la finestra passa al carrer, i del carrer al camí, i del camí a la Via Augusta i, és clar, la Via Augusta, ja gairebé inevitablement, el duu a Roma, i fins i tot a Grècia, al bressol de la cultura occidental. El que esdevé més remarcable en aquest *afer* de la finestra és que l'estratègia s'empra de manera gairebé calçada, de manera repetitiva. Una vegada i una altra, l'«infant contemplatiu» – l'infant Mira – que seu a la finestra va narrar-nos els diferents episodis de la història dels valencians.

Com que Mira abandona en aquest llibre les eines de l'historiador – i no pas perquè no les domini: «Durant molts i molts anys [...] m'he dedicat intensament [...] a l'antropologia cultural» (TG, 77) –, els fets exposats no solen seguir un ordre estrictament cronològic. És la narració, gairebé novel·lada, amb la llibertat que això proporciona, la que anirà oferint-nos els diferents esdeveniments històrics. En aquest sentit, la primera referència històrica associada a la finestra miraniana és la guerra d'Espanya o, més concretament, la postguerra en què neix Mira. I l'element puntual que li serveix de res-

sort per a introduir la guerra - les guerres, perquè també parla de la guerra d'Europa - són alguns dels escassos cotxes - també hi havia carros - que passen per davant de la seva finestra:

Passava un cotxe negre de perfil quadrat, un Packard dels anys trenta que havia superat incòlume la guerra [...] Passaven cotxes insegurs i lents que portaven darrere els cilindres alts i verticals del gasogen, com estufes externes la base de les quals era un forn o foguer on cremava fusta piconada, corfa d'ametles o algun altre combustible sòlid barat i abundant que es convertia allà dins en el gas que movia el motor, ja que com a conseqüència encara viva de la guerra d'Espanya i de la guerra d'Europa i del món la importació de petroli era escassa i difícil, i era més difícil encara aconseguir prou gasolina o gasoil per al consum regular dels vehicles, i qui no ha vist rodar pels camins i les ciutats d'Europa aquells cotxes, camions i autobusos, circulant insegurs i feixucs, arrossegant el pes d'aquells cilindres metàl·lics del gasogen, esbufegant, fumejant, no ha vist i no coneix què vol dir i com era una postguerra a mitjan segle XX: on no arribaren els bombardeigs, la destrucció, la mort i la misèria, van arribar els cotxes de gasogen i les cartilles de racionament, quan l'expressió més viva per enyorar un temps més feliç i millor era dir simplement «com abans de la guerra». (TG, 18-20)

Com veiem, la crítica profunda a la destrucció de les guerres va més enllà de la devastació i les morts que s'esdevenen durant el període estrictament bèl·lic i abasta gairebé la totalitat de la població, una població que, tret de les excepcions més que puntuals, ha de sobreviure a les penúries que la manca de productes d'allò més bàsics provoca també durant les temudes i terribles postguerres. Des del punt de vista estrictament lingüístic, veiem que l'episodi s'introdueix amb un imperfet d'indicatiu: «Passava». Doncs bé, juntament amb la finestra, aquest temps verbal és l'altre element que es repeteix i que caracteritza la dicció narrativa d'aquest primer capítol. Si resseguim les finestres i resseguim els imperfets d'indicatiu trobarem els diferents episodis culturals que Mira ens vol presentar. En el següent, com que es remunta més de dos mil anys, l'infant contemplatiu Mira es transforma momentàniament en un altre infant contemplatiu, probablement iber o romà, per tornar de seguida a ser ell mateix projectat cap al passat:

Mirava, doncs, el trànsit del meu carrer carretera, tan llarg i tan recte que es perdia en l'horitzó del nord, cap a la ciutat, o en l'horitzó de migjorn, cap als pobles de l'Horta, tal com algun altre xiquet degué mirar més de dos mil anys abans, assegut a la vora del camí o a la porta de la seua cabana, el pas de persones i de bèsti-

es de càrrega. Per davant d'aquells ulls meus dels dies contemplatius a la finestra, podia haver transitat tota la història d'un país de ponent de la Mar Nostra i de llevant d'aquest extrem meridional i occidental d'Europa que en diuen península ibèrica [...] Ibèrica pels ibers, que fa vint-i-cinc segles ja passaven per davant de ma casa. (TG, 21-2)

Cal remarcar que aquest episodi continua amb referències a les tropes d'Anníbal, a les legions d'Escipió o als veterans de les guerres de Viriat, però té un tancament d'allò més literari, amb la citació d'un vers de la *Divina comèdia* de Dante Alighieri: «'dov' Hercule segnò li suoi riguardi' [...] tal com recorda Dante en el cant XXVI de l'*Inferno*» i amb l'apunt d'una obra pròpia «en memòria del qual [*Hèrcules*], passats més de trenta anys, vaig escriure la novel·la *Els treballs perduts*» (TG, 23).² Tot seguit, trobem un dels exemples de la magnífica capacitat que té Mira per a construir elements oracionals llarguíssims sense que el lector tingui sensació d'esgotament, sense que l'estil resulti farragós. Podríem dir que la sintaxi de vegades és un bon reflex dels camins que pren la memòria, que va incorporant elements i fent connexions temporals, entre records, de manera sovint caòtica, però que la mestria de Mira converteix en un fluir sintàctic exempt, aparentment, de complexitat. Es tracta d'una oració – «Via o calçada que [...] des d'on havia contemplat un trànsit tan antic» (TG, 23-5) – de 36 línies i 334 paraules que serveix perquè Mira faci un viatge d'anada i tornada a Roma per fer una estada d'estudi que li servirà per a documentar-se sobre la família Borja.³ En aquesta frase Mira *envellirà* qua-

2 Ja he indicat (Grau 2018), i en certa manera també ho assenyala Llopis (2014), que Mira construeix *El tramvia groc* com una mena de canemàs al qual va incorporant diferents elements, entre els quals les autocitacions – l'autor mateix sol donar-nos les pistes perquè descobrim, d'una manera o una altra, que s'està citant – tenen un pes més que respectable. També hi ha un reaprofitament – generalment més subtil – de materials emprats en les seves columnes publicades en la premsa periòdica. Per tot plegat, podríem dir que *El tramvia groc*, a banda d'un llibre de memòries, també acaba esdevenint com una mena de revisió personal de la seva pròpia bibliografia. Fóra interessant resseguir amb més profunditat analítica tot aquest joc intertextual que no deixa de ser una demostració de la capacitat heteroglòssica de Mira.

3 L'oració completa és aquesta: «Via o calçada que, anant cap a Roma, enllaçava a Narbona amb la Via Domitia, la qual al seu torn era continuació de la Via Aurelia, que eixia de l'Urbs per la porta del mateix nom, Porta Aurelia que després va rebre el nom de San Pancrazio, que jo travessava també molts i molts anys més tard (quaranta) cada matí de bona hora, eixint de l'Acadèmia Espanyola, al capdamunt del Gianicolo, fent un colp d'ull a la millor vista sobre l'urbs sencera, passant per davant del Temple de Bramante i d'un altre temple de marbre blanc mussolinià que deia 'Roma o Morte', i baixant, després de passada la gran fontana i la porta, per la part exterior de la muralla, igualment dita Via delle Mura Aurelie, amb la muralla romana a la dreta i a l'esquerra la vista sencera del Vaticà des de l'altura, fins arribar a la plaça de Sant Pere, al centre de la qual en aquella hora matinera hi havia sempre un home agenollat amb els braços oberts, un d'aquells bojos innocents de Roma, que demanava a grans crits perdó pels seus pecats,

ranta anys - «'Buon giorno, professore', em deia el guàrdia suís» - i els recuperarà per tornar a ser l'infant disposat que passin pels seus ulls els visigots i els sarrains, sia com a conqueridors sia fugint, segles més tard, «d'un rei fundador d'un regne nou, amb nova llengua, noves lleis, nous pobladors», com a punt culminant momentani:

Així van transcórrer més de catorze segles, des d'Anníbal fins a Jaume I, i així van fer el país que havia de ser el meu, passant tots per davant de ma casa: Déu sia lloat, que em concedí una infantesa en aquest lloc. (TG, 26)

La referència a Jaume I com a fundador del País Valencià - insisteixo «amb una nova llengua» (TG, 26) - apunta trets identitaris que em sembla que no necessiten gaire exegesi.

Com veiem doncs, la Via Augusta vista des de la finestra de ca seva és un fil conductor magnífic per a ensenyar-nos la nostra història col·lectiva. No voldria tancar aquest apartat sense mostrar com Mira retorna als aspectes més privatis de la seva família, fent servir, així mateix, com a ressort, la finestra que dona al camí Reial. Després de narrar-nos «el pas fugacíssim del khalifa de Tetuan quan vingué de visita a València», que Mira considera «l'última figura o escena de la història local o universal que passà per davant de ma casa» (TG, 30), en una escena que resulta - ben probablement sense cap intenció - calcada a l'arribada dels americans en *Bienvenido, Mister Marshall*, de García Berlanga, l'autor s'endinsa en la història de les seves famílies paterna i materna, que apareixen ara mostrades com uns vianants més que transiten per aquest camí:

Sense pensar, llavors, que per aquell camí mateix degueren caminar els primers Mira immigrants, suposant que vingueren, seguint l'itinerari que molt més tard també seguiria el ferrocarril, d'algun lloc de la Sierra de Mira i de la vila del mateix nom, ja dins del Regne de Castella però tocant gairebé al de València, tal com és ben possible i com creu amb gran fe tota la meua família paterna. [...] Dos segles després del pas d'aquells Mira primers, o poc més o poc menys de dos segles, van passar per davant de ma casa

i llavors jo entrava per la porta de darrere ('Buon giorno, professore', em deia el guàrdia suís) als patis i a la biblioteca, a buscar llibres, papers i notícies sobre els nostres insignes compatriotes de la família Borja, vinguts per la mateixa via des de Saetabis/Xàtiva a construir aquests espais vaticans interiors que porten encara el seu nom, Cortile Borgia, Appartamento Borgia, Torre Borgia; i alguns matins, al llarg d'aquells mesos de tardor i d'hivern, passant per aquella Porta di San Pancrazio imaginava que, si seguia la via cap al nord, si no la deixava i després de Gènova tombava a ponent i després cap al sud, si feia el recorregut de l'Aurelia, la Domitia i l'Augusta, podia arribar caminant, sense perdre'm, fins a la porta mateixa de casa, fins on havia nascut i havia sigut infant i adolescent, des d'on havia contemplat un trànsit tan antic» (TG, 23-5).

els primers Casterà, probablement, segons fama que arribà fins a ma mare, traficants o tractants de cavalleries, maquinions del vessant nord dels Pirineus, gavatxos, gascons, que allà en aquelles valls de bones pastures criaven mules i matxos, egües i cavalls, i els duïen a vendre, com a bèsties robustes i joves, a les fires d'estiu o de tardor fins a la Ribera del Xúquer o fins a Xàtiva o més avall encara. (TG, 32-3)

5 Europa i el món com a referents

Si fins ara he rastrejat les associacions que fa Mira per situar el País Valencià - i la seva família mateixa - en el context cultural i històric que representa Europa, fóra interessant, també, fer una petita reflexió sobre altres passatges en què la connexió europea - amb derivacions a la resta del món - serveix més aviat per a explicar elements o situacions pròpies - de l'autor i del col·lectiu que constituïm els seus conciutadans, els seus compatriotes.

Un bon exemple el trobem en les pàgines inicials del capítol tercer, en què la narració d'una escapada en bicicleta per recórrer part de la comarca de l'Horta - «l'extrem meridional de la meua geografia» (TG, 71) - es transforma en una mena d'assaig - és com una pín-dola assagística que incorpora referències històriques, però també moments de lirisme, en un exercici d'hibridisme que resulta molt habitual en Mira - sobre l'impacte que el territori té sobre la formació dels individus:

Era una vesprada d'estiu, recorde el sol ja declinant, la pedra blanca i aspra de la torre [...] la percepció molt clara d'haver travessat imprudentment la ratlla d'un territori que ja no era meu [...] eren ja terres del Xúquer i els horts es regaven amb aigua d'un altre riu, no de les séquies del Túria [...] La geografia immediata i petita, la terra o l'asfalt on habita [...] són un dels fonaments ni prescindibles ni accessoris en l'existència d'un nen o en la memòria i la història d'un adult [...] perquè haver crescut a la vora d'un toll de séquia i d'un canyar [...] haver viscut fins a l'adolescència entre camps [...] no deixa en l'esperit les mateixes empremtes ni el mateix solatge que una infantesa entre carrers urbans o enmig de muntanyes i valls [...] La meua petita persona, la meua vida i la meua memòria, com la vida i memòria de tots els humans, no es pot entendre sense una geografia concreta amb molts segles d'història acumulada, d'història humana i d'història natural. (TG, 71-2)

En aquest context gairebé assagístic, les referències a altres territoris ens permetran d'entendre la dimensió de la feina excepcional feta pels llauradors valencians. Perquè Mira ha visitat, i no com a turis-

ta, sinó amb ulls analítics, diferents «paisatges agraris» - i d'altres que no ha visitat físicament, els ha visitats gràcies a l'estudi, gràcies a la literatura, creativa o no - que li permeten, després de comparar-los amb l'Horta de València, arribar a la conclusió que a la seva comarca la terra rep un tractament gairebé religiós - el qualificatiu és meu -, estètic - aquest és de Mira:

He vist també amb els meus ulls molts paisatges agraris a Europa, Àfrica i Amèrica: he vist les vinyes de Borgonya, de Califòrnia i de Toscana, el delta del Nil, la vall del Po, les granges de Pensilvània, l'Empordà, els oasis i les valls de les muntanyes de l'Atlas, els oliverars d'Andalusia i els camps de tulipans d'Holanda, he vist terres bellíssimes en diferents parts del món, i moltes altres les he vistes en llibres, documentals i reportatges. Però com a escaner de terra conreada, no he vist res, mai, igual que l'horta de València [...] no hi ha en tota la pell del planeta res més exacte i perfecte. Ací els llauradors, per raons complicades d'explicar, han arribat a posar en la seua faena un afegit d'intenció estètica, una refinada exactitud geomètrica [...] L'art agrícola de l'horta de València és un pur prodigi. És la nostra aportació més substancial i distintiva a la història de les arts humanes. (TG, 77-9)

En altres moments del llibre Mira fa servir referents arquitectònics forans per descriure'ns, sense la necessitat d'entrar en detall, tot i que certament els coneix, les característiques d'algun dels edificis que formen part del dia a dia d'aquell infant que anava a estudiar a València, com ara, l'església que complementa l'edifici de les Escoles Pies de València:

La nostra església era - és - un espai circular, amb una cúpula que sabem que és de les més grans d'Europa [...] Però és sobretot una església italiana i encara barroca, amb marbres reals o fingits de color de carn tendra i de rosa, amb un altar que, quan s'il·lumina, té reflexos de glòria i de llum celestial: com les que a Roma, anys després i en tot temps, no m'he cansat mai de visitar. (TG, 275-6)

Molt més personal és l'exemple amb què voldria tancar aquesta aproximació a l'obra memorialística de Joan F. Mira. Es tracta d'un episodi en què, a partir de la por, de l'horror que sent la mare de l'autor durant els anys de la guerra d'Espanya, Mira connecta, amb gran subtilitat, la imatge del Nen Jesús de Praga, amb l'entrada de les tropes hitlerianes a la capital de Txèquia, el repartiment de Polònia i el seu propi naixement, la lliga de futbol espanyola i el reconeixement per part de l'Església catòlica dels descobriments científics de Galileu:

Quant a ma mare, si me'n va transmetre alguna emoció intensa i dolorosa en la memòria d'aquells anys de guerra, va ser sobretot el seu horror [...] davant de la visió d'esglésies cremades o convertides en magatzems i garatges [...] o la incomprendible pena d'haver d'enterrar o amagar en algun racó innoble els crucifixs, les medalles, les estampetes i els devocionaris, la imatge del Nen Jesús de Praga (l'original de la qual, prop de mig segle més tard, vaig anar a visitar devotament en memòria seua) [...] Quan jo era, potser, a penes un embrió mínim, només un grumoll de cèl·lules, el 15 de març les tropes de Hitler entraven a Praga (no, certament, per visitar el Nen Jesús daurat), quan el petit nasciturus tenia quatre o cinc mesos Ribbentrop i Molotov firmaven el pacte nefand per repartir-se Polònia [...] Dos mesos i dos dies després, el 3 de desembre de 1939, festivitats de Sant Francesc Xavier, vaig nàixer jo [...] El mateix dia va començar la primera lliga de futbol espanyola després de la guerra civil, i el papa Pius XII pronuncià, davant de la Pontifícia Acadèmia de Ciències, un cèlebre discurs en què per primera vegada l'Església Romana reconeixia, molt tímidament, el treball científic de Galileo Galilei. (TG, 149-53)

Novament veiem la facilitat amb què Mira és capaç de passar de l'element particular, el més íntimament familiar - poca cosa més íntima deu haver-hi que el propi naixement -, a l'element col·lectiu, com salta de la història familiar a la història de les civilitzacions en poques pàgines i d'una manera tan subtil que al lector mai no li resultarà estranya.

6 Conclusions

Podríem concloure que la presència dels espais és primordial en *El tramvia groc*. Són els espais de la memòria conformats tant pels elements més privatis - ca seva a la Torre, els llocs que recorre per anar fins a l'escola al centre de València, els que visita en les seves escapades en bicicleta... - com per aquells que esdevenen col·lectius i conformen la nostra història com a poble. Europa resulta un contrapunt universalitzador que complementa la mirada necessàriament personal d'unes memòries literàries que es caracteritzen per una hibridesa genèrica ben remarcable. En aquest sentit, les diferents connexions amb Europa - l'Europa contemporània, però, sobretot, l'Europa que veu passar segles i segles, amb cultures i pobles que van superposant-se i deixant el seu substrat en els espais i en els col·lectius humans que els succeeixen - serveixen per a contextualitzar històricament i culturalment el País Valencià. Amb el tractament miranià dels fets històrics, el lector sempre té la sensació que la història i la cultura dels valencians s'insereix perfectament amb la història i la

cultura dels europeus: n'és una part, ni essencial ni col·lateral, però sí tan important com qualsevol altra. Així mateix, Mira empra els referents forans – principalment europeus, però també els d'un abast més universal – com a espai on emmirallar alguns dels elements del seu propi territori – físic i intel·lectual. La comparació amb l'exterior és aprofitada magistralment per Mira per a proporcionar el seu discurs de recursos que faciliten la comprensió de la manera de fer dels valencians en aspectes molt diversos, que poden anar des de l'agricultura a l'arquitectura, per exemple. Ara bé, el pas dels espais propis als espais forans – com també el pas de la història de la família a la història de la nostra civilització – es fa sempre des d'un continuïum narratiu que mai no presenta cap estridència i que permet de situar Mira com un dels nostres millors escriptors.

Bibliografia

Bibliografia primària

TG = Mira, Joan Francesc (2013). *El tramvia groc*. Barcelona: Proa.

Bibliografia secundària

- Balaguer, Enric (2010). «Introducció». Mira, Joan Francesc, *Europeus. Retrat en setanta imatges*. Alzira: Bromera, 5-19.
- Bou, Enric (2013). *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Grau, Daniel P. (2018). «Memòria i ciutat en Joan F. Mira: València. Guia particular i El tramvia groc». *Studia Iberica et Americana (SIBA)*, 5, 79-92
- Isern, Joan Josep (2009). «Introducció». Mira, Joan Francesc, *Una biblioteca en el desert*. Alzira: Bromera, 5-26.
- Llopis, Tomàs (2014). «Molts llibres en un: El tramvia d'anada i tornada (Joan Francesc Mira: *El tramvia groc*, Proa, 2013)». *L'Aiguadolç*, 42, 81-6. URL <https://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/285244> (2019-07-10).
- Marqués, Josep (2017). «Bertrand Westphal, un referente de la geocrítica». *Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation*, 17, 9-20. URL <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/2532/2096> (2019-07-10).
- Marqués, Josep (2018). «Bases per a un projecte d'investigació sobre els espais geocrítics en la literatura catalana contemporània». *Studia Iberica et Americana (SIBA)*, 5, 55-65.
- Mira, Joan Francesc (1992). *València. Guia particular*. Barcelona: Barcanova.
- Salvador, Vicent (2018). «Espacialitat i construcció d'identitats en la literatura». *Zeitschrift für Katalanistik*, 31, 151-71. URL http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/31/13_Salvador.pdf (2019-07-10).

- Serra, Sergi (2017a). *L'assaig seriati de Joan F. Mira: anàlisi pragmaestilística i virtutats per a l'educació discursiva* [tesi doctoral inèdita]. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. DOI <http://dx.doi.org/10.6035/14011.2017.2983>.
- Serra, Sergi (2017b). «La construcció dels espais de la bibliofília en l'article de Joan Francesc Mira». *Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation*, 17, 37-56. URL <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clar/article/view/2534/2098> (2019-07-10).
- Serra, Sergi (2018). «En torno a la espacialidad: los espacios del libro y la lectura». *Studia Iberica et Americana (SIBA)*, 5, 67-78.
- Tally, Robert T. (2013). *Spatiality*. London; New York: Routledge.
- Westphal, Bertrand (dir.) (2000). *La Géocritique. Mode d'emploi*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- Westphal, Bertrand (2007). *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Westphal, Bertrand (2011a). *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Westphal, Bertrand (2011b). *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. New York: Palgrave Macmillan.
- Westphal, Bertrand (2016). *La Cage des méridiens*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Invenzione e identità nel gesuitismo

Franco Motta

Università degli Studi di Torino, Italia

Abstract The category of 'Jesuitism' must be counted among the most long-standing and blurred concepts in the political-religious debate of modern and contemporary Europe. Used both as a polemic and historiographical category – that is, describing doctrines and practices attributed to the Jesuits by their adversaries, but also their own historical features – it sums up different and often incongruous traits, mainly pertaining to the sphere of the power relationships between the Church and the State. Even if Jesuitism must be primarily considered as a myth shaped by the anti-Jesuits in different historical contexts, nonetheless it is possible to identify in it some original elements and trace them back to the late 16th century.

Keywords Society of Jesus. Counter-Reformation. Religious debate. Catholic theology. Relationships between Church and State.



Peer review

Submitted	2019-04-05
Accepted	2019-04-20
Published	2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Motta, Franco (2019). "Invenzione e identità nel gesuitismo". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 69-94.

DOI [10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/004](https://doi.org/10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/004)

1

Delle categorie del dibattito politico-religioso dell'Europa moderna quella di 'gesuitismo' incarna un notevole esempio di longevità e, come cercherò di dimostrare, di indeterminatezza. Lo stesso non si può dire di altri lemmi gravitanti nel medesimo campo concettuale, ad esempio quelli di 'rigorismo' e di 'lassismo', di 'molinismo', o ancora di 'conciliarismo' e 'giansenismo', tanto per citare alcuni fra i più noti: categorie, tutte queste, che al più tardi a metà Ottocento hanno ormai perduto ogni residuo spessore di attualità, dissoltosi insieme all'universo culturale delle ultime generazioni di teologi e polemisti di Antico regime, per conservare una vita solo nel vocabolario degli storici.

Il gesuitismo, al contrario, segue le oscillazioni delle vicende della Compagnia di Gesù e delle polemiche che l'accompagnano, fuori e dentro la Chiesa, fino a Novecento inoltrato (ma assistiamo oggi a una nuova ripresa del tema, vista la provenienza del pontefice regnante), sempre confrontandosi con il proprio doppio, l'antigesuitismo, in un continuo scambio di motivi e suggestioni – al punto che resta spesso difficile capire quanto a esso sia dato realmente di esistere senza quest'ultimo.

La consacrazione lessicale del concetto risale al periodo degli esordi a nuova vita dell'ordine dopo la sua rifondazione da parte di Pio VII nel 1814: prima con *Du jésuitisme ancien et moderne* di quello che era stato il consigliere di Napoleone per gli affari ecclesiastici, l'abate De Pradt, del 1825, e poi naturalmente con il ciclo antigesuitico di Vincenzo Gioberti, ossia quella prolissa tirata contro la Compagnia che sono i *Prolegomeni del primato morale e civile degli italiani*, del 1845, seguita dai cinque volumi del *Gesuita moderno*, del 1846-47. Già molto prima, però, il termine si segnala per la più che discreta presenza nella libellistica degli anni di fuoco che portano alla soppressione, nel terzo quarto del Settecento (Sommervogel 1932, *ad annum*).¹

Ne segue una fortuna ancora lunga, che se nella pubblicistica si estingue solo con lo spegnersi della sensibilità antigesuita nel Secondo dopoguerra, in storiografia conserva invece un proprio uso fino a tempi recenti. Mi limito a segnalare l'articolo che Mario Rosa ha dedicato nel 2006 a «Gesuitismo e antigesuitismo nell'Italia del Settecento», una testimonianza particolarmente interessante poiché in essa la categoria in questione ricorre tanto con riferimento al suo impiego retorico e polemico quanto in senso storiografico.

¹ Segnalo comunque una precoce presenza dell'espressione nella traduzione inglese delle *Provinciales* (Pascal 1658), e nelle successive edizioni di scritti polemici, *A Further Discovery of the Mystery of Jesuitism* 1658 e Arnauld 1664.

Nel primo caso l'autore nota infatti come sotto la bandiera dell'antigesuitismo si aggreghi nel secolo dei Lumi tutta una varietà di programmi e orientamenti che dalla lotta giurisdizionalista negli Stati italiani arriva alle riforme statali degli istituti ecclesiastici, e dal rigorismo in teologia morale alla definitiva liquidazione dell'aristotelismo in filosofia naturale, abbracciando insomma un largo spettro di motivi accomunati dall'opposizione al curialismo e alla continuità della Chiesa tridentina. Nel secondo, invece, è egli stesso a etichettare come gesuitismo l'insieme degli orientamenti dottrinali propri della Compagnia di Gesù - probabilismo, antigiansenismo, metafisica scolastica. Un gesuitismo che conosce una fase di favore all'inizio del XVIII secolo per entrare poi in un lungo cono d'ombra e tornare in auge un secolo dopo, a valle del grande dramma collettivo della soppressione, negli anni che seguono la Rivoluzione e l'età napoleonica. In questo caso, con una vocazione non più tanto teologica, ma soprattutto politica, antiliberal e antimoderna, allorché «tra reazione e moderatismo, gli spazi di cui il gesuitismo potette godere allora, in Italia e in Europa, garantirono presto, già alle soglie dell'Ottocento [...], un nuovo e più ampio consenso all'estinta Compagnia» (Rosa 2006, 280).

Plurali e non sempre chiaramente omogenei, perciò, sono i contesti che sostanziano tanto il gesuitismo quanto il suo opposto, l'antigesuitismo. Senza contare che quest'ultimo si sdoppia ulteriormente laddove si fa registrare sia nella forma più chiara della lotta contro il ruolo della Compagnia di Gesù nella Chiesa e nel confronto confessionale - ed è questo, potremmo dire, l'antigesuitismo storico, quello dei Parlamenti francesi, di Paolo Sarpi, dei dottori di Lovanio e della Sorbona, dei giansenisti di Port-Royal e di tutta la libellistica protestante che si assiepa sugli scaffali delle biblioteche di teologia - che in quella più sfuggente e proteiforme del rifiuto di una visione della Chiesa e della società che, sbrigativamente, con un termine che viene dal contesto della Restaurazione, possiamo definire 'ultramontana': una visione, quest'ultima, che si consolida nel XIX secolo poggiando sull'affermazione del primato dottrinale della Sede romana, sul rifiuto del liberalismo e del costituzionalismo, sul patrocinio di una religiosità miracolistica e carismatica, sulla perseguita egemonia sulle masse popolari.

Se nella prima accezione la coppia gesuitismo-antigesuitismo affianca dall'inizio alla fine, dalla fondazione alla soppressione, la storia dell'antica Compagnia di Gesù, nella seconda essa acquista forma con il sorgere della stagione anticuriale del primo XVIII secolo - in Italia la Firenze tardomedicea di Antonio Magliabechi, il Piemonte di Vittorio Amedeo II, e in parte il cattolicesimo regolato di Muratori -, si sviluppa nella polemica che prospera dalla ricostituzione della Compagnia fino agli anni dell'infallibilismo trionfante di Pio IX - trovando eco in figure che pure seguono traiettorie molto diver-

genti come quelle di John Henry Newman e Ignaz von Döllinger – e prosegue fino alle soglie del pontificato di Pio XII (cf. O'Neill 2001).²

In questa seconda accezione di antigesuitismo, che nei gesuiti legge prima di tutto il simbolo di un clericalismo intransigente ed ever-sivo delle moderne fedeltà politiche, rientra la trama di provvedimenti amministrativi contro la Compagnia che si snoda tra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento: giusto per ricordare i più noti, lo scioglimento in Germania all'indomani della proclamazione dell'impero, nel 1872, come atto d'esordio del *Kulturkampf*, e quindi in Francia durante il gabinetto Ferry, nel 1880, e con le leggi di secolarizzazione del 1901, poi l'espulsione dal Portogallo e dalle sue colonie nel 1910, fino allo scioglimento decretato dalla Repubblica spagnola nel 1932. In tutti questi contesti un gesuita, prima ancora che il membro di una congregazione dotata di suoi propri statuti, di una propria spiritualità, di un proprio linguaggio, è altro: un nemico dello Stato, un agente al servizio di una grande potenza votata alla ricerca di un'egemonia globale, un agitatore dotato di un pericoloso ascendente sulle masse popolari.

Un profilo cangiante, dunque, quello del gesuitismo sette-ottocentesco così come è tratteggiato dagli antigesuiti. Un profilo sinistro – come da lunga tradizione che rimonta all'assillo inglese per l'infiltrazione degli agenti papisti dei tempi di Elisabetta I – ma dai contorni estremamente sfumati. Lo ritroviamo evocato in questi termini da Gioberti, che ad esso associa il peso soffocante esercitato sul cattolicesimo italiano del suo tempo dell'antiliberalismo, del bigottismo e della doppiezza:

Quando si parla di gesuitismo, non si dee solamente intendere la Compagnia, ma eziandio la sua clientela numerosissima e composta non pur d'individui spicciolati, ma di congreghe secolari e subalterne che ricevono l'impulso loro dal corpo principale e ne fanno penetrare gli spiriti per ogni dove. (Gioberti [1845] 1938, 90)

In realtà è già chiaro ai tempi del *Primato* come il gesuitismo, così inteso, travalichi largamente l'operato dei gesuiti stessi e i termini della loro appartenenza all'ordine per diventare soprattutto una formula strumentale alla lotta politico-religiosa, come metonimia della Chiesa arroccata, arcigna e temporalista uscita dalla Restaurazione. È questa una delle accuse che – non senza fondamento – il padre Francesco Pellico rivolge a Gioberti nella sua replica ai *Prolegomeni*, laddove precisa ad esempio che «altro è per avventura la Compagnia di

² In perfetta coerenza con l'impianto dell'opera, O'Neill affronta il tema dell'antigesuitismo solo dal punto di vista delle polemiche contro la Compagnia, dagli esordi al XX secolo. Comprensibile, in questo senso, l'assenza di una corrispondente voce dedicata al gesuitismo. Sull'antigesuitismo si vedano comunque anche i contributi pubblicati in Fabre, Maire 2010.

Gesù, ed altro quel gesuitismo astratto [...] che tu estendi senza limite, e vedi presente in ogni luogo», e che «quella informe larva del gesuitismo [...] son tutte cose, che paion piuttosto trovate a bello studio per imbrogliar la questione, anziché per definirne a dovere l'oggetto» (Pellico 1845, 48, 51-2).³

Al fondo di questa ermeneutica del conservatorismo cattolico sta, peraltro, ed è questo il paradosso, un originario motivo identitario forgiato proprio all'interno della Compagnia, uno fra i pilastri del suo governo, e cioè la concordia degli intenti e delle volontà costruita sui principi dell'obbedienza cieca e della *uniformitas et soliditas doctrinae*. Il presunto monolitismo, invano cercato e perseguito già agli inizi della storia dell'ordine e percepito dai suoi avversari come tratto fondamentale della milizia del papa, può così essere letto come compattezza di fondo e capacità di perseguire i fini al di là delle apparenti differenze di superficie, con una compenetrazione del piano retorico e di quello storico che ha avuto uno straordinario peso nella generale interpretazione della Compagnia di Gesù, sia nella polemica che nella storiografia.⁴

È in questo senso, ad esempio, che si sono spesso considerati gli ex gesuiti residenti in Italia negli anni della soppressione, con le loro grandi sintesi di storia della letteratura e delle arti, come portatori di un coerente disegno di costruzione di una nuova egemonia culturale, quando la polemica sullo 'spagnolismo' letterario fra Bettinelli e Tiraboschi, da un lato, e i loro ex confratelli Llampillas, Masdeu e Arteaga si nutrivano in realtà anche degli incarichi propagandistici ricevuti da questi ultimi proprio dal conte di Floridablanca, il grande artefice dell'espulsione dalla Spagna, che di certo non rispondevano agli interessi della Sede apostolica e degli ordini religiosi.⁵ Ancora più significativamente, le ricerche di Jean-Pascal Gay e di Eric Nelson, fra gli altri, hanno fatto emergere momenti di importante contrasto interno all'ordine, e su questioni non periferiche bensì poste al cuore dell'identità gesuitica come nei casi dell'antiprobabilismo del generale Tirso González (1687-1705), che portò al suo isolamento all'interno dell'ordine, e addirittura della presenza di un diffuso «gallicanisme jésuite» tra i padri francesi, forti di un ruolo di negoziato fra Roma e Parigi ma comunque fedelmente inseriti nella rete del *patronage regio* (Gay 2012; 2014a; Nelson 2005).⁶

³ Sulla risposta di Pellico a Gioberti, come su quella di Carlo Maria Curci, e più in generale sulle vicende della condanna del *Primato* e del *Gesuita moderno*, cf. Malusa, Letterio 2005, spec. 23 ss.

⁴ Sull'importanza dei dissensi interni nelle decisioni di governo dell'antica Compagnia di Gesù rinvio a Catto 2009.

⁵ Sulla polemica cf. Guasti 2006, 408 ss. In relazione al preteso gesuitismo di Bettinelli rinvio a Motta 2019.

⁶ Ma sull'incrocio del piano storico e di quello polemico nella costruzione del 'mito gesuita' cf. Nelson 2002.

A questo va aggiunto, anche se pare superfluo, che gli insistiti richiami identitari, il culto del fondatore e dei suoi primi compagni e l'insistenza sulla continuità fra antica e nuova Compagnia, così programmaticamente ribadita dall'atto della rifondazione in poi, non possono porre in ombra il peso del mutamento storico e culturale e delle relative risposte sulle posizioni via via espresse dagli uomini dell'ordine. Per ricorrere a un esempio lampante, ai tempi di Gioberti il gesuitismo politico si lascia identificare con la difesa a oltranza della monarchia e il rifiuto del parlamentarismo («Io credo che appena restaurati siate caduti in quell'errore di molti di vedere intimamente unite le due cause, che, appunto unite, furono dette *de l'autel et du thrône*. Io sono per la monarchia [...]. Ma non credo che *l'autel et le thrône* abbiano a che fare insieme più che *l'autel et la république*»: così rimproverava Cesare Balbo a Luigi Taparelli d'Azeglio nel 1847; cf. Martina 2003, 74);⁷ ma se arretriamo di due secoli e mezzo, nella Francia da poco uscita dalle guerre di religione esso è diffusamente percepito dalle magistrature come una teoria della limitazione del potere regio, al punto che negli anni che seguono la morte di Enrico IV il Parlamento di Parigi emette sentenze di condanna contro la *trimurti* dei pensatori politici gesuiti, Mariana, Bellarmino e Suárez, in quanto pericolosi per la stabilità monarchica. E tale parere, come vedremo fra poco, sarà riprodotto ancora nell'*Encyclopédie*.

Credo che queste considerazioni confermino l'idea, già più volte avanzata, che il gesuitismo vada rubricato prima di tutto come un mito della modernità politico-religiosa europea, un mito nella cui architettura troviamo soprattutto elementi – sovranità, obbedienza, concorrenza fra poteri – che afferiscono generalmente all'area semantica del potere. Come recita l'esordio di uno tra i testi eponimi dell'antigesuitismo, la *Monarchia solipsorum* (Venezia 1645, con traduzioni e ristampe che si susseguono fin dopo la soppressione), quello che stupisce della Compagnia è la sua «nouvelle forme de gouvernement inconnue dans notre hémisphère», dove l'indipendenza dagli obblighi delle antiche regole monastiche, l'organizzazione centralizzata, la segretezza e l'obbedienza cieca, nonché il noviziato gesuitico, che cancella le identità familiari e nazionali, rendono conto di questa novità (Stefanovska 2005, 364-5).⁸

Quello che si tratta di capire, a mio parere, è però quanto di realtà storica sia presente in questo mito, ossia, in altri termini, se negli elementi di fondo cui ho fatto cenno sia dato anche di vedere il frutto

⁷ Cf. Balbo a Taparelli d'Azeglio, 20 febbraio 1847, in Taparelli d'Azeglio 1932, 218.

⁸ Ritenuta a lungo, e già dall'epoca, opera del gesuita Melchior Inchofer, la *Monarchia solipsorum* è oggi attribuita a Giulio Clemente Scotti, professore del quarto voto che abbandona la Compagnia nel 1645 per tenere cattedra di filosofia nello Studio di Padova. Sul mito politico dei gesuiti, cf. più in generale Pavone 2000.

della rielaborazione di alcune caratteristiche di una possibile 'identità originaria' della Compagnia di Gesù che al di là del mutamento delle funzioni e dei contesti possano essere rintracciate.

2

Per tentare questa operazione e ripercorrere una possibile genealogia storica del gesuitismo possiamo partire dalla definizione che dei gesuiti danno alcuni fra i loro nemici dichiarati, gli intellettuali dei Lumi, nel pieno della lotta fra Roma e le cosiddette 'potenze borboniche' sulla legittimità dell'ordine.

L'articolo dell'*Encyclopédie* che li riguarda, curato dal cavalier De Jaucourt con il contributo di Diderot, risale al 1765, e dunque segue di tre anni l'espulsione dei gesuiti dalla Francia; il titolo, «Jésuite», con il suo uso del singolare (che lo distingue dalle altre voci dedicate a ordini religiosi, ordinariamente al plurale - «Dominicains», «Franciscains», «Barnabites» etc.), sembra introdurre la trattazione di un tipo umano che non si definisce soltanto per l'appartenenza religiosa. Ed ecco infatti, dopo la descrizione per sommi capi dell'organizzazione dell'ordine - il generalato a vita, le classi dei membri, le residenze, le province -, che gli estensori introducono l'interrogativo che conferisce tono polemico a tutto il testo:

Che cos'è un gesuita? È un prete secolare? È un prete regolare? È un laico? È un religioso? È un uomo che vive in comunità? È un monaco? È qualcosa di tutto questo senza essere questo. (Jaucourt 1765, 513)⁹

L'ermafroditismo' della Compagnia, il suo essere in questo e nell'altro mondo, nella contaminazione fondativa fra il temporale e lo spirituale: ecco un motivo che conosce lunga fortuna nella letteratura antigesuitica, fino ad arrivare alla Germania guglielmiana (Healy 2001).¹⁰ Lo si registra già agli esordi stessi dell'ordine, nelle proteste contro l'erezione del Collegio romano che circolano fra il clero della città: i gesuiti pretendono di distinguersi dagli ordini regolari, non portano un abito specifico, non recitano le preghiere corali (cf. O'Malley 1993, 295 ss.). Una solida testimonianza di questa percezione si trova in un altro dei capisaldi del canone antigesuita, il famoso *Ca-*

⁹ «Qu'est-ce qu'un jésuite? Est-ce un prêtre séculier? Est-ce un prêtre régulier? Est-ce un laïc? Est-ce un religieux? Est-ce un homme de communauté? Est-ce un moine? C'est quelque chose de tout cela, mais ce n'est point cela».

¹⁰ L'autrice collega tuttavia il carattere ermafrodito attribuito ai gesuiti alla presunta contrapposizione di genere fra un cattolicesimo 'femmineo' e un protestantesimo 'virile' e 'patriarcale', senza considerare l'elemento dell'ambiguità sociale cui qui accenno.

téchisme des jésuites di Étienne Pasquier, uscito anonimo nel 1602 nel pieno delle trattative fra Roma e la corte di Parigi per la revoca dell'espulsione decretata sull'onda del panico scatenato dal fallito attentato di Jean Châtel contro Enrico IV - allorché nel dicembre del 1594 questo ex allievo della Compagnia aveva ferito il re pochi mesi dopo la sua consacrazione, con il rischio di gettare di nuovo il Paese nel baratro della guerra civile.

Inflessibile difensore delle tradizioni della Chiesa di Francia, *er-go* acerrimo oppositore dei gesuiti, Pasquier costituisce un modello di quell'antigesuitismo cattolico che contribuisce in maniera decisiva a definire i tratti salienti dell'identità gesuitica vista attraverso lo specchio deformante della polemica e trasmessa prima al gianesismo e quindi al secolo dei Lumi (cf. Giard 2010).

Nel dialogo immaginario fra un gesuita e un avvocato di simpatie gallicane Pasquier batte a lungo sull'estraneità della Compagnia alla tradizione del cattolicesimo francese, e per farlo si affida a un documento vecchio all'epoca di quasi cinquant'anni, il parere negativo emesso dalla Sorbona nel 1554 circa l'apertura di un collegio a Parigi:

Questa nuova Compagnia [recita la *Censure de la secte des jésuites*], che rivendica per sé l'insolita appellazione del nome di Gesù, che ammette [nel proprio seno] arbitrariamente e senza alcuna selezione qualsiasi persona [...], che non mostra alcuna distinzione rispetto ai sacerdoti secolari nell'abito, nella tonsura, nella recita delle ore canoniche [...] nei digiuni e nelle altre cerimonie che fanno la diversità e l'osservanza degli stati degli ordini religiosi, che gode di così tanti e vari privilegi, concessioni e libertà [...], appare violare l'onestà dello stato monastico e fiaccare l'esercizio accurato, pio e necessario delle virtù, delle astinenze, delle cerimonie e dell'austerità; per di più, essa fornisce l'occasione per apostatare liberamente dagli altri ordini, sottrae l'obbedienza e la sottomissione agli ordinari, priva ingiustamente i signori temporali ed ecclesiastici dei loro diritti, provoca disordine in entrambi i regimi e sollevazione nel popolo. (Pasquier [1602] 1677, 27)¹¹

11 «Haec nova Societas, insolitam nominis Iesu appellationem sibi vendicans, tam licenter, et sine delectu quaslibet personas, quantumlibet facinorosas, illegitimas et infames admittens, nullam a sacerdotibus saecularibus habens differentiam in habitu exteriori, in tonsura, in horis canonicis privatim dicendis, aut publice in templo decantandis, in claustris et silentio, in delectu ciborum et dierum, in ieiuniis et aliis variis caeremoniis (quibus status religionum distinguuntur et conservantur) tam multis, tamque variis privilegiis, indultis, et libertatibus donata, praesertim in administratione sacramenti poenitentiae et eucharistiae, idque sine discrimine locorum, aut personarum, in officio etiam praedicandi, legendi, et docendi in praeiudicium ordinariorum, et hierarchici ordinis, in praeiudicium quoque aliarum religionum, imo etiam principum et dominorum temporalium, contra privilegia universitatum, denique in magno populi gravamen, religionis monasticae honestatem violare videtur, studiosum, pium, et necessarium,

Quella che i *Sorbonnistes* percepiscono già pochi anni dopo la fondazione della Compagnia è una costellazione di elementi che, con poche altre integrazioni, andrà a cristallizzarsi in un'immagine destinata a durare almeno fino all'età della Restaurazione. Non preti diocesani né monaci né frati, liberi dall'ufficio del coro e dalle codifiche della vita conventuale, affrancati dal controllo dei vescovi e al tempo stesso sottratti al foro secolare, i gesuiti risultano indecifrabili nell'aspetto e nel comportamento, e dunque sottratti alle normali categorie della vita religiosa; il fatto che manchino di un abito proprio che li distingua visivamente dal clero diocesano costituisce la sintesi più evidente di questa loro opacità.

Va segnalato, peraltro, che proprio queste anomalie sono oggetto di ripetute denunce che sorgono fra gli stessi gesuiti spagnoli e portoghesi, e costituiscono i punti salienti dei tentativi di riforma dell'ordine avanzati a più riprese da pontefici come Pio V e Sisto V. Rovesciato il punto di vista, agli stessi membri della Compagnia questo carattere liminale è quindi ben presente, al punto da potersi configurare - al di là delle spinte centrifughe provenienti dalla penisola iberica - come un vero e proprio carisma. In un sermone pronunciato nella casa professa di Napoli nel 1596, Roberto Bellarmino qualifica la Compagnia come «religio mixta», «ordine ibrido», che supera la tradizionale distinzione fra ordini contemplativi e ordini attivi, cioè tra monaci e frati, in virtù di un apostolato della carità che si fonda sull'assiduità nella contemplazione:

Esistono ordini attivi che [...] sono più perfetti di quelli contemplativi: e sono quelli che si dedicano a un'azione che richiede una precedente contemplazione. Tale azione è la predicazione, l'amministrazione dei sacramenti, in sintesi la conversione delle anime e la loro purgazione, illuminazione e perfezionamento. [...] Tali ordini sono i più perfetti: il loro stato è prossimo a quello dei vescovi. (Bellarmino 1948, 382)¹²

Questa impossibile riconoscibilità diventa proprio la chiave della nuova identità che è attribuita ai primi gesuiti dai contemporanei, e che è tanta parte della leggenda nera che li accompagna fino al XX

virtutum, abstinentiarum, caeremoniarum, et austeritatis enervat exercitium; imo occasionem dat libere apostatandi ab aliis religionibus, debitam ordinariis obedientiam, et subiectionem subtrahit, dominos tam temporales, quam ecclesiasticos, suis iribus iniuste privat, perturbationem in utraque politia, multas in populo quaerelas [...] inducit».

12 «Sunt quaedam religiones activae, quae [...] sunt perfectiores contemplativis: illae videlicet quae versantur in actione quae praerequirit contemplationem: qualis actio est praedicatio et sacramentorum ministratio, et in summa conversio animarum et earundem purgatio, illuminatio et perfectio. [...] Et haec religiones sunt perfectissimae; nam sunt proximae statui episcoporum».

secolo. È appunto l'ambiguità, conseguenza della loro ibridazione, a essere parte integrante della modernità dei gesuiti e della loro formidabile capacità di espansione e, al tempo stesso, a costituire la cifra del pericolo in sistemi sociali e culturali precedenti la società di massa, nei quali i codici simbolici esteriori, la 'visibilità', sono garanzia di ordine.

Ciascun uomo deve avere il proprio stato [riflette nel 1825 il già citato abate Pradt], deve potersi legittimare agli occhi della società di cui fa parte, ed essere nella condizione di dire «Io sono il tale. Io esercito la tale professione». [...] La società vive di certezze, ciascuno ne ha bisogno per sé e da parte degli altri; e le associazioni sono poste sotto la medesima legge della necessità della legittimazione. Nessuna corporazione o associazione religiosa, fino ai gesuiti, si era mai sottratta a questa regola. (Pradt [1825] 1826, 113)¹³

Il gesuitismo, per secoli, si sostanzia dunque prima di tutto di una minacciosa distanza dall'organismo sociale, di trasgressione della delicata rete di codici, obblighi e giurisdizioni che governa la vita collettiva, nell'ambito ecclesiastico come in quello civile. Per questo la Compagnia è percepita come fattore di instabilità rispetto ai diversi assetti politico-religiosi nei quali si trova ad agire; essa «priva ingiustamente i signori temporali ed ecclesiastici dei loro diritti - abbiamo già letto in Pasquier -, provoca disordine in entrambi i regimi e sollevazione nel popolo».

Allo studioso resta da capire, tuttavia, quale sia il nesso tra una simile percezione della Compagnia di Gesù quale fattore di anomia e di sovversione civile e religiosa e la sua altrettanto secolare e radicata fama di organismo disciplinato fino al parossismo, vocato alla formazione delle classi dirigenti nei precetti della gerarchia e del disciplinamento degli intelletti, al punto da essere considerata, ai tempi della Restaurazione, come una delle colonne portanti dell'Antico regime.

Leggiamo di nuovo gli enciclopedisti: la caratteristica più macroscopica della singolarità dei gesuiti, quella su cui si appunta l'enfasi dei loro nemici, è l'istituto del generalato. «Il generalato, che all'origine era una dignità subordinata, sotto Laynez e Acquaviva divenne un dispotismo illimitato e permanente» (Jaucourt 1765, 512). E di nuovo: «Il loro regime è monarchico. Tutta l'autorità risiede nella vo-

13 «Chaque homme doit avoir son état, il doit pouvoir se légitimer aux yeux de la société dont il fait partie, et être dans le cas de dire: *Je suis tel. J'exerce telle profession.* [...] La société vit de certitudes, chacun en a besoin pour soi, et de la part des autres; les associations son placées sous la même loi de légitimation indispensable. Aucun corporation ou association religieuse, jusqu'aux jésuites, ne s'est affranchie de cette règle» (c. 13, *Que sont les jésuites? Moines ou séculiers?*).

lontà di uno solo» (513). E l'abate Pradt, con colori ancora più suggestivi, sei decenni dopo:

L'impero attraverso la religione: qui si rivela tutta la trama di questa meravigliosa istituzione. [...] Come monarchia assoluta, essa ha superato in dispotismo tutte le monarchie assolute per il potere senza limiti accordato al generale e, dopo di lui, ai superiori, per l'obbedienza imposta agli inferiori, tale da annientare ogni volontà propria, per una dottrina del potere più asiatica dell'Asia stessa. (Pradt [1825] 1826, 125-6)¹⁴

L'ampiezza dei poteri del generale si configura dunque come un altro tratto costitutivo della Compagnia agli occhi dei suoi critici della prima età moderna. Forse il più macroscopico. Eletto a vita in quello che appare come il concilio di un'élite religiosa, dotato della prerogativa di convocare le congregazioni generali, passibile di deposizione solo in caso di eresia o di peccato grave, *caput* da cui discende l'autorità dei provinciali, il generale appare a tutti gli effetti una replica del papa, svincolata però dagli obblighi ecclesiali e diplomatici, come pure dalla forza delle tradizioni delle Chiese nazionali, che condizionano l'azione di quest'ultimo. Non a caso l'*Encyclopédie* cita Laynez e Acquaviva: se è durante il governo dello spagnolo che ha luogo la prima istituzione effettiva della figura dell'assistente, è con il generalato Acquaviva - cronologicamente lunghissimo, punteggiato dal moltiplicarsi dei padri, delle province e delle residenze - che la Compagnia assume il suo volto teologico e disciplinare definitivo: quello, fra le altre cose, della *Ratio studiorum*, del molinismo, della difesa inflessibile dell'autorità del papa *in spiritualibus*. Tanto che il generalato di Claudio Acquaviva (1581-1615) appare quasi come la fase di una seconda fondazione della Compagnia (Fabre, Rurale 2017). Vi tornerò fra poco.

Assoluta, pervasiva, retta sul completo controllo della coscienza dei sottoposti, la sovranità dei generali della Compagnia, nella sua indiscutibile radicalità, è qualcosa di inusuale, e dunque scandaloso, per gli uomini dell'Antico regime, calati in un mondo di poteri e giurisdizioni limitate, di corpi intermedi e di costante contrattazione dei termini d'esercizio dell'autorità. Con le sue prerogative di governo che gli consentono «di ammettere o di escludere», «di costruire o di annientare», «di consultare o di ordinare in solitudine», «di arricchire o di impoverire», «di legare e sciogliere», «di rendere inno-

14 «C'est l'empire par la religion: ici va se révéler toute la contexture de cette merveilleuse institution. [...] Comme monarchie absolue, elle a dépassé en despotisme toutes les monarchies absolues, par le pouvoir sans bornes accordé au général, et, après lui, aux supérieurs; par l'obéissance anéantissante de toute volonté propre imposée aux inférieurs; par une doctrine de pouvoir plus asiatique que l'Asie elle-même» (XV, *Définition du jésuitisme*).

cente o colpevole», il generale «possiede tutta la pienezza di potere che si può immaginare in un capo sopra i suoi sottoposti; ne è la luce, l'anima, la volontà, la guida e la coscienza» (Jaucourt 1765, 513).¹⁵

Se pensiamo al decentramento e alla dispersione dei poteri degli antichi ordini regolari come i domenicani, i francescani e le famiglie monastiche, o all'importanza che tengono, in essi, le fedeltà politiche, o ancora alle costanti tensioni che accompagnano i rapporti fra Roma e i vescovi francesi o spagnoli, queste affermazioni appaiono in realtà assai meno iperboliche di quanto non sembri a prima vista. La stessa idea del generale come «anima, guida e coscienza» della Compagnia richiama quella mistica di governo che costituisce una fra le grandi eredità ignaziane e che innerva l'azione di uomini come Borja e Acquaviva. Ne sono un esempio le *Industriae ad curandos animae morbos* (1600), l'ordinanza con cui quest'ultimo lega l'azione di governo dei superiori della Compagnia all'esame di coscienza sullo stato delle loro residenze.

Come ho scritto sopra, se il campo semantico nel quale si esprime la singolarità dei gesuiti è quello del potere, ne risulta ovvio che la loro identità sia anzitutto un'identità politica. Per come è descritta dall'*Encyclopédie*, tale identità politica si concretizza al tempo stesso di idee e di pratiche:

Sottomessi al dispotismo più estremo nelle loro case, i gesuiti ne sono i fautori più abietti nello Stato. Predicano ai sudditi un'obbedienza senza riserve ai loro sovrani; ai re, l'indipendenza dalle leggi e l'obbedienza cieca al papa; al papa accordano l'infallibilità e il dominio universale. (Jaucourt 1765, 513)¹⁶

Non deve stupire che, poche righe sotto, l'articolo allegghi un elenco di attentati ai danni dei sovrani europei attribuiti all'influenza dei gesuiti, o che citando gli atti del parlamento di Bretagna ascriva loro, fra le altre cose, la volontà di «annientare l'autorità reale [...] con l'insegnamento del regicidio». L'apologia dell'assolutismo e la dottrina del

15 «Nous ne finirions point si nous entrions dans le détail de toutes les prérogatives du général. Il a le droit de faire des constitutions nouvelle, ou d'en renouveler d'anciennes, et sous telle date qu'il lui plaît; d'admettre ou d'exclure, d'édifier ou d'anéantir, d'approuver ou d'improver, de consulter ou d'ordonner seul, d'assembler ou de dissoudre, d'enrichir ou d'appauvrir, d'absoudre, de lier ou de délier, d'envoyer ou de retenir, de rendre innocent ou coupable, coupable d'une faute légère ou d'un crime, d'annuler ou de confirmer un contrat, de ratifier ou de commuer un legs, d'approuver ou de supprimer un ouvrage, de distribuer des indulgences ou des anathèmes, d'associer ou de retrancher; en un mot, il possède toute la plénitude de puissance qu'on peut imaginer dans un chef sur ses sujets; il en est la lumière, l'âme, la volonté, le guide, et la conscience».

16 «Soumis au despotisme le plus excessif dans leurs maisons, les jésuites en sont les fauteurs les plus abjects dans l'État. Ils prêchent aux sujets une obéissance sans réserve pour leurs souverains; aux rois, l'indépendance des loix et l'obéissance aveugle au pape; ils accordent au pape l'infailibilité et la domination universelle, afin que maîtres d'un seul, ils soient maîtres de tous».

tirannicidio sono, di nuovo, due facce della stessa medaglia, laddove si pongono in contrasto con gli istituti tradizionali del potere monarchico che collocano il baricentro della sovranità nella delicata dialettica tra il principe e i ceti esercitata in primo luogo in seno alle assemblee rappresentative come gli Stati generali o la Dieta dell'impero. Il superamento della mediazione dei corpi sociali è infatti uno tra gli indirizzi che dirigono l'azione della Compagnia nei confronti del potere politico (emblematico il caso del regno di Polonia), in quanto la relazione con i sovrani si gioca nel foro riservato della direzione di coscienza e non in quello pubblico delle assemblee d'Antico regime; allo stesso modo, la teoria della 'monarcomachia gesuitica' - con la significativa eccezione di Mariana, come si vedrà - si fonda sulla legittimazione religiosa dell'autorità, e quindi sul ruolo imprescindibile del papa nel giudizio sulla coscienza del principe, anziché sulla natura costituzionale delle assemblee o del ceto aristocratico.¹⁷ È questo, fra l'altro, a distinguere il contrattualismo cattolico della seconda metà del XVI secolo da quello di matrice riformata, che tanto con Calvino, quanto con Beza nel *Droit des magistrats sur leurs sujets* (1574) come pure nelle *Vindiciae contra tyrannos* di Languet e Duplessis-Mornay (1579) insiste immancabilmente sul ruolo centrale delle assemblee o delle aristocrazie nella limitazione del potere del sovrano e nella deposizione del tiranno.

Il potere illimitato del generale, il vincolo d'obbedienza che lega ogni membro ai superiori gerarchici, una teoria assolutista dello Stato paradossalmente unita alla dottrina del tirannicidio. Sono questi alcuni degli elementi che, segnando il perimetro dell'identità politica dei gesuiti, si trasmettono all'Ottocento; sono, come si vede, elementi ascritti alla Compagnia che prendono corpo nell'ambito delle polemiche confessionali e giurisdizionali della seconda metà del Cinquecento. Il probabilismo e il lassismo si aggiungeranno solo nel corso del XVII secolo, con lo sviluppo della teologia morale nelle scuole dell'ordine.

Ora, se facciamo eccezione per la visione ecclesiologica fondata sul primato del magistero petrino e il rifiuto radicale di ogni concessione all'autonomia del corpo episcopale - una visione che era già stata espressa da Laynez e Salmerón al concilio di Trento nel 1546 e che aveva rappresentato il 'debutto' ufficiale della visione gesuita della Chiesa, e che pure, tuttavia, come abbiamo visto, viene abbandonata dai gesuiti 'gallicani' dell'età di Luigi XIV -, l'identità della Compagnia si forma durante i decenni che corrispondono grosso modo al generalato di Claudio Acquaviva. Vale la pena di esaminare brevemente le ragioni di questo.

17 L'impegno della Compagnia in Polonia in favore di una monarchia forte e di una decisa compressione delle autonomie nobiliari e del ruolo deliberativo della Dieta si esplicò durante il regno di Sigismondo III Vasa (1587-1632), soprattutto per opera dei padri Piotr Skarga e Krzysztof Warszewicki. Cf. al proposito Madonia 2002, 225 ss.

Prima di tutto, va detto, è questo il periodo in cui i gesuiti perdono la propria originaria identità etnico-culturale ispanica per acquisire definitivamente quella che stiamo descrivendo, strutturata attorno all'idea della monarchia universale del papato e alla lotta per la sua affermazione. Sappiamo infatti che, per diversi decenni dopo la fondazione, in Germania come in Francia e altrove, i gesuiti sono accostati *tout court* alla monarchia spagnola, di cui sono considerati alla stregua di emissari.

3

Questa sovrapposizione è particolarmente diffusa nell'Inghilterra degli anni del timore dell'invasione dell'*Armada*, ma è testimoniata anche nei Paesi Bassi, dove i gesuiti sono conosciuti semplicemente come i «padri spagnoli», e dove circolano leggende come quella per cui avrebbero guidato i *tercios* durante il sacco di Anversa del 1576 (cf. Poncelet 1927-28, 1: 281 ss.). A partire dal tornante del secolo, con l'esaurirsi della lunga offensiva militare di Madrid nelle Fiandre e la pacificazione religiosa in Francia, la Compagnia incorre invece in un significativo processo di ridefinizione identitaria. Esso è testimoniato, fra l'altro, da un compagno di polemica di Pasquier come Antoine Arnauld, consigliere di Stato di Enrico IV: se nel suo *Plaidoyer contre les jésuites* del 1594 i gesuiti sono ancora gli agenti di Filippo II, nel *Franc et véritable discours* del 1602 essi agiscono ormai per la tirannia del papa e la propria sete di potere (Nelson 2002, 109 ss.).

In secondo luogo, soprattutto nella prospettiva delle persistenze culturali di lungo periodo, va considerata l'attenzione verso la costruzione di paradigmi comuni di comportamento che si manifesta al vertice stesso dell'ordine a partire da questo tornante. Il decreto che impone alle province della Compagnia di trasmettere a Roma e di indirizzarsi reciprocamente, una volta all'anno, un resoconto dettagliato delle proprie attività è adottato dalla IV congregazione generale del 1581 con lo scopo di dare concretezza all'ideale ignaziano della comunione delle anime. Per l'oggettiva difficoltà di realizzazione, tuttavia, da questa originaria forma reticolare il progetto ne assume una più marcatamente radiale, ed è Roma che si assume il compito di raccogliere le *litterae annuae* delle province, selezionarne i contenuti e comporli poi in un testo da redistribuire alle province stesse (Delfosse 2009, 93 ss., nonché Friedrich 2008).

Si tratta, fra le altre cose, di un'impresa di riscrittura dell'immagine complessiva dell'ordine, condotta sulla base di scelte che privilegiano gli aspetti edificanti dell'attività dei padri e pensata per una platea di certo assai più ampia di quella interna, stante l'imponente tiratura di mille copie del primo volume (1583). La vicenda editoriale del progetto, che di fatto è abbandonato dopo la pubblicazione

delle lettere del 1614, è stata ampiamente studiata; quello che interessa qui è che è proprio Acquaviva a esserne il più convinto promotore, sulla base dell'importanza strategica della preservazione della memoria collettiva (Delfosse 2009, 97). Uno zelo per la memoria storica della Compagnia che, del resto, accompagna l'azione del generale: si pensi all'ordinanza con cui nel 1586 Acquaviva invita ciascun collegio a scrivere la propria storia e a trasmetterla a Roma, e all'incarico a Niccolò Orlandini, nel 1598, della prima stesura di quelle che saranno le *Historiae Societatis Iesu*.

Una terza questione che deve essere considerata per valutare appieno la centralità del generalato Acquaviva nell'evoluzione dell'identità della Compagnia investe, più genericamente, il tornante storico in cui esso cade. I decenni compresi fra l'ultimo quarto del XVI secolo e lo scoppio della Guerra dei trent'anni costituiscono lo zenit dello scontro confessionale in Europa e il momento teologico-politico per eccellenza della prima età moderna. Da questo punto di vista il generalato Acquaviva è straordinariamente denso di avvenimenti che vedono impegnati in prima persona i padri della Compagnia, che diventa un attore di primo piano sullo scacchiere politico del continente: pensiamo soltanto al fatto che proprio in questo periodo si dipana la strategia di conquista delle coscienze dei principi, allorché alcuni importanti sovrani cattolici - i duchi di Baviera e di Savoia, Enrico IV, gli imperatori a partire da Mattia - affidano la propria coscienza a confessori gesuiti (Höpfl 2004, 20 ss.).

Esiste poi un ulteriore tema che sottende queste riflessioni. Se i tratti di base dell'identità della Compagnia, quali prendono vita durante il mandato di Acquaviva, sono peculiarmente politici, che ruolo gioca, in essa, la teologia? O, in altri termini, esiste una peculiare teologia gesuitica tale da presentarsi come un tratto identificativo dell'ordine? La domanda, naturalmente complessa, non può avere, a mio parere, una risposta univoca.

Prima di tutto occorre ricordare che, per un ordine che fa della lotta all'eresia la cifra del proprio esserci (sintetizzata nell'immagine del fondatore che trionfa sull'allegoria dell'eresia, come nei monumenti della sacrestia di Sant'Ignazio e della navata destra di San Pietro), il ruolo della teologia nelle strategie di autorappresentazione resta singolarmente in secondo piano.

L'apostolato della preghiera e dell'eucarestia, l'azione missionaria e il carisma oratorio sono le linee specifiche che innervano il patrimonio simbolico dei gesuiti, e dunque la loro identità religiosa. La teologia, certo, le percorre tutte, ma non ne costituisce un elemento immediatamente riconoscibile (quale sarà, ad esempio, l'Immacolata concezione per la pastorale gesuitica dell'Ottocento). Certo non va dimenticato che le ragioni di questo orientamento travalicano le possibili scelte consapevoli e rimandano a un livello storico più ampio: a differenza che nell'età d'oro della scolastica medioevale, la tempe-

rie dell'età confessionale impone alla Chiesa modelli identitari esemplari non tanto sul carisma intellettuale quanto sulle virtù dell'abnegazione e del proselitismo, anche perché l'ideologia a monte è quella della conservazione del *patrimonium fidei* anziché della sua innovazione (quantomeno nel discorso propagandistico).

Questo stato di cose può risultare ulteriormente sorprendente per il fatto che la Compagnia di Gesù, fra le congregazioni religiose dell'età tridentina, è quella che intraprende il più ampio e sofferto processo di definizione di un canone teologico per le proprie scuole, con il grande dibattito sulla *Ratio studiorum* e il *delectus opinionum*, cioè la possibilità di scelte alternative al tomismo rigoroso nel caso di mancanza di vincoli dogmatici.

Il tema è stato ampiamente affrontato da numerosi studi, per cui mi limito qui a un rapido cenno (cf. Julia 1996; Leinsle 1997; Romano 2000). La sconfinata mole della corrispondenza fra centro e periferia in merito alla *Ratio studiorum*, che copre un trentennio di vita della Compagnia - dal decreto di Borja sugli studi del 1565 alla stesura definitiva del regolamento nel 1599 -, costituisce una parte fondamentale della 'autobiografia intellettuale' di quest'ultima, in buona parte giocata sullo sforzo di conciliare l'adesione all'ortodossia tomista, secondo il lascito ignaziano, e le necessità di un ordine in piena espansione, caratterizzato da un'ampia varietà di pratiche e saperi che si sviluppano nei più diversi contesti e alle più diverse latitudini (cf. ancora Romano 2000).

Ignazio aveva espresso nella parte IV delle *Constitutiones* un'opzione in favore della «doctrina scholastica divi Thomae» quale sistema di riferimento in teologia e metafisica: un'opzione che l'ordine non avrebbe recepito come assoluta, tuttavia, bensì condizionata dalla possibilità di ridefinire gli indirizzi dottrinali secondo quanto avrebbero suggerito i tempi e le necessità, in conformità a quel principio di opportunità ed elasticità che costituisce un elemento di fondo del *modus procedendi* gesuitico (*Regulae Societatis Iesu* 1948, 150-51: IV, c. 14 *De libris, qui praelegendi sunt*). È a proposito di questo spazio di discrezionalità che, durante i generalati di Borja, Mercuriano e Acquaviva si sprigiona un fitto dialogo tra il centro romano e la classe docente delle province, un dialogo che spesso prende l'aspetto di uno scontro duro fra le ragioni del pragmatismo e quelle della cristallina ortodossia teologica - suggerite, queste ultime, da un clima culturale di crescente adesione alla sistematica dell'Aquinate, che culmina con la sua proclamazione a dottore della Chiesa universale da parte di Pio V nel 1567.

La compilazione di una serie di conclusioni tratte da Tommaso sulle quali non è permesso transigere, accompagnata alla delimitazione di un margine di movimento (il *delectus opinionum*) necessario ai docenti impegnati nei collegi posti a ridosso della frontiera confessionale - più sensibili alle necessità dell'aggiornamento tematico implicato

dalla controversia con i protestanti –, appare la via più praticabile, seppure comporti un estenuante lavoro di limatura delle posizioni.

La *libertas opinandi*, l'autonomia di scelta fra tesi non sottoposte al vincolo della definizione dogmatica, è irrinunciabile per teologi di alto livello come Salmerón, Francisco de Toledo e Juan Maldonado. Quest'ultimo, in un memoriale indirizzato a Mercuriano verso il 1573, ricorda come il fine della teologia scolastica sia subordinato all'azione militante della polemica e della pastorale: «Difendere la religione, confutare le eresie, formare nei buoni costumi, correggere i peccatori, rispondere alle questioni di diritto divino ed ecclesiastico, predicare, udire le confessioni» («De ratione theologiae docendae» 1981, 189-90).¹⁸ Un catalogo di attività che ricalca, uno per uno, gli elementi della missione della Compagnia di Gesù. Di tutt'altro parere Diego de Ledesma, della prima generazione dei docenti del Collegio romano, che si oppone strenuamente a ogni ipotesi di difformità di opinioni all'interno dell'ordine. Dopo la sua morte, nel 1575, le prospettive di un completo rifiuto della *libertas opinandi* appaiono però irrealistiche.

Tocca ad Acquaviva condurre in porto l'operazione, prima riunendo una commissione di sei rappresentanti delle province, nel 1583, che produce un inservibile elenco di 597 proposizioni estrapolate dalla *Summa theologiae*, da considerarsi in parte «definite», cioè obbligatorie, in parte libere; poi chiedendo ai docenti del Collegio romano una ridiscussione del tema, con una nuova commissione istituita in seno alla V congregazione generale; infine recependo il principio che regola la *Ratio studiorum* definitiva (1599), in cui si raccomanda l'adesione a Tommaso salvo la possibilità di dissentirne su basi solide e previo accordo da parte dei collegi dei censori istituiti nelle province. Una soluzione, peraltro, che risulta piuttosto debole dal punto di vista disciplinare, visto che ancora negli anni successivi, con l'ampia inchiesta sulla *uniformitas et soliditas doctrinae*, il generale interpella le province in merito ai numerosi casi di abbandono non sufficientemente giustificato della dottrina tomista, ricavandone l'ordinanza *De observanda ratione studiorum deque doctrina s. Thomae sequenda* del 1613.

Sono queste le origini di quella linea 'accomodata' di tomismo, particolarmente gesuitico, che costituisce la dottrina teologica ufficiale della Compagnia.¹⁹ Ma occorre segnalare il persistente sospet-

¹⁸ «Docendi ratio ea videtur esse optima, quae ad consequendum finem theologiae maxime sit accommodata. Finis autem theologiae scholasticae est religionem defendere, haereses refutare, bonos mores formare, pravos corrigere, de divino deque ecclesiastico iure consultantibus dare responsa, concionari, confessiones audire».

¹⁹ In questo senso la notevole mole di studi e documenti sull'elaborazione della *Ratio studiorum* prodotta negli ultimi due decenni fa considerare superata la considerazione del padre Bouvier di poco meno di un secolo fa: «Il ne saurait donc être question de théo-

to che, dall'esterno dell'ordine, accompagna i lunghi lavori per la *Ratio*, con il sequestro al provinciale di Castiglia del memoriale sul *delectus opinionum* del 1586 (la cosiddetta *Ratio studiorum* del 1586, mai operativa) da parte dell'Inquisizione spagnola e, di lì a poco, la sua consegna al Sant'Uffizio da parte di Acquaviva. La restituzione del documento, nel 1591, è accompagnata da un parere anonimo di un qualificatore del tribunale che risulta interessante per ricostruire la percezione che dall'esterno si ha del metodo teologico dei gesuiti: stilare un elenco di enunciati inderogabili di Tommaso insieme con un altro elenco di enunciati liberi significa «marcare con una censura tacita e grave quella dottrina che altrove è considerata pia ed è ricevuta e approvata a pieno diritto in tutte le scuole e le università. Per questo essa non deve essere mutilata e, come si suol dire, condotta al macello. [...] Questa novità di ridurre in un fascicolo la dottrina di Tommaso è rischiosa, temibile, e ha fatto sorgere dubbi di non poco peso in uomini di grande stima» (Lukács 1986, 24*).²⁰

Questo parere proveniente dal tribunale centrale della fede non rappresenta un *unicum*, all'epoca. Estranei, come abbiamo visto, alla tradizione disciplinare della Chiesa del Tardo Medioevo, i gesuiti si vedono imputata una sensibile alterità dottrinale che non di rado si presenta con un profilo di eterodossia. È un'accusa che li accompagna dalla fondazione, nella Spagna del primo disciplinamento religioso che sospetta delle possibili reviviscenze dell'*alumbradismo*, ma che nell'ultimo quarto del secolo si fa diffusa e circostanziata (sulle accuse di eterodossia al metodo spirituale di Ignazio, cf. Mongini 2016). Il nucleo centrale delle accuse, come si può intuire, ruota attorno a motivi di antropologia teologica, alla relazione fra grazia e volontà umana che costituisce il campo di aggregazione di quell'insieme indistinto di teorie e sensibilità teologiche che è conosciuto sotto il nome di molinismo: ma accanto a esso si allineano temi di altra natura.

Nel 1587, dunque prima ancora della pubblicazione della *Concordia* di Molina (1588), la facoltà teologica di Lovanio censura trentuno proposizioni sulla predestinazione e la condanna eterna tratte dai corsi del padre Lessius (Leys) nel collegio dei gesuiti di quella città, e le sottopone ai vescovi della provincia ecclesiastica di Cambrai per ottenerne l'adesione; l'elenco è aperto, peraltro, da tre af-

logie jésuitique que dans un sens relatif et très impropre, en entendant par là certaines doctrines caractéristiques que l'ordre a fait délibérément siennes, à une époque postérieure à la rédaction du *Ratio studiorum*» (Bouvier de La Mothe 1924, 1025-6).

20 «Libellus, continens definitas propositiones, alias vero liberas et probabiles una cum animadversionibus quibusdam in doctrinam s. Thomae, videtur tacita censura et gravi sigillare eam doctrinam alioqui piam et omni iure receptam et approbatam in singulis scholiis et academiis. Quare non est mutilanda et, ut dici solet, ad macellum ducenda. [...] Quare haec novitas restringendi doctrinam sancti Thomae in fasciculum periculosa est et timenda, et gravissimis viris non levem iniicit scrupulum». Cf. anche Julia 1996, 127.

fermazioni di tutt'altra natura attribuite al gesuita che investono la questione dell'ispirazione dei libri sacri (Van Eijl 1994, 233 ss.). Dieci anni dopo, nel 1597, all'apice della crisi aperta dalla controversia *De auxiliis*, Domingo Bañez - titolare della prima cattedra di teologia scolastica a Salamanca e dunque interprete autorevolissimo del tomismo domenicano - indirizza a Clemente VIII un memoriale in cui accusa i gesuiti di praticare una libertà ermeneutica che si configura come uno sfregio all'ortodossia non soltanto in materia di grazia e libero arbitrio, ma anche di trinità, sacramenti e liturgia (Bañez 1705). Pochi anni prima, nel 1575, il padre Maldonado era stato sollevato dall'incarico del corso di teologia al collegio di Clermont dopo che i teologi della Sorbona lo avevano accusato di posizioni infondate in merito alla durata delle pene del purgatorio e all'Immacolata concezione (Amann 1927).

Testimonianze di questo genere si alternano per tutta la storia dell'antica Compagnia: nel 1762, nel pieno della battaglia politica per l'espulsione dell'ordine dalla Francia, esce un *Extrait des Assertions dangereuses et pernicieuses en tout genre, que les soi-disans Jésuites ont dans tout les temps et perséveramment soutenues, enseignées, et publiées dans leurs livres*, il cui scopo è di «manifestare l'esistenza di una tradizione teologica gesuita, di una identità teologica gesuita e della sua permanenza», naturalmente opposta a quella dell'ortodossia recepita dalla Chiesa gallicana (Gay 2014b).

4

Una simile persistenza di lungo periodo impone una domanda: al di là dell'approccio pragmatico alla scolastica tomista che abbiamo esaminato ora, abbiamo davvero a che fare con un'identità teologica dei gesuiti definibile secondo peculiari dottrine, oppure essa è la conseguenza di un'opera di assemblaggio di idee, orientamenti e sensibilità nella quale tengono un ruolo centrale i nemici della Compagnia e le loro strategie polemiche? Mi limito ad accostare alcuni possibili indizi.

Prendiamo il 'peccato originale' teologico attribuito ai gesuiti, il molinismo, la fonte dottrinale eterodossa dalla quale discende quasi ogni aspetto dell'identità religiosa gesuitica così come è raffigurata dai suoi avversari del XVII e XVIII secolo, dal lassismo al ritualismo, dall'irreligione alla sete di dominio delle coscienze. Possiamo certo identificare la teologia molinista con la teoria della *scientia media* e dei futuri contingenti qual è avanzata nella *Concordia* di Luís de Molina, o, più in generale, con le posizioni sul ruolo della volontà, o sui modi della premozione morale che si trovano negli scritti di Lessius, Suárez e Valencia. Ma dopo la fine della disputa *De auxiliis* e il divieto di pubblicazione sul tema emanato nel 1611 è oggettivamente difficile isolare con precisione filiere teologiche 'moliniste', proba-

bilmente se non nella forma di indizi di una considerazione positiva della cooperazione umana all'opera della grazia quali possono essere rinvenuti nel grande bacino dell'omiletica o della teologia morale sei-settecentesche.

Un altro esempio, altrettanto significativo seppure questa volta legato al modo d'essere politico della Compagnia: la dottrina del regicidio, che dopo l'assassinio di Enrico III da parte di Jacques Clément, nel 1589, occupa regolarmente il cuore delle accuse di sovversione rivolte ai gesuiti, fino a essere identificato come parte costitutiva della loro teologia, e della loro *forma mentis*, nella campagna di libelli che segue la morte di Enrico IV, nel 1610.²¹

Nella fase terminale delle guerre di religione in Francia la diffusione del mito dell'eroe che agisce come 'mano di Dio' uccidendo il tiranno eretico o alleato con gli eretici si deve ai predicatori della Lega cattolica, non ai gesuiti. Durante l'interrogatorio che segue il suo già citato attentato contro Enrico IV - che costerà alla Compagnia l'espulsione dal Paese - Jean Chastel nega di avere appreso la «nouvelle théologie» del tirannicidio nelle aule del collegio di Clermont, anche se ammette che i padri vietano di pregare per il Navarra in mancanza dell'assoluzione ufficiale della Sede apostolica (cf. Cottret 2009, 133). Il che, del resto, è perfettamente in linea con la dottrina canonica recepita, visto che Enrico IV, al momento dell'attentato, malgrado l'abiura solenne a Saint-Denis e il *sacre* a Chartres è ancora, per Roma, un relapso, e la Compagnia si schiera a suo favore soltanto dopo che giunge il perdono di Clemente VIII, nel settembre del 1595.

Come noto, la teoria del tirannicidio - estranea alla riflessione scolastica, e che prende corpo negli scritti dei giuristi italiani del tardo medioevo - è contemplata in forma compiuta nel *De rege* di Juan de Mariana, un testo pensato per l'istituzione dell'*infante* Filippo di Spagna che circola manoscritto alla corte di Madrid già dagli anni Ottanta e la cui prima edizione a stampa, nel 1599, passa pressoché inosservata.

Mariana vi disegna un'architettura politica contrattualista, intrisa dell'ideale medioevale dell'equilibrio dei poteri tra sovrano e assemblee rappresentative e, in questo senso, non lontana dall'assetto costituzionale di tipo consuetudinario che nella stessa Francia della seconda metà del XVI secolo trova ampio riscontro nei magistrati dei Parlamenti e negli Stati generali. Nell'affrontare la questione del regime tirannico e del discrimine che lo distingue da quello regio, poi, Mariana ignora completamente la questione dello scioglimento

21 Ad esempio, l'anonimo autore della *Remontrance à messieurs de la cour parlement sur le parricide commis sur la personne du roi Henri le Grand*, 1610, stila un elenco dei padri della Compagnia che hanno difeso la dottrina del regicidio per dimostrarne la continuità nella teologia dell'ordine (Cottret 2009, 163).

del vincolo di fedeltà dei sudditi verso il sovrano che fa séguito alla pena della scomunica, un tema che è invece moneta corrente nei dibattiti dell'epoca sulla relazione fra i due poteri e che, ad esempio, regge la tesi bellarminiana della *potestas indirecta* (Mariana 1599, 55 ss.: l. I, c. 5, *Discrimen regis et tyranni*).²²

Da una certa prospettiva il *De rege* è insomma assai poco legato a motivi teologico-politici considerati tipici del pensiero della Compagnia di Gesù: il punto è che il suo capitolo sulla legittimità del tirannicidio è una dettagliata ricostruzione dell'assassinio di Enrico III - un evento che rappresenta un vero trauma nella coscienza collettiva in quanto infrazione alla sacralità della corona di Francia - e una rotonda apologia del gesto di Clément, che nel clima arroventato che accompagna il rientro dei gesuiti a Parigi, nel 1604, suona come un'aperta provocazione ai danni dell'istituto monarchico (Mariana 1599, 61 ss.: l. I, c. 6, *An tyrannum opprimere fas sit*).

Vale segnalare che nel maggio del 1606 sono giustiziati a Londra il provinciale d'Inghilterra Henry Garnet e il suo confratello Edward Oldcorne con l'accusa di non avere rivelato i piani della congiura delle polveri, appresi in confessionale; e che proprio la questione della confessione di delitti contro lo Stato occupa una delle proposizioni più gravi che Pasquier, nel *Catéchisme*, estrapola dagli *Aphorismi confessoriorum* (1595) del padre Manuel de Sá:

Quando il prete in confessione ha saputo di un grande pericolo che il confessante vuole procurare alla repubblica è sufficiente avvertire il magistrato, in termini generici, che se ne faccia attenzione; e allo stesso modo si può avvertire colui cui il pericolo è procurato di guardarsene nel tal luogo e nel tal momento, facendo in modo che nell'avvertirlo non si riveli l'identità del penitente. (Pasquier [1602] 1677, 177)²³

È chiaro come sotto la categoria dei delitti contro la sovranità che sono attribuiti ai gesuiti possano convergere motivi assai differenti, che vanno dall'apologia del 'giusto' assassinio politico di Mariana all'affermazione dell'infrangibilità del sigillo sacramentale che abbiamo letto ora, fino al sistema della *potestas indirecta* di Bellarmino - una teoria che, sintetizzata a uso polemico nel libello contro William Barclay, rischia come ho già detto di finire sul rogo a Parigi nel 1610 per decreto del Parlamento, salvata solo dall'intervento della regi-

²² Su Mariana cf. Ferraro 1989; Braun 2007; Rurale 2014.

²³ «Quand par confession le prestre a entendu un grand peril qu'un confessant veut pourchasser à la république, il suffit d'en advertir en termes generaux le magistrat, que l'on s'en donne garde; et peut-on semblablement advertir celuy auquel le peril est pourchassé de s'en engarder en tel lieu et temps, moyennant qu'en l'advertissant on ne decèle pas le penitent» (l. II, c. 1).

na madre Maria de' Medici. In altri termini, più che con una precisa costellazione dottrinale sembra di avere a che fare con una galassia di idee e di *loci communes* che gravitano attorno al confronto tra potere spirituale e potere temporale, e che probabilmente solo nelle pagine della polemica antigesuita assumono uno statuto ideologico coerente, senza essere realmente elementi di un quadro teologico-politico definito.

La stessa riflessione sulla natura del regime tirannico, il contrattualismo e la difesa del ruolo delle assemblee nel funzionamento dello Stato non sono necessariamente elementi distintivi del pensiero politico dei gesuiti.

Il cardinale Bellarmino si limita a trattare la questione del potere politico solo dal punto di vista della facoltà di scomunica del pontefice e del conseguente scioglimento dell'obbligo di obbedienza, dunque nel quadro dei rapporti di legittimazione religiosa che subordinano il *regnum* al *sacerdotium*.²⁴ Francisco Suárez tocca più direttamente la questione nella *Defensio fidei catholicae* del 1613, concepita nell'ambito della cosiddetta «controversia anglicana» che oppone Paolo V a Giacomo I in merito al giuramento di fedeltà imposto dal sovrano ai sudditi cattolici: per precisare, tuttavia, che solo il tiranno *ex defectu tituli*, cioè privo del titolo legittimo di successione, può essere ucciso da un cittadino privato, mentre questo non è tollerabile per il tiranno *ex parte exercitii*, ossia il sovrano che perde legittimità per difetto nell'esercizio delle funzioni. Sostenere il contrario, aggiunge Suárez (1619, 410 ss.: l. VI, cc. 3 e 4), si qualifica come eresia. Fra gli autori gesuiti di trattati sulla ragion di Stato esaminati da Robert Bireley per il periodo che ci interessa soltanto Mariana enfatizza il ruolo dei ceti e del diritto di resistenza contro il tiranno; gli altri – Ribadeneyra con il suo *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el principe cristiano*, 1595; Adam Contzen, *Politicorum libri decem*, 1621; Carlo Scribani, *Politicus christianus*, 1624 – optano per visioni più genuinamente assolutistiche, escludendo, con gradi diversi, la legittimità di contropoteri incarnati dai corpi intermedi della repubblica (Bireley 1996).

Questo non significa, naturalmente, che il discorso politico sopra l'autorità spirituale della Chiesa romana, e dunque sopra la sua sovranità sulle coscienze – in estrema sintesi è questo il nucleo della dialettica fra *potestas indirecta* e Stato moderno –, non sia parte costitutiva dell'identità culturale della Compagnia.²⁵

²⁴ Così, ad esempio, nel l. V *De potestate pontificis temporalis* della controversia III *De Summo pontifice* e nel *De potestate Summi pontificis in temporalibus adversus Gulielmum Barclaium* (Romae, 1610).

²⁵ In questo senso condivido appieno la considerazione di Höpfl (2004, 22): «Perhaps the Society's best-stocked armoury of political concepts was its ecclesiology».

Con il suo decreto del luglio 1610, emesso nel pieno della controversia che fa séguito all'uccisione di Enrico IV e all'*Oath of allegiance* di Giacomo I, Acquaviva proibisce «in virtù della santa obbedienza» di trattare e difendere «in pubblico e in privato» la teoria specifica del tirannicidio, non la questione più ampia della legittimità della sotomissione a un sovrano eretico. Con il successivo decreto dell'agosto 1614 ingiunge che ogni scritto che tocca la questione della superiorità del papa sui principi secolari debba essere preliminarmente approvato a Roma: si tratta evidentemente di un provvedimento di centralizzazione disciplinare, non certamente di una sconfessione della teoria della *potestas indirecta*, che è dottrina corrente e canonizzata nell'apparato apologetico romano (cf. i testi in Lewy 1960, 167-8).

Il *tópos* della sovranità spirituale del papa si colloca infatti al cuore dell'identità gesuitica: a volte ne emerge con un profilo teologico compiuto, come negli scritti dei maggiori teorici dell'ordine, come Bellarmino o Grégorio de Valencia; più generalmente, però, l'influenza dei gesuiti sulla grammatica teologico-politica della prima età moderna agisce su di un altro piano, il piano della comunicazione religiosa veicolata attraverso la predicazione, la libellistica polemica e la direzione spirituale.

Con questo torno all'inizio di questo mio contributo. La teoria della piena sovranità papale, così centrale, appunto, nell'identità religiosa dei gesuiti, va incontro a una propria concretezza organizzativa soltanto nella prima metà del XIX secolo, a valle dello sfaldamento, negli anni della Rivoluzione e dell'impero napoleonico, delle antiche aristocrazie ecclesiastiche che preservavano una più o meno esplicita attitudine conciliarista, o quantomeno episcopalista, riguardo alla gerarchia dei poteri nella Chiesa. Tale processo, come noto, raggiunse il compimento con la proclamazione del dogma dell'infalibilità da parte del concilio Vaticano I, e in esso ebbe un ruolo davvero centrale la nuova Compagnia, soprattutto in virtù della rinascita della scolastica e dell'ascendente esercitato dalle cattedre teologiche del Collegio romano. Fu questo tornante ottocentesco a contribuire in misura sostanziale alla reale, concreta saldatura fra gesuitismo ed ecclesiologia romana, o ultramontana, che invece nel Sei-Settecento, malgrado l'ossequio teorico verso il primato romano, aveva spesso dovuto cedere al peso delle fedeltà nazionali e dell'integrazione delle élite gesuitiche negli apparati delle monarchie europee, come si è già osservato a proposito dei gesuiti 'gallicani' francesi (e come, per fare un altro esempio, potrebbe essere letto nella consonanza di Saverio Bettinelli con la corte riformista di Parma sotto il governo Du Tillot).

In sostanza, una volta filtrata attraverso le prassi e i contesti storici, la categoria del gesuitismo probabilmente non si configura appieno né come invenzione né come statuto di una reale identità gesuitica, bensì come l'aggregarsi di motivi provenienti dall'uno e dall'altro campo, da alcuni caratteri originali dell'ordine, che ho provato so-

pra a delineare, tradotti e ricomposti nel linguaggio degli avversari e vagliati nella lunga storia della Compagnia, dai suoi esordi al pieno Novecento.

Bibliografia

- Amann, Édouard (1927). s.v. «Maldonat, Jean». *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. 9, t. 2. Paris: Letouzey, 1772-6.
- A Further Discovery of the Mystery of Jesuitism in a Collection of Several Pieces.* (1658). London: printed for T. Dring.
- Arnauld, Antoine (1664). *Mystērion tēs Anomías That is Another Part of the Mystery of Jesuitism, or the New Heresie of the Jesuites*. London: printed by James Flesher.
- Bañez, Domingo (1705). «Libellus supplex Clementi VIII oblatu a Dominico Bagnez, pro impetranda immunitate a lege silentii utriusque litigantium parti imposita». Th. Eleutherius [L. de Meyère] (ed.), *Historiae controversiarum de divinae gratiae auxiliis*. Antverpiae: typis Petri Iacob, 805-13.
- Bellarmino, Roberto (1948). «Exhortatio tertia de perfectione Instituti Societatis Iesu». *S. Roberti card. Bellarmini Opera oratoria postuma, adiunctis documentis variis ad gubernium animarum spectantibus*, vol. IX. Ad fidem manuscriptorum edidit, introductione generali, commentario multiplici, notis illustravit Sebastianus Tromp. Romae: In aedibus Pont. Universitatis Gregorianae, 382-6.
- Bireley, Robert (1996). «Les jésuites et la conduite de l'Etat baroque». Giard, Luce; de Vaucelles, Louis (éds), *Les jésuites à l'âge baroque (1540-1640)*. Grenoble: Jérôme Million, 229-42.
- Bouvier de La Mothe, Jean-Marie (1924). s.v. «Jesuites». *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. 8, t. 1. Paris: Letouzey, 1012-108.
- Braun, Harald E. (2007). *Juan de Mariana and Early Modern Spanish Political Thought*. Aldershot: Ashgate.
- Catto, Michela (2009). *La Compagnia divisa. Il dissenso nell'ordine gesuitico tra '500 e '600*. Brescia: Morcelliana.
- Cottret, Monique (2009). *Tuer le tyran? Le tyrannicide dans l'Europe moderne*. Paris: Fayard.
- Delfosse, Annick (2009). «La correspondance jésuite: communication, union et mémoire. Les enjeux de la *Formula sribendi*». *Révue d'histoire ecclésiastique*, 104(1), 71-114.
- «De ratione theologiae docendae» (1981). *Monumenta paedagogica Societatis Iesu*, vol. 4. Edidit Ladislaus Lukacs. Romae: Institutum Historicum Societatis Iesu, 186-96.
- Fabre, Pierre-Antoine; Maire, Catherine (éds) (2010). *Les Antijésuites. Discours, figures et lieux de l'antijésuitisme à l'époque moderne*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Fabre, Pierre-Antoine; Rurale, Flavio (eds) (2017). *The Acquaviva Project: Claudio Acquaviva's Generalate (1581-1615) and the Emergence of Modern Catholicism*. Boston: Institute of Jesuit Studies; Boston College.
- Ferraro, Domenico (1989). *Tradizione e ragione in Juan de Mariana*. Milano: Franco-Angeli.

- Friedrich, Markus (2008). «Circulating and Compiling the Litterae annuae. Towards a History of the Jesuit System of Communication». *Archivum historicum Societatis Iesu*, 77, 3-39.
- Gay, Jean-Pascal (2012). *Jesuit Civil Wars: Theology, Politics and Government under Tirso González (1687-1705)*. Farnham: Ashgate.
- Gay, Jean-Pascal (2014a). «Le ‘cas Maimbourg’. La possibilité d’un gallicanisme jésuite au XVIIe siècle». *Revue historique*, 316(4), 783-831.
- Gay, Jean-Pascal (2014b). «Ordre du savoir et patrimoine théologique: deux difficiles reconstructions. Notes introductives à propos de la théologie dans la nouvelle Compagnie di Jésus». *Rivista di storia del cristianesimo*, 2 (n.s.: “Vecchio” e “Nuovo” nella Compagnia di Gesù. Dall’auto-rappresentazione alle prassi), 303-24.
- Giard, Luce (2010). «Le Catéchisme des Jésuites d’Etienne Pasquier, une attaque en règle». Fabre, Pierre-Antoine; Maire, Catherine (éds), *Les Antijésuites. Discours, figures et lieux de l’antijésuitisme à l’époque moderne*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 73-90.
- Gioberti, Vincenzo [1845] (1938). *Prolegomeni del primato morale e civile degli italiani*. A cura di Enrico Castelli. Milano: Fratelli Bocca. Edizione nazionale delle opere edite e inedite di Vincenzo Gioberti 1.
- Guasti, Niccolò (2006). *L’esilio italiano dei gesuiti spagnoli. Identità, controllo sociale e pratiche culturali (1767-1798)*. Roma: Edizioni di Storia e letteratura.
- Healy, Róisín (2001). «Anti-Jesuitism in Imperial Germany: The Jesuit as Androgyne». Walser Smith, Helmut (ed.), *Protestants, Catholics and Jews in Germany, 1800-1914*. Oxford; New York: Berg, 153-81.
- Höpfel, Harro (2004). *Jesuit Political Thought: The Society of Jesus and the State, c. 1540-1630*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jaucourt, Louis de (1765). s.v. «Jésuite». *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 8. Paris: Briasson; David et al., 512-16.
- Julia, Dominique (1996). «Généalogie de la “Ratio studiorum”». Giard, Luce; de Vaucelles, Louis (éds), *Les jésuites à l’âge baroque (1540-1640)*. Grenoble: Jérôme Millon, 115-30.
- Leinsle, Ulrich G. (1997). «Delectus opinionum. Traditionsbildung durch Auswahl in der frühen Jesuitentheologie». Schmuttermayr, Georg; Petri, Heinrich et al. (Hrsgg.), *Im Spannungsfeld von Tradition und Innovation. Festschrift Joseph Kardinal Ratzinger*. Regensburg: Friedrich Pustet, 159-75.
- Lewy, Guenter (1960). *Constitutionalism and Statecraft during the Golden Age of Spain: A Study of the Political Philosophy of Juan de Mariana*. Genève: Droz.
- Lukács, Laszlo S.J. (1986). *Introductio generalis. Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu 1586 1591 1599*. Nova editio penitus retractata, edidit Ladislaus Lukács. Romae: apud Monumenta historica Societatis Iesu, 1*-36*.
- Madonia, Claudio (2002). *La Compagnia di Gesù e la riconquista cattolica dell’Europa orientale*. Genova: Name.
- Malusa, Luciano; Letterio, Mauro (2005). *Cristianesimo e modernità nel pensiero di Vincenzo Gioberti. Il «Gesuita moderno» al vaglio delle Congregazioni romane (1848-1852). Da documenti inediti*. Milano: Franco Angeli.
- Mariana, Juan de (1599). *De rege et regis institutione libri tres*. Toleti: apud Petrum Rodericum typo[graphum] regium.
- Martina, Giacomo (2003). *Storia della Compagnia di Gesù in Italia (1814-1983)*. Brescia: Morcelliana.
- Mongini, Guido (2016). *Maschere dell’identità. Alle origini della Compagnia di Gesù*. Roma: Edizioni di Storia e letteratura.

- Motta, Franco (2019). «Bettinelli, i gesuiti, la storia d'Italia». *Testo*, 40(1), 27-33.
- Nelson, Eric (2002). «The Jesuit Legend: Superstition and Myth-Making». Parish, Helen; Naphy, William G. (eds), *Religion and Superstition in Reformation Europe*. Manchester: Manchester University Press, 94-115.
- Nelson, Eric (2005). *The Jesuits and the Monarchy: Catholic Reform and Political Authority in France (1590-1615)*. Aldershot; Roma: Ashgate; Institutum historicum S.J.
- O'Malley, John (1993). *The First Jesuits*. Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- O'Neill, Charles E. (2001). s.v. «Antijesuitismo». O'Neill, Charles E.; Domínguez, Joaquín María (eds), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, vol. 1. Roma; Madrid: Institutum historicum S.J.; Universidad Pontificia Comillas, 178-89.
- Pascal, Blaise (1658). *Les Provinciales, or the Mystery of Jesuitism*. London: Richard Royston.
- Pasquier, Étienne [1602] (1677). «Censure de la secte des Jesuites par la faculté de théologie de Paris en l'an 1554». *Le catechisme des jesuites, ou le mystère d'iniquité, revelé par ses supposts, par l'examen de leur doctrine, mesme selon la croyance de l'Eglise romaine*. Ville-franche: Guillaume Grenier, 26-8.
- Pavone, Sabina (2000). *Le astuzie dei gesuiti. Le false Istruzioni segrete della Compagnia di Gesù e la polemica antigesuita nei secoli XVII e XVIII*. Roma: Salerno.
- Pellico, Francesco (1845). *A Vincenzo Gioberti*. Genova: Ferrando.
- Poncelet, Alfred (1927-28). *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les anciens Pays-Bas. Établissement de la Compagnie de Jésus en Belgique et ses développements jusqu'à la fin du règne d'Albert et d'Isabelle*. 2 voll. Bruxelles: Maurice Lamertine.
- Pradt, Dominique Dufour de [1825] (1826). *Du jésuitisme ancien et moderne*. Paris: A. Leroux et Constant-Chantpie.
- Regulae Societatis Iesu (1540-1556)* (1948). edidit Dionysius Fernandez Zapico. Romae: Apud Monumenta Historica S.I.
- Romano, Antonella (2000). «Pratiques d'enseignement et orthodoxie intellectuelle en milieu jésuite (deuxième moitié du XVIe siècle)». Elm, Susanna; Rebillard, Éric; Romano, Antonella, *Orthodoxie, christianisme, histoire. Orthodoxy, Christianity, History*. Rome: École Française de Rome, 241-60.
- Rosa, Mario (2006). «Gesuitismo e antigesuitismo nell'Italia del Sei-Settecento». *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 42(2), 247-81.
- Rurale, Flavio (2014), *Juan de Mariana. Un intellettuale contro*. Milano: Il Sole 24 ore.
- Sommervogel, Carlos (éd.) (1890-1932). *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. 12 vols. Bruxelles; Paris: Schepens; Picard.
- Stefanovska, Malina (2005). «La monarchie des Jésuites: solipsisme et politique». *Dix-huitième Siècle*, 37, 359-81.
- Suárez, Francisco (1619). *Defensio fidei catholicae et apostolicae adversus Anglicanae sectae errores*. Moguntiae: sumptibus Hermanni Mylii Birckmanni, excudebat Balthasar Lippius.
- Taparelli d'Azeglio, Luigi (1932) *Carteggi*. A cura di Pietro Pirri. Torino: Tipografia Artigianelli.
- Van Eijl, Eduard J.M. (1994). «La controversie louvaniste autour de la grâce et du libre arbitre à la fin du XVIe siècle». Lamberigts, Mathijs (éd.), *L'augustinisme à l'ancienne faculté de théologie de Louvain*. Louvain: Peeters, Leuven University Press, 207-82.

“She hangs on the western wall”: Breaking the Myth of the Renaissance in Thomas Pynchon’s *V.*

Francesca Razzi

Università degli Studi «G. d’Annunzio» Chieti-Pescara, Italia

Abstract Since the time of its publication in 1963, Pynchon’s first novel *V.* has been triggering an intense and still ongoing critical debate upon the function of history and tradition in contemporary literature. As a specimen of postmodern historiographic metafiction, *V.* enacts complex intertextual strategies, directed at debunking the Western literary tradition, thus questioning its significance in contemporary society. The present contribution aims at extending previous scholarship on the problem of tradition in Pynchon’s fiction, by focusing on the use of the Renaissance in the seventh chapter of *V.* selected as a case study. Far from marginal, Pynchon’s parodic references to the Italian Renaissance tradition and its cultural artifacts, whether through the artistic productions, or the idea of the Renaissance seen as a pivotal moment of the socio-historical development of the Western world, testify to the process of deconstruction of the paradigmatic role of the Renaissance for the American literary field in the late twentieth century, also in its global and transnational dimension.

Keywords Thomas Pynchon. American literature. Postmodern fiction. History. Renaissance.

Summary 1 Pynchon’s Foundations: Fiction, History, and Myth. – 2 Tradition and Repetition: Constructing the Myth of the Renaissance. – 3 Parody and Simulacrum: Deconstructing the Myth of the Renaissance.



Peer review

Submitted	2019-03-21
Accepted	2019-04-26
Published	2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Razzi, Francesca (2019). “She Hangs on the Western wall”: Breaking the Myth of the Renaissance in Thomas Pynchon’s *V.*”. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 95-108.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/005

1 Pynchon's Foundations: Fiction, History, and Myth

Widely considered as a masterpiece in contemporary literature, Thomas Pynchon's first novel, *V.* (1963), can be labeled as a specimen of "historiographic metafiction" epitomizing postmodern aesthetics (Hutcheon 1988). Indeed, Pynchon's way of dealing with history has been one of the most debated features of his novel, as well as a landmark of his whole fiction (Coward 2011). At the same time, intertextuality proves a key dimension characterizing Pynchon's aesthetics, ranging from tourist guides in *V.* to eighteenth-century literary works in *Mason & Dixon* (1996), from Jacobean drama in *The Crying of Lot 49* (1966) to popular dime novels in *Against the Day* (2006): as David Seed has pointed out,

Pynchon's works juxtapose sections from different sign systems in order to evoke not history itself but rather the texts that collectively go towards our formation of history. (Seed 2012, 112)

Thus, such intertextual connections contribute in defining Pynchon's novels as palimpsests especially in the form of the pastiche (Genette 1997). By using this representational strategy, Pynchon questions the possibility of history as a tool for acquiring a univocal and meaningful knowledge of the past (Thompson 2003, 174). Through the accumulation of details and the multiplicity of narrative features, Pynchon's novels challenge the conventional modes of literary and ideological representation (Bellin 2012, 293-4).

In *V.*, the peculiar blending of history and intertextual relations will be investigated by focusing on Pynchon's use of the Renaissance as emerging in the seventh chapter of the novel, whose overall structure features two storylines. Intertwined in the main narrative section, set in New York during the fifties and revolving around the misadventures of Benny Profane and the group of characters known as Whole Sick Crew, are six historical sequences, based on Herbert Stencil's quest for an elusive and mysterious character named *V.*, whose identity is unknown (Seed 1988, 71-111). Stencil's pursuit takes place throughout different places and times, which discard any chronological order in the novel: in a time span of forty-five years from 1898 to 1943, the action moves from Egypt to Florence, from Southwestern Africa to Malta and Paris. Being it one of the historical sequences, the seventh chapter can be considered as an example of "little narrative", according to the well-known definition given by Jean-François Lyotard (1984).

Due to the interrelation of history and myth featuring its whole structure (Fahy 1977), the novel has also been compared to the Renaissance romantic epics of such authors as Ariosto and Tasso (Henkle 1971, 216). Pynchon's handling with Renaissance tradition is tes-

tified by textual evidence especially in this chapter, rich in quotations and allusions to Renaissance artworks and culture, as Niccolò Machiavelli's political treatise *The Prince* and Sandro Botticelli's painting *The Birth of Venus*. Set in 1899, the chapter partly revolves around a bizarre and failed attempt at stealing Botticelli's masterpiece from the Uffizi Gallery in Florence, enacted by one Signor Mantissa and his accomplices.

As Pynchon himself explained in the Introduction to the 1984 short story collection entitled *Slow Learner* ([1984] 1995), both Victorian works and Machiavelli's treatise are among the source material for "Under the Rose", a short story first published in 1961, later reworked and incorporated in *V.* as the third chapter of the novel. More to the point, Machiavelli's *The Prince* constitutes the foundation of the tale and, more broadly, of the whole novel to the extent of addressing the problem of history and its processes of construction and representation: "is history personal or statistical?" is the key question posed by Pynchon ([1984] 1995, 18). In fact, Machiavelli's influence resonates through *V.*, *The Prince* being more than a simple literary allusion, since it contributes to Pynchon's reflections on the psychological effects brought about by history as a form of construed cultural system (Rossi 2015, 106-7). Through the close examination of the intertextual references related to *The Birth of Venus*, as well as its representation in the novel performed by means of the literary device known as ekphrasis, the analysis of Pynchon's aesthetic strategies underpinning his fiction will be developed by addressing the processes of cultural construction and deconstruction, respectively. Also, from a transnational point of view, Pynchon's references can be reframed as part of the process that Stephen Greenblatt has termed "cultural mobility", which is based on the transformation and adaptation of works and artifacts (Greenblatt et al. 2009, 4); in turn, Pynchon's "cultural artifacts" may also address what Wai Chee Dimock (2006, 3-4) has defined as "deep time", thus making it possible to rethink both the chronological and spatial borders of American literature, to widen its boundaries in time and place through "irregular duration and extension".

According to this socio-historical and transnational perspective, then, the pretended authentic tradition addressed in *V.* directly involves Botticelli's *Venus* to the extent that the painting may be read as an emblem of the 'myth' of the Renaissance - that is, an ideological construct of an era considered as a pivotal moment in the development of Western culture. By means of a fictional employment of Botticelli's masterpiece, and using irony as a stylistic device, Pynchon debunks the myth of the Renaissance, thus questioning the reliability of history itself, its modes of representation, and the idea of tradition as based on a set of repeated, cohesive, and authoritative cultural practices (Hobsbawm 1983). This crisis in the possibilities of

a monolithic knowledge and of giving reality a fixed meaning based on a univocal interpretive paradigm exemplifies the well-known process defined by Brian McHale (1987, 9-10) as a peculiarity of postmodern literature in its turn from episteme to ontology. In other words, in challenging the function of the novel as a means to reach knowledge and to engage successfully with reality, Pynchon, like many mid-twentieth-century authors have done, exposes the arbitrary and illusory nature of reality itself (Levin 1965, 153), and at the same time uncovers the phenomena of discontinuity resting underneath the unifying purpose of traditions (Foucault 2002, 6). Therefore, both history and fiction result in construed discourses, inevitably having their origins in previous traditions, but from such traditions, in turn, these discourses part dramatically, since

Pynchon's novel invites its readers to see history and other forms of system-making as necessary fictions, product of the collective human need for pattern. (Coward 2011, 56)

As argued by Dudley Eigenvalue in the first section of the seventh chapter in *V.*,

Perhaps history this century [...] is rippled with gathers in its fabric such that if we are situated [...] at the bottom of a fold, it's impossible to determine warp, woof or pattern anywhere else. By virtue, however, of existing in one gather it is assumed there are others, compartmented off into sinuous cycles each of which come to assume greater importance than the weave itself and *destroy any continuity* [...]. *We are accordingly lost to any sense of a continuous tradition.* (Pynchon [1963] 1995, 155-6; emphasis added)

2 Tradition and Repetition: Constructing the Myth of the Renaissance

Immediately after Eigenvalue's thoughts, the narrative turns to the historical digression, the Lyotardian "little narrative" which constitutes the most part of the seventh chapter of Pynchon's work:

In April of 1899 young Evan Godolphin, daft with the spring and sporting a costume too Esthetic for such a fat boy, pranced into Florence. (Pynchon [1963] 1995, 156)

The opening line of this section immediately suggests the overlapping between the fictional and the historical dimensions. The events refer to some fifty years before the main narrative line, when Evan Godolphin is a young man arriving in a turn-of-the-century Florence in or-

der to meet his father, Hugh, who is involved in the facts related to the mysterious V. At the same time, the term "Esthetic" stands as a verbal fragment triggering an entangled set of intertextual references, through the ironic allusion to one of the works that have played a defining role in constructing the myth of the Renaissance during the nineteenth century, that is *Studies in the History of the Renaissance* (1873) by Walter Pater. As far as Evan Godolphin

belonged to a generation of young men who no longer called their fathers pater because of an understandable confusion with the author of *The Renaissance*, and was sensitive to things like tone. (Pynchon [1963] 1995, 157)

Pater has been representing a most authoritative standpoint in the nineteenth-century view of the Renaissance as a pivotal moment in the socio-historical development of Western culture – as an era that had helped defining the modern age. Pater has contributed to building this myth by considering the Renaissance also in its aesthetic value, since the primary aim of his work "was to establish, as well as reinterpret [...] a literary and artistic canon" (Titlebaum 1987, 83).

Yet, Pater is the heir to a long-established Western tradition on the Renaissance, whose beginning might be traced back as far as the sixteenth century at least. Whereas the cultural construction of the Renaissance as a mythology has been shaped especially by a number of late-eighteenth and nineteenth-century European historians and critics (Bullen 1994), one of the first testimonies to the foundation of this myth lies in Giorgio Vasari's treatise *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, whose original Italian edition was published in Florence first in 1550 and then in a revised edition in 1568. As Vasari himself argues, his main purpose in creating this literary work is that

of writing the lives, describing the works, and setting forth the various relations of those who, when art had become extinct, first *revived*, and then gradually conducted her to that degree of beauty and majesty wherein we now see her. (Vasari 1850-52, 1: 1; emphasis added)

Vasari's influence on nineteenth-century aesthetic thought in Europe as well as in the United States has taken the shape of the two literary subgenres indicated by Pascale Casanova as the most useful means of fostering a cultural identity – that is, translation and literary criticism (2004, 12-23). Indeed, the first complete English version of Vasari's *Lives* was issued in five volumes in London between 1850 and 1852 – this translation forming the basis for a number of subsequent late-nineteenth century editions published in the Unit-

ed States (Shields 1931, 112, 131-2). Also, in a 1862 review of Vasari's work, the American art critic James Jackson Jarves identifies in the Italian Renaissance masters a model to which American art should conform in order to raise the quality of its aesthetic standards; in so doing, Jarves draws a parallel between the two contexts: as «Italian art is born of a highly imaginative and intellectual race, whose faith and passions glow with aesthetic desire» (Jarves 1862, 67). So the

American mind [...] possesses much aesthetic feeling. It is expansive, inquiring, impressible, and sympathetic, prone to investigation, and [...] gladly welcomes truth under multifarious forms. (65)

Thus, the tradition standing behind Pynchon's quotations of Pater results in a chronological development connecting centuries of history, which has ideologically shaped the mutual mechanisms of cultural construction and reception.

In *Studies in the History of the Renaissance*, Pater focuses on the profiles of key Italian Renaissance artists and intellectuals – among them, Sandro Botticelli, whose *Venus* is presented as follows:

At first, perhaps, you are attracted only by a quaintness of design, which seems to recall all at once whatever you have read of Florence in the fifteenth century; afterwards you may think that this quaintness must be incongruous with the subject, and that the colour is cadaverous, or at least cold. (Pater 1873, 47)

The light is, indeed, cold – mere sunless dawn [...] and you can see the better for that quietness in the morning air each long promontory as it slopes down to the water's edge [...]. An emblematical figure of the wind blows hard across the grey water, moving forward the dainty-lipped shell on which she sails, the sea 'showing his teeth', as it moves in thin lines of foam, and sucking in one by one the falling roses, each severe in outline, plucked off short at the stalk, but embrowned a little, as Botticelli's flowers always are [...]. [H]is predilection for minor tones counts also. (48-9)

Color, background, and foreground are the compositional elements of the picture upon which Pater centers the description. Yet, the critic does not limit his analysis to these formal features, but he also involves the viewer's response: in so doing, Pater employs a rhetorical and ideological strategy centered on the importance given to the individual and the self

constructed as a consciousness – a temperament responsive to outer events only as they affect the perceiving intelligence. (Bullen 1994, 275)

This peculiar function, or rather, the fundamental role of the viewer's personal and active involvement in creating a meaningful interpretation of the artwork and its moral qualities provides a cornerstone of Pater's thought: as the critic himself argues in the Preface to his *Studies*,

in aesthetic criticism the first step towards seeing one's object as it really is, is to know one's own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly [...]. The aesthetic critic, then, regards all the objects with which he has to do [...] as powers or forces, producing pleasurable sensations, each of a more or less peculiar and unique kind. (Pater 1873, viii-ix)

In Pynchon's novel, Pater's aesthetic criticism is employed first as an ironic background reference for the characters. As the hint at the "tone" in Evan Godolphin's connotation suggests – being Evan an inexperienced, clumsy young man just "sensitive to things like tone" –, Pater's rhetoric and aesthetic tenets are called into question, their authority and functionality in producing a valuable set of cultural standards ironically challenged.

3 Parody and Simulacrum: Deconstructing the Myth of the Renaissance

Pynchon's use of irony in the short description of Evan Godolphin marks further passages in the chapter, involving also the cultural artifacts. This outlook on artworks takes place thanks to parody, through the subversion of the canons of representation conveyed by the literary sub-genre of ekphrasis, whose function, according to Linda Hutcheon (1988, 121), is central especially in historiographic fiction. Indeed, Pynchon's description of *The Birth of Venus* may well be considered as a typical contemporary ekphrastic work, to which the author adds a comic tone. As James Heffernan points out, twentieth-century ekphrasis is still characterized by the recurrent representational features connoting this genre since its origin in ancient Greek literature, while its function proves greatly transformed, turning "from incidental adjunct to self-sufficient whole, from epic ornament to free-standing literary work" (Heffernan 1993, 137). To some extent, this work is detached from the traditional conventions, and indebted to contemporary cultural practices, which are external to the literary text: these practices partly match the mass tourism dynamics, since the underlying reference is to

the experience of the museum and all the apparatus of institutionalized art in our time – especially reproductions and art-historical commentary. (Heffernan 1993, 138)

Along with this kind of standardized, or, at least, more general response, modern and contemporary examples of ekphrastic works also derive from the subjective interpretation given by the author (Hollander 1988, 210).

Similarly, in *V.* the description of *The Birth of Venus* is performed through the words and perception of one of the characters involved in Mantissa's plot, the Gaucho, whose appreciation of the painting sounds as a parody of the traditional conventions, as set forth especially by Pater:

They caught up with the Gaucho finally in the Uffizi. He'd been lounging against one wall of the Sala di Lorenzo Monaco, leering at the Birth of Venus. She was standing in half of what looked like a scungille shell; fat and blond, and the Gaucho, being a tedesco in spirit, appreciated this. But he didn't understand what was going on in the rest of the picture. There seemed to be some dispute over whether or not she should be nude or draped: on the right a glassy-eyed lady built like a pear tried to cover her up with a blanket and on the left an irritated young man with wings tried to blow the blanket away while a girl wearing hardly anything twined around him, probably trying to coax him to bed. While this curious crew wrangled, Venus stood gazing off into God knew where, covering up with her long tresses. No one seemed to be looking at anyone else. A confusing picture. (Pynchon [1963] 1995, 177-8)

Even more revealing is the fact that the Gaucho's perception of the *Venus* as a "confusing picture" directly recalls the "quaintness of design" addressed by Pater as an eye-catching quality of Botticelli's painting: the uncultivated Gaucho casts an unexpected 'art critic gaze', thus ironically questioning the authenticity and reliability of tradition, as well as the aesthetic standards proper to high culture. Whereas the "quaintness", according to Pater, reveals a superior quality - that is, the power which is concealed under the mere form -, in Pynchon's perspective the same quaintness remains a sign without any further reference. The Gaucho's personal involvement seems far from taking into consideration the Pateresque "pleasurable sensations" that the artwork should give to the art critic's trained eye; in Pynchon's fictional world, the nineteenth-century viewer's response has rather become a practice of "consumerist postmodernism" (Urry, Larsen 2011, 120), because the visual perception of the individual enacts a remarkable reversal of a traditional interpretive framework. Using irony as a verbal strategy, Pynchon applies a contemporary bias towards art criticism and thus debunks the monolithic authority of its rhetoric, according to a "stylistic hallmark" through which the existing

elements of high culture are mass-produced and no longer signify a single style. This is an architecture of surfaces and appearances, of playfulness and pastiche. (Urry, Larsen 2011, 120)

This postmodern outlook has led previous criticism to underline the touristic aspect of Pynchon's novel. In fact, as far as the presence of Botticelli's painting in *V.* may suggest a reading based on the background of the tourism studies thanks to the references to popular tourist guides such as the Baedeker, this kind of "tourist gaze" (Urry, Larsen 2011) may rather be reframed as a wider version of a post-modern cultural practice, based on the oxymoronic notion of "staged authenticity" pervading every type of social interaction in the contemporary age (MacCannell 2011, 13-14). The characters in the chapter move around Florence engaging in a set of tourist activities which range from walking through the historical areas of the city to resting and drinking, from sightseeing to visiting museums. In fact, the tourists/characters come to term with a sort of artificiality that links their own expectations and projected views with the real thing, a process resulting in the construction of a kind of reality which is only "made perceptible by the artful representation of knowledge" (Plater 1978, 65). On this account, tourism itself fits into the historiographic method characterizing the novel, because both tourism and history may be conceived as systems imposing an ordered structure, systems that "create objective patterns, and create correspondences, where none existed previously" (Smith 2005, 28).

A similar perspective informs further passages in the novel, and can be found elsewhere in Pynchon's canon. For instance, in the third chapter of *V.*, set in Egypt in 1898, a disguised Stencil finds himself in the confusion of "an almost perfectly arranged tourist-state" (Pynchon [1963] 1995, 71), a kind of artificial world on whose stage everyone plays an unconscious role:

How he had come to Alexandria, where he would go on leaving, little of that could matter to any tourist. He was that sort of vagrant who exists, though unwillingly, entirely within the Baedeker world - as much a feature of the topography as the other automata: waiters, porters, cabmen, clerks. Taken for granted. (Pynchon [1963] 1995, 70)

Analogously, the protagonist of *The Crying of Lot 49*, Oedipa Maas, shows a postmodern viewer's response that dramatically levels the traditional difference between high and low culture. Oedipa's visual perception is directed at both artworks and commonplace objects, playfully blurring the lines between aesthetic appreciation and mass-culture experience. First, Oedipa recollects her former visit to a painting exhibition, remembering the effect given to her by one pic-

ture in particular - namely, *Embroidering the Earth's Mantle* by the Surrealist Spanish artist Remedios Varo:

in the central paintings of a triptych, titled 'Bordando el Manto Terrestre', were a number of frail girls with heart-shaped faces, huge eyes, spun-gold hair, prisoners in the top room of a circular tower, embroidering a kind of tapestry which spilled out the slit windows and into a void, seeking hopelessly to fill the void: for all the other buildings and creatures, all the waves, ships and forests of the earth were contained in this tapestry, and the tapestry was the world. Oedipa, perverse, had stood in front of the painting and cried. No one had noticed; she wore dark green bubble shades. For a moment she'd wondered if the seal around her sockets were tight enough to allow the tears simply to go on and fill up the entire lens space and never dry. She could carry the sadness of the moment with her that way forever, see the world refracted through those tears, those specific tears, as if indices as yet unfound varied in important ways from cry to cry. (Pynchon [1966] 1996, 10)

Then, while traveling to Southern California as the executor of the estate of the enigmatic Pierce Inverarity, Oedipa's attention is drawn to a motel sign, in a scene described as follows:

Still, when she got a look at the next motel, she hesitated a second. A representation in painted sheet metal of a nymph holding a white blossom towered thirty feet into the air; the sign, lit up despite the sun, said 'Echo Courts'. The face of the nymph was much like Oedipa's, which didn't startle her so much as a concealed blower system that kept the nymph's gauze chiton in constant agitation, revealing enormous vermilion-tipped breasts and long pink thighs at each flap. She was smiling a lipsticked and public smile, not quite a hooker's but nowhere near that of any nymph pining away with love either. Oedipa pulled into the lot, got out and stood for a moment in the hot sun and the dead still air, watching the artificial windstorm overhead toss gauze in five-foot excursions. (14-15)

However, Pynchon's ironic "tourist gaze" on the Renaissance is far from being an isolated case in American literary history. In this sense, Mark Twain's ekphrasis of another Renaissance painting, *The Last Supper* by the 'Old Master' Leonardo da Vinci in the 1869 travelogue *The Innocents Abroad*, is a parodic description of what is conventionally viewed as a masterpiece of Western art; by assessing and connoting *The Last Supper* as a mere relic, Twain ironically inverts the long-established, authoritative tradition of the masters of Italian Renaissance art. Indeed, the narrator states that

Here, in Milan, in an ancient tumble-down ruin of a church, is the *mournful wreck* of the most celebrated painting in the world – ‘The Last Supper’, by Leonardo da Vinci. We are not infallible judges of pictures, but of course we went there to see this wonderful painting, once so beautiful, always so worshipped by masters in art, and forever to be famous in song and story [...]. ‘The Last Supper’ is painted on the dilapidated wall of what was a little chapel attached to the main church in ancient times, I suppose. It is *battered* and *scarred* in every direction, and *stained* and *discolored* by time [...].

I recognized the old picture in a moment – the Saviour with bowed head seated at the centre of a long, rough table with scattering fruits and dishes upon it, and six disciples on either side in their long robes, talking to each other [...].

The colors are *dimmed* with age; the countenances are *scaled* and *marred*, and nearly all expression is gone from them; the hair is a dead blur upon the wall, and there is no life in the eyes. Only the attitudes are certain. (Twain 1869, 190-2; emphasis added)

Twain’s reversed ekphrasis simultaneously challenges the cultural conventions related to the aesthetic appreciation of the artwork, and applies a tourist gaze which reifies the painting, as Leonardo’s *Last Supper* is viewed as an *object* – still retaining its original reference, in spite of the comic description provided by the narrator. In *V*, instead, Botticelli’s *Venus* turns from object into *simulacrum*, a mere sign void of specific meaning (Baudrillard 1994), that, in the novel’s metafictional dimension, can also stand as a blank symbol referring to one of the many shifting identities of *V*, insofar as

whoever she was, might have been swallowed in the airy Renaissance spaces of that city, assumed into the fabric of any of a thousand Great Paintings. (Pynchon [1963] 1995, 155)

Since Pynchon’s strategies of representation of the artwork (the *Venus*) allow the transition from the fictional to the metafictional level of the novel, *V*’s identity may stand as the last emblem of a decaying European – that is, Western – humanist tradition (Henckle 1971, 215): on the stylistic level, Pynchon performs this “crisis of historicity” by using the pastiche as a so-called “blank parody”, as defined by Fredric Jameson (1991, 17-22), denying the existence of any coherent extra-textual standard beneath the textual surface.

The Jamesonian blank parody features also in the concluding scene of the chapter, which describes Mantissa, Evan, and Hugh Godolphin escaping from Florence after the failure of Mantissa’s plan. As their attempt at stealing the *Venus* has grotesquely proved unsuccessful, the only thing that is literally left of the original plan is the excavated trunk of a purple-flowered Judas tree, abandoned in the gallery

in front of the *Venus* and inside which the robbers were supposed to place the painting in order to make it disappear without being noticed. To some extent, the idea of “quaintness” connoting Botticelli’s artwork may be considered a refrain, this time applied to the final image of the chapter: in a disordered and fragmented reality, nothing does retain any fixed meaning, as

things and people can be found in places where they do not belong. For example, out there on the river now with a thousand liters of wine are a man in love with Venus, and a sea captain, and his fat son. And back in the Uffizi [...] [i]n the room of Lorenzo Monaco [...] before Botticelli’s Birth of Venus, still blooming purple and gay, there is a hollow Judas tree. (Pynchon [1963] 1995, 212)

The “postmodern condition” described in the final image is further highlighted by the use of the symbolism related to the flowers, and its subsequent reversal. Traditionally, the color purple is linked to the idea of transformation and regeneration (Chevalier, Gheerbrant 1982, 1020-1). However, the weird image of the tree laying in the museum gives the color purple a reversed connotation, in which the very idea of regeneration seems to come into question; as history itself lacks any ideological coherence or teleological function, so the physical dislocation of a purple-flowered tree may once again textually represent the arbitrariness of reality, to which any effort to give a significant interpretation proves illogical as well as farcical.

Over than fifty years after its first publication, *V.* still remains a landmark in contemporary literature. From a formal point of view, Pynchon’s way of dealing with the transnational mythology of the Renaissance is twofold. On the one hand, Pynchon’s intertextual strategies involve the direct quotation of key literary works on the Renaissance (Pater’s *Studies* above all); on the other, Pynchon’s ekphrastic description of artworks produced *during* the Renaissance (Botticelli’s *Venus*) results in a kind of intersemiotic translation bridging not only visual and verbal representation, but also different times and places (the modern and contemporary Anglo-American world and the late fifteenth-century Italian culture). In both cases, the functional use of these cultural artifacts implicitly refers to their active role in shaping the Western literary tradition. And at this very point Pynchon’s writing goes one step farther. By deconstructing each layer of the construed discourses of history, society, and identity into which the whole of the human experience is arranged, Pynchon engages with a keen observation and a thoughtful consideration of our times; drawing from the traditional literary tool of the ekphrasis, and beneath the surface of an apparently naïve irony, Pynchon compels us readers to face the semeiotic complexity of a collective historical consciousness and the ontological issues concerned, thus

questioning the possibility of any ultimate and stable meaning of the manifold realities which surround us and that by us are constantly being built.

Bibliography

- Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Transl. by Sheila Faria Glaser. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press. Transl. of: *Simulacres et simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981. DOI <https://doi.org/10.3998/mpub.9904>.
- Bellin, Roger (2012). "Pynchon's Dustbin of History. Collecting, Collectivity, and Care for the Past". *Amerikastudien / American Studies*, 57(2), 291-302.
- Bullen, J.B. (1994). *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*. Oxford: Clarendon Press. DOI <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198128885.001.0001>.
- Casanova, Pascale (2004). *The World Republic of Letters*. Transl. by Malcolm B. DeBevoise. Cambridge (MA): Harvard University Press. Transl. of: *La république mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1982). *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Laffont.
- Cowart, David (2011). *Thomas Pynchon and the Dark Passages of History*. Athens (GA): University of Georgia Press.
- Dimock, Wai Chee (2006). *Through Other Continents: American Literature across Deep Time*. Princeton (NJ): Princeton University Press. DOI <https://doi.org/10.1515/9781400829521>.
- Fahy, Joseph (1977). "Thomas Pynchon's *V.* and Mythology". *Critique*, 18(3), 5-18.
- Foucault, Michel (2002). *The Archaeology of Knowledge*. Transl. by Alan M. Sheridan Smith. London; New York: Routledge. Transl. of: *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969. DOI <https://doi.org/10.4324/9780203604168>.
- Genette, Gérard (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Transl. by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln (NE): University of Nebraska Press. Transl. of: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Greenblatt, Stephen et al. (2009). *Cultural Mobility: A Manifesto*. New York: Cambridge University Press. DOI <https://doi.org/10.1017/cbo9780511804663>.
- Heffernan, James A.W. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Henkle, Roger B. (1971). "Pynchon's Tapestries on the Western Wall". *Modern Fiction Studies*, 17(2), 207-20.
- Hobsbawm, Eric (1983). "Introduction. Inventing Traditions". Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (eds), *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-14. DOI <https://doi.org/10.1017/cbo9781107295636.001>.
- Hollander, John (1988). "The Poetics of Ekphrasis". *Word & Image*, 4(1), 209-19.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London; New York: Routledge. DOI <https://doi.org/10.4324/9780203358856>.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London; New York: Verso. DOI <https://doi.org/10.1215/9780822378419>.

- Jarves, James Jackson (1862). "The Art of America and the 'Old Masters'". *The Christian Examiner*, 73(1), 63-84.
- Levin, Harry (1965). "Toward a Sociology of the Novel". *Journal of the History of Ideas*, 26(1), 148-54. DOI <https://doi.org/10.2307/2708407>.
- Lytard, Jean-François (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Transl. by Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press. Transl. of: *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- MacCannell, Dean (2011). *The Ethics of Sightseeing*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press. DOI <https://doi.org/10.1525/california/9780520257825.001.0001>.
- McHale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. London; New York: Routledge. DOI <https://doi.org/10.4324/9780203393321>.
- Pater, Walter (1873). *Studies in the History of the Renaissance*. London: Macmillan and Co.
- Plater, William M. (1978). *The Grim Phoenix: Reconstructing Thomas Pynchon*. Bloomington (IN): Indiana University Press.
- Pynchon, Thomas [1963] (1995). *V.* London: Vintage Books.
- Pynchon, Thomas [1984] (1995). *Slow Learner: Early Stories*. London: Vintage Books.
- Pynchon, Thomas [1966] (1996). *The Crying of Lot 49*. London: Vintage Books.
- Rossi, Umberto (2015). "Florence, or Pynchon's Italian Job". Simonetti, Paolo; Rossi, Umberto (eds), *Dream Tonight of Peacock Tails. Essays on the Fiftieth Anniversary of Thomas Pynchon's V.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 95-116.
- Seed, David (1988). *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*. London: Macmillan. DOI <https://doi.org/10.1007/978-1-349-08747-1>.
- Seed, David (2012). "Pynchon's Intertexts". Dalsgaard, Inger H. et al. (eds), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*. New York: Cambridge University Press, 112-22. DOI <https://doi.org/10.1017/ccol9780521769747.011>.
- Shields, Nancy C. (1931). *Italian Translations in America*. New York: s.n. Comparative Literature Series of the Institute of French Studies.
- Smith, Shawn (2005). *Pynchon and History: Metahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon*. London; New York: Routledge. DOI <https://doi.org/10.4324/9780203959329>.
- Thompson, Gary (2003). "Pynchonian Pastiche". Abbas, Niran (ed.), *Thomas Pynchon. Reading from the Margins*. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 162-82.
- Titlebaum, Richard (1987). *Three Victorian Views of the Italian Renaissance*. New York: Garland.
- Twain, Mark (1869). *The Innocents Abroad*. Hartford (CT): American Publishing Company.
- Urry, John; Larsen, Jonas (2011). *The Tourist Gaze 3.0*. 2nd ed. London: Sage. DOI <https://doi.org/10.4135/9781446251904>.
- Vasari, Giorgio (1550). *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino ai tempi nostri*. Firenze: Lorenzo Torrentino.
- Vasari, Giorgio (1568). *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Firenze: Giunti.
- Vasari, Giorgio (1850-52). *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*. 5 vols. Transl. by Mrs. Jonathan Foster. London: Henry G. Bohn.

« Ce que j'ai fait de votre tragédie » : *Et les chiens se taisaient* entre écriture, réécriture et traduction

Giuseppe Sofo

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract *Und die Hunde schwiegen* is the German version of Aimé Césaire's first play, *Et les chiens se taisaient*, first published in the poetry collection *Les Armes miraculeuses*. Césaire reworked the text several times, especially through his collaboration with Janheinz Jahn, a German translator who played a fundamental rôle in the reception of Francophone African and Caribbean literature in post-war Germany. In this article, the collaboration between Césaire and his translator, which resulted in a parallel version of the text in German, will be analysed. The paths of writing and rewriting of the tragedy between French and German, thus, give us the opportunity to study the collaboration between Césaire and Jahn, as well as the proximity between rewriting and translation.

Keywords Translation. Rewriting. Revision. Drama. Aimé Césaire. Janheinz Jahn.

Sommaire 1 Introduction. – 2 « Passionné mais controversé » : la réception de l'œuvre de Jahn. – 3 « Ce que j'ai fait de votre tragédie » : Jahn à l'œuvre sur la pièce de Césaire. – 4 « Un puzzle très complexe » : deux langues, deux versions. – 5 « Un projet de découpage assez différent du vôtre » : les parcours parallèles de la pièce. – 6 « Janheinz Jahn et moi-même » : une relation contrapuntique. – 7 Conclusion.



Peer review

Submitted	2019-04-09
Accepted	2019-05-15
Published	2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Sofo, Giuseppe (2019). "« Ce que j'ai fait de votre tragédie ». *Et les chiens se taisaient* entre écriture, réécriture et traduction". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 111-130.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/006

1 Introduction

Und die Hunde schwiegen est la version allemande de la première pièce d'Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*, tragédie lyrique que l'auteur a publiée dans son recueil de poèmes *Les Armes miraculeuses*. *Et les chiens se taisaient* a souvent été exclue de la plupart des études sur Césaire, et en particulier sur le théâtre de Césaire, avec des justifications plus ou moins convaincantes. Gil souligne que : « si l'on fait abstraction de l'analyse d'Arnold (1990), le texte de *Et les chiens se taisaient*, paru dans le recueil *Les Armes miraculeuses* en 1946, n'a jamais été pris au sérieux comme pièce de théâtre » (Gil 2010, 145), et Ruhe écrit à ce propos :

La recherche littéraire qui s'attache au théâtre de Césaire [...] a beaucoup de difficultés avec cette œuvre. La plupart du temps, elle n'est pas du tout mentionnée dans les études, comme si elle ne pouvait être qu'un élément propre à troubler le beau système logique que forme la trilogie *La tragédie du roi Christophe* (1963) – *Une saison au Congo* (1965) – *Une tempête* (1969). Quelques rares analyses seulement parlent un peu plus en détail de la pièce, soit pour pouvoir l'exclure d'une manière soi-disant plus fondée, soit pour lui consacrer une première analyse approfondie. (Ruhe 2015, 138)

Quelles que soient les raisons des choix individuels des nombreux chercheurs travaillant sur Césaire, c'est certainement révélateur du statut particulier d'*Et les chiens se taisaient* dans le corpus de Césaire. Cependant, *Et les chiens se taisaient* est sans aucun doute la pièce sur laquelle Césaire a le plus travaillé. Il a révisé cette tragédie à plusieurs reprises pour en faire une vraie pièce de théâtre, et cela surtout grâce à sa collaboration avec Janheinz Jahn, traducteur allemand dont le travail a été fondamental pour l'accueil de Césaire et des littératures francophones et anglophones de l'Afrique et de la Caraïbe dans l'Allemagne d'après-guerre. Dans cet article, j'analyserai comment la collaboration entre Césaire et Jahn a engendré une œuvre dont la paternité est largement partagée par deux voix, celle de Césaire et celle de Jahn. Pour présenter le rôle de Janheinz Jahn dans la réception du théâtre césairien, je commencerai par présenter les échanges de Jahn avec Césaire, pour passer ensuite à une discussion des itinéraires assez complexes de révision et de réécriture de la pièce, et à une comparaison tout aussi complexe avec les versions françaises qui ont précédé et suivi la version allemande. Cela nous invitera à analyser tous les mouvements du texte, afin de mieux comprendre la relation particulière entre Césaire et Jahn, et les raisons pour lesquelles cette relation a donné des résultats aussi fructueux.

2 « Passionné mais controversé » : la réception de l'œuvre de Jahn

Le traducteur allemand Janheinz Jahn a d'abord contacté Césaire pour lui demander la permission d'inclure ses poèmes dans l'anthologie qu'il a publiée en 1954, *Schwarzer Orpheus : Moderne Dichtung afrikanischer Völker beider Hemisphären* (Jahn 1954), dont le titre s'inspire évidemment de « Orphée noir », préface de Jean-Paul Sartre à *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, publiée par Senghor en 1948 (Sartre 1948). Comme Jahn l'indique très clairement dès sa toute première lettre à l'auteur martiniquais, son intention était de faire de l'œuvre de Césaire le noyau de l'anthologie, précisant également qu'il avait déjà traduit plusieurs de ses poèmes.¹ Césaire répondit très chaleureusement à la demande de Jahn, en accordant sa permission au traducteur, dans une lettre qui marqua le début de cette longue relation fructueuse.²

Cependant, avant de discuter du travail de Jahn avec Césaire, il est très important de parler de la figure de Jahn lui-même, qui était un chercheur assez controversé. Il serait impossible de nier la contribution de Jahn dans le domaine des études africaines en Europe. Flora Veit-Wild et Anja Schwarz écrivent qu'il a été

l'un de ces rares et uniques Européens qui ont joué un rôle éminent dans la formation de ponts entre les cultures noires du monde entier et les cultures occidentales, une de ces personnes qui ont aidé au développement et à la promotion des littératures africaines dans leur pays d'origine. (Veit-Wild, Schwarz 2008, 27)

Cependant, ils définissent Jahn comme « passionné et controversé » (27), et les deux adjectifs sont en fait nécessaires pour définir ce chercheur, écrivain et traducteur aux multiples facettes, qui a beaucoup contribué à rapprocher l'Allemagne (et l'Europe en général) de la littérature et des cultures africaines ou afroaméricaines, mais qui a aussi reçu de vives critiques en Allemagne et en Afrique pour son travail.

Veit-Wild et Schwarz citent un passage d'un article publié par Gertrud Mander, dans le *Stuttgarter Zeitung* et intitulé « L'Afrique est complètement différente » :

Des passionnés de l'Afrique comme Janheinz Jahn avec ses « théories de bureau de la culture néo-africaine » sont ici très suspects et

¹ Berlin, Humboldt-Universität zu Berlin, Janheinz Jahn-Archiv (JJA), Institut für Asien- und Afrikawissenschaften, dossier Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 4 août 1953.

² JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, 17 octobre 1953.

donnent une idée fausse – car trop générale et spéculative – de la situation. En Afrique, il y a au moins autant de différences culturelles qu'en Europe, et on ne peut ignorer les influences européennes sur le continent africain. (Mander, cit. in Veit-Wild, Schwarz 2008, 34)

Elles expliquent aussi de manière significative les raisons pour lesquelles Ulli Beier a demandé à Jahn de ne plus être le co-éditeur de la revue de littérature africaine et afro-américaine *Black Orpheus* :

Un coup d'œil sur la correspondance entre Jahn et Beier, avec qui il a fondé et édité les premiers numéros de la revue *Black Orpheus*, révèle que Beier a essayé d'expliquer à Jahn pourquoi la position de Jahn comme co-éditeur de la revue n'était plus souhaitable au moment de l'indépendance du Nigeria en 1960 et de l'arrivée du nouveau gouvernement du Nigeria dans la vie culturelle du pays. Au lieu de limiter son rôle à l'analyse et à la description de la littérature africaine – comme il se doit – Jahn a été perçu comme imposant ses vues et essayant de pousser l'écriture africaine dans une certaine direction. (Veit-Wild, Schwarz 2008, 34)

Les tentatives de Jahn de contribuer à façonner le travail des écrivains dans la direction qu'il favorisait sont également visibles dans ses lettres à plusieurs auteurs. Il a encouragé Abiola Irele à se concentrer sur la langue et la culture yoruba, par exemple, et il a suggéré à un autre auteur de lire Tutuola et de réfléchir aux paroles de Senghor sur le fait que les écrivains et artistes africains devraient s'inspirer de l'Afrique elle-même. Et il est certainement étrange que « malgré l'absence de la race comme sujet qu'il a observé et son accent sur l'universalité, Jahn a voulu publier exclusivement des poètes noirs » (31) dans son anthologie.

Il serait non seulement difficile mais probablement aussi injuste d'évaluer le travail de Jahn et les critiques qu'il a subies de notre point de vue, après plus d'un demi-siècle, puisque nous devons prendre en considération que Jahn travaillait dans un domaine complètement nouveau en Allemagne dans les années cinquante, avec presque aucun prédécesseur. Ce qui est certain, cependant, c'est qu'en dépit de certaines positions manifestement controversées, la passion et l'intérêt réels de Jahn pour les écrivains africains et ceux de la diaspora sont indéniables, tout comme le rôle clé qu'il a joué pour ouvrir la porte à ces littératures dans l'Europe d'après-guerre. Ulla Schild note dans sa bibliographie des œuvres de Jahn plus de trente ouvrages publiés par lui, dont neuf ouvrages critiques, trois ouvrages de référence et vingt-cinq anthologies et ouvrages dirigés (sans compter toutes les traductions et éditions différentes de ses œuvres), quatre-vingt-sept essais et articles et quarante-cinq essais écrits pour être diffusés à la radio (Schild 1974b). Il est donc facile de comprendre

pourquoi « en dépit de ces réactions différentes, les réalisations extraordinaires de Jahn en révélant le trésor inconnu de la littérature africaine à un public et un lectorat allemands ne font aucun doute » (Veit-Wild, Schwarz 2008, 32). Ces réalisations sont le fruit d'un effort inlassable, qui l'a amené à avoir des contacts directs avec des centaines d'auteurs, dans le monde entier, pour constituer « la collection la plus complète de littérature africaine moderne qui existe » (Sander 1976, 64), ce qui permet à Ulla Schild de dire que « Janheinz Jahn peut sans aucun doute et à juste titre être défini comme le fondateur des études littéraires africaines » (Schild 1992, VII), et à Ulli Beier d'ajouter même que « l'histoire de la littérature africaine est impensable sans lui » (Schild 1974a, 194).

Cependant, j'ai décidé de discuter de la nature controversée du chercheur allemand car je crois que cela peut nous informer sur la relation entre Jahn et Césaire. Césaire était probablement l'un des auteurs les plus proches de Jahn. Leur relation était sans doute riche d'une profonde estime mutuelle, du début à la fin. Pourtant, comme nous le verrons en lisant leur correspondance et en interprétant le destin de leur aventure littéraire commune, il y a quelques éléments qui me font penser à un dialogue animé avec souvent des positions différentes. Les deux restaient convaincus de leurs points de vue respectifs, tout en respectant profondément l'opinion de l'autre.

3 « Ce que j'ai fait de votre tragédie » : Jahn à l'œuvre sur la pièce de Césaire

La relation entre Jahn et Césaire, et en particulier leur version d'*Et les chiens se taisaient*, a été largement étudiée par Ernstpeter Ruhe, dont le travail est fondamental non seulement pour comprendre la réception de l'œuvre de Césaire en Allemagne, mais aussi parce que ses textes nous ont offert une perspective complètement différente du théâtre de Césaire. Récemment, l'œuvre et les découvertes d'Alex Gil ont élargi une fois de plus notre perception du théâtre césairien, et en particulier notre connaissance de la version pour le théâtre d'*Et les chiens se taisaient*, qui semble avoir précédé l'encouragement de Jahn à Césaire dans cette direction, et le travail direct de l'auteur allemand sur la pièce. Les résultats de Ruhe, cependant, ne sont pas niés par ces nouvelles découvertes. Nous devons simplement faire face à un nouveau contexte, dans lequel la découverte fondamentale de Ruhe s'accompagne de la découverte tout aussi importante de Gil, et les deux nous donnent des informations fondamentales sur l'évolution de l'écriture théâtrale du chantre martiniquais.

Ce que je propose dans les pages suivantes est une chronologie de l'évolution de cet ouvrage que je joins, avec mes propres recherches réalisées dans le fonds d'archives Janheinz Jahn, aux découvertes de

Ruhe et Gil, pour offrir une perspective complète sur le processus d'élaboration de cette pièce, dont Césaire a dit : « c'est un peu comme la nébuleuse d'où sont sortis tous ces mondes successifs que constituent mes autres pièces » (Beloux 1969), soulignant l'importance de cette première expérience théâtrale pour ses œuvres suivantes, et pour proposer une perception de la collaboration entre Césaire et Jahn différente de celle qui a été proposée par la critique jusqu'à présent.

Césaire commence très probablement à travailler sur une première version d'*Et les chiens se taisaient* vers 1941, comme le souligne Gil (2013, 857). Cette version, définie comme « L'Ur-texte de 1943 » (Césaire 2013) dans l'édition critique de l'œuvre complète de Césaire dirigée par Albert James Arnold, est très différente des versions connues et publiées de la pièce, et a été retrouvée en 2008 dans le Fonds Claire et Yvan Goll de la Médiathèque de Saint-Dié des Vosges par Alex Gil (Césaire 1943).³ Ce manuscrit, que Césaire avait envoyé à André Breton, avait été ensuite envoyé par ce dernier à Yvan Goll, premier traducteur du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire en anglais avec Lionel Abel (Césaire 1947). Gil écrit à propos de cette version qu'elle « ne correspond ni à celle de la tragédie lyrique publiée dans *Les Armes miraculeuses* ni à l'arrangement théâtral de 1956 », et il ajoute que les analyses effectuées permettent de parler d'« un Ur-texte qui généra successivement la tragédie lyrique de 1946 et, dix ans plus tard, l'arrangement théâtral » (Gil 2013, 867). Ce que cette version pourrait nous montrer, donc, c'est que le texte avait un potentiel dramatique dès le début. Gil écrit à ce propos :

Je dois insister sur le fait que l'Ur-texte de 1944 était déjà éminemment théâtral. Sa découverte, et sa publication dans les *Œuvres littéraires complètes* de Césaire, obligera la critique à reprendre les conclusions qui prévalent depuis la publication, par les soins d'Ernstpeter Ruhe en 1990, de l'édition d'*Et les chiens se taisaient* due à Janheinz Jahn. Là où on a pu croire que c'est Jahn qui a amené Césaire à la scène, il va falloir se rendre à l'évidence. Avant de reprendre son texte pour le fonder en un recueil lyrique en 1946, Césaire avait déjà présent à l'esprit une mise en scène possible de son drame historique. (Gil 2010, 155)

3 Saint-Dié-des-Vosges, Bibliothèque municipale de Saint-Dié-des-Vosges, Fonds Yvan et Claire Goll, nr. 510.301 II Ms.592 B, Césaire, Aimé. *Et les chiens se taisaient*, 1943. Il est intéressant de noter que Gil a trouvé ce texte lorsqu'il était à la recherche de documentation à propos de la traduction anglaise par Goll et Abel du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire : « La découverte récente d'un texte dactylographié d'*Et les chiens se taisaient*, corrigé par l'auteur, résulte d'un voyage en décembre 2008 qui m'a amené à une petite ville de Lorraine à la recherche de renseignements sur la préparation de l'édition Brentano's du *Cahier* » (Gil 2010, 146).

Dans la présentation de l'Ur-texte publiée dans l'édition critique des œuvres complètes de Césaire, Gil ajoute aussi certaines des raisons pour lesquelles il pense que le texte avait déjà été conçu pour le théâtre :

Des didascalies descriptives suggèrent que Césaire, à ce stade préliminaire, eût songé à une représentation de sa pièce en Martinique, une fois disparue la censure des représentants de Vichy. En effet, l'utilisation de la chanson 'À la Martinique' de Félix Mayol laisse croire que Césaire pensait à un public local. Pris ensemble, ces indices répondent clairement à notre [...] question : au tout début de la rédaction de *Et les chiens se taisaient* Césaire eut l'intention de porter son texte à la scène. (Gil 2013, 858-9)

Cela signifierait que Césaire avait déjà prévu de faire de cette tragédie lyrique une véritable pièce de théâtre dès le début, bien qu'il ait dit quelque chose de complètement différent lors d'autres interviews accordées après la réécriture théâtrale de la pièce. À Sieger, en 1961, Césaire disait : « vous parlez de ma pièce de théâtre. À l'origine, c'était un long poème. J'ai remarqué après coup qu'il suffisait de faire s'enchaîner certains éléments pour obtenir une pièce. Mais le procédé est artificiel, les personnages sont plus des archétypes que de véritables êtres humains » (Sieger 1961, 66), et encore en 1969, il disait à Beloux : « cette première pièce, je ne la voyais pas 'jouée' ; je l'avais d'ailleurs écrite comme un poème » (Beloux 1969). De plus, je dois aussi avouer que je ne suis pas trop convaincu que l'utilisation d'une chanson dédiée à la Martinique, par le chanteur français Félix Mayol, soit une preuve suffisante du fait que Césaire pensait à un public local.

Il n'y avait aucune preuve de cette version de 1943 jusqu'en 2008 et jusqu'à cette date il n'y avait aucune preuve d'une autre version d'*Et les chiens se taisaient* pour le théâtre avant la publication dans *Tropiques* entre 1944 et 1945 (Césaire 1944a, 1944b, 1945). C'est pour cette raison que Ruhe (qui ne pouvait pas être au courant de cette version) pensait que la traduction/réécriture allemande était la première version adaptée de la pièce pour le théâtre, et il n'avait peut-être pas entièrement tort. Même un passage de la correspondance entre Jahn et Césaire qui aurait pu aider à éclaircir la question reste en fait sans réponse, lorsque Jahn demande directement à Césaire dans sa lettre de décembre 1953 s'il avait déjà une version radio ou s'il pouvait lui dire quelles parties omettre de la pièce dans son adaptation.⁴ Cette lettre est l'une des rares de Jahn pour laquelle nous ne trouvons aucune réponse de Césaire dans les archives personnelles de Jahn. Bien sûr, demander si Césaire avait déjà une version pour

⁴ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 7 décembre 1953.

la radio n'est pas exactement la même chose que demander s'il avait une version pour le théâtre, mais puisque ce que Jahn demande est essentiellement une version réduite, qui pourrait être diffusée à la radio dans un délai de 45 à 90 minutes, il est plutôt étonnant que Césaire ne pense pas à cette première version.

Pourquoi Césaire ne mentionne-t-il pas cette version ? Il a peut-être oublié cette version écrite plus d'une décennie auparavant, ou bien il n'en possédait plus de copie ? La raison la plus probable est que Césaire avait rejeté cette version, dont il n'était pas satisfait. Cela semble être prouvé par les mots de Césaire à Breton, dans lesquels nous pouvons voir clairement que le poète martiniquais craignait la possibilité que Goll publie des parties de cette version, car il écrit : « de celui-ci j'espère qu'il aura la délicatesse de ne rien publier, attendu qu'il ne m'a rien demandé, et surtout que je désavoue la version de cette œuvre que vous connaissez ».⁵

Janheinz Jahn, qui avait étudié le théâtre et qui avait écrit, mis en scène et joué des pièces pour les soldats pendant la Seconde guerre mondiale,⁶ a manifesté son intérêt pour cette tragédie lyrique dès le début de ses échanges avec Césaire. Dans sa deuxième lettre au poète, Jahn demanda en effet l'autorisation de Césaire de la traduire et de la proposer aux radios allemandes.⁷ Non seulement il avait déjà lu la tragédie, mais il en avait déjà discuté avec une station de radio, et il avait réfléchi aux aspects pratiques de la production. Une chose qu'il avait comprise, dès le début, grâce à son expérience pratique du théâtre et de la radio, c'était que la pièce ne pouvait pas être enregistrée comme un drame radiophonique sans adaptation, car elle était trop longue.⁸

Cette pièce devient alors un « texte-laboratoire par lequel Aimé Césaire a appris le métier d'auteur dramatique » (Ruhe 1990, 9), et la définition de « nébuleuse » qu'en avait donné Césaire semble confirmer cette vision, surtout si l'on suit la définition que donne Gil d'une nébuleuse, c'est-à-dire : « une soupe astronomique de poussière et de gaz qui s'entrechoquent, qui peut être lue comme une métaphore d'ate-

5 Paris, Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, Fonds André Breton, BRT.C.456, Lettre d'Aimé Césaire à André Breton, 2 avril 1945.

6 Ruhe écrit : « Jahn était on ne peut mieux préparé au rôle d'adaptateur du grand poème, car il avait une longue expérience d'auteur dramatique, de metteur en scène et d'acteur. En effet, pour éviter de servir sous les armes pendant la Seconde Guerre mondiale, il sut tirer parti de ses études d'art dramatique faites à l'Université de Munich avant la guerre et fonda avec des amis une troupe qui jouait pour les soldats du front. Ces années passées à la tête d'un théâtre dont le rôle était de divertir (il présentait des spectacles de variétés, cabaret), au cours desquelles Jahn dut faire preuve de talents multiples, lui avaient permis de compléter sa formation scientifique par des expériences pratiques avec le genre dramatique et les conditions de sa réalisation » (Ruhe 2015, 141-2).

7 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 7 décembre 1953.

8 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 7 décembre 1953.

lier, plutôt que d'œuvre » (Gil 2012, 2 ; traduction de l'Auteur).⁹ En mai 1955, Jahn confirma à Césaire qu'il avait déjà fait des progrès concernant ses intentions d'enregistrer la pièce pour la radio et de la publier en allemand, et qu'il avait l'intention de lui rendre visite pour recevoir quelques clarifications concernant sa traduction, afin de faire une « bonne traduction ». ¹⁰ Ce qu'il entend faire, ce n'est pas seulement, comme l'écrit Ruhe : « d'adapter le texte aux conditions particulières de la scène » (Ruhe 2015, 141), mais une refonte complète, une version entièrement nouvelle. Cela est déjà clair dans la première lettre que Jahn a écrit à Césaire après l'avoir rencontré à Paris, dans laquelle il demandait les nouvelles scènes pour la nouvelle version de l'œuvre.¹¹

Lors de leur rencontre, Césaire et Jahn avaient discuté des changements que la tragédie avait dû subir pour devenir une véritable pièce, qui pouvait être jouée dans les théâtres allemands, et Jahn avait réussi à convaincre Césaire que le poème ne pouvait être mis en scène sans une adaptation. Seulement un mois plus tard, Césaire envoya à Jahn une première scène, qui marquait le début du travail de Césaire à la nouvelle version, basée sur les demandes et les conseils de Jahn au dramaturge.¹² Le travail de Jahn était encore plus rapide. Lorsqu'il répondit à la lettre de Césaire, huit jours plus tard, il avait déjà terminé le montage de la version radio qu'il avait lue avec succès aux représentants de Radio Francfort, et il n'attendait qu'une scène supplémentaire promise par Césaire.¹³

Dans cette lettre, Jahn expliquait en détail à Césaire la toute nouvelle « architecture » de la pièce issue de sa réécriture : Jahn avait ajouté un nouveau personnage, une nouvelle scène, et il avait transformé certains passages du texte en chansons, révélant une fois de plus l'ambiguïté – ou plutôt les possibilités – de ce texte, qui semblait pouvoir passer continuellement d'un genre à un autre. Jahn ajouta aussi qu'il allait continuer à travailler sur la version pour le théâtre, tant pour le texte publié que pour sa représentation.¹⁴ Mais ce qui est

9 En anglais : « an astronomical soup of clashing dust and gasses, can be read as a metaphor for atelier, as workshop more than work ».

10 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 28 mai 1955. Cette erreur, qui plairait probablement aux partisans de la trop répandue maxime « traduttore traditore », est due à la particularité du français écrit par Jahn. Gil parle à ce propos de « Jahn's pidgin French » (Gil 2012, 218), car Jahn faisait beaucoup de fautes d'orthographe en français, et il orthographiait mal même le titre de la pièce de Césaire sur laquelle il travaillait, *Et les chiens se taisaient*, qu'il appelait souvent « Et les chiens se taisent ». Cette erreur qui fait de la traduction une « traduction », cependant, est certainement intéressante, bien qu'il s'agisse évidemment d'une simple erreur orthographique.

11 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 13 juillet 1955.

12 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, 12 août 1955.

13 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 20 août 1955.

14 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 20 août 1955.

encore plus important, c'est la réaction de Césaire à ce plan. Dans la réponse de Césaire, nous lisons que l'auteur accorde au traducteur le droit de faire son propre montage de la pièce, lui demande son avis à propos des nouvelles parties qu'il avait écrites et le remercie des efforts consacrés à une pièce si importante pour lui.¹⁵

Jahn ne pouvait pas espérer mieux : Césaire avait non seulement accepté sa version de la pièce, mais il lui avait également accordé le droit de continuer à travailler dessus, et il avait même commencé à travailler sur de nouvelles scènes pour s'adapter au plan envisagé par le traducteur. Cela nous montre déjà que le rôle du traducteur dans cette œuvre est très différent de celui que nous imaginons habituellement : c'était à Jahn de montrer à Césaire la nouvelle direction que la pièce devait prendre.

Le 31 décembre 1955, la pièce fut enregistrée pour la radio et deux semaines plus tard, le 16 janvier 1956, elle fut diffusée. Dans la même période, la nouvelle version allemande était également en préparation pour la publication, puisque Jahn écrit à Césaire le 9 février qu'elle était sous presse, ajoutant : « j'espère de pouvoir aller à Paris en mai pour vous expliquer ce que j'ai fait de votre tragédie ». ¹⁶ Malgré le français maladroit de Jahn, un traducteur qui dit qu'il a l'intention d'expliquer à l'auteur ce qu'il a fait de son œuvre, est certainement significatif de la liberté dont Jahn a bénéficié dans sa rencontre avec Césaire et dans sa rencontre créative avec les œuvres de Césaire.

Ils se sont rencontrés en mai 1956¹⁷ et la réaction de Césaire à la nouvelle version de l'œuvre est très éloquente : « j'ai terminé la lecture de 'notre' version théâtrale. Elle me satisfait tout à fait. Elle me paraît excellente en tous points ». ¹⁸ Les paroles de Césaire semblent très claires ; les deux hommes étaient parvenus à une version commune, à propos de laquelle ils étaient d'accord, et pour laquelle Césaire parlait d'une paternité partagée avec Jahn. Cependant, comme nous le verrons, la situation était beaucoup plus complexe que ce que ces mots semblent suggérer.

¹⁵ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, 26 août 1955.

¹⁶ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 9 février 1956.

¹⁷ Ruhe écrit qu'ils se sont rencontrés fin avril 1956, mais les cahiers privés de Jahn, dans lesquels il notait soigneusement tous ses mouvements, nous montrent qu'il était à Paris entre le 7 et le 14 mai 1956, et qu'ils se sont rencontrés quatre fois (les 8, 9, 11 et 12 mai).

¹⁸ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, (15) mai 1956. Ruhe date cette lettre non datée de mai 1956, car elle fait suite à la rencontre entre Jahn et Césaire à Paris, mais elle précède la lettre du 1 juin 1956. Il me semble que la lettre a été envoyée avec le contrat à propos de la nouvelle version de la pièce, daté du 15 mai 1956.

4 « Un puzzle très complexe » : deux langues, deux versions

Césaire n'est pas le seul à indiquer que la nouvelle version de la pièce le satisfait complètement. Dans la préface de la version allemande publiée par Lechte, Artur Müller - l'éditeur de la série *Dramen der Zeit* - nous dit que la version proposée en allemand allait être identique à la version française en développement chez Présence Africaine : « L'auteur, Césaire, a accepté le résultat de ce processus également pour la version française, et la nouvelle édition, qui sera bientôt publiée par Présence Africaine à Paris, sera identique à l'édition allemande » (Müller 1956, 8 ; traduction de l'Auteur).¹⁹ Müller décrit également dans sa préface le rôle particulier que Jahn a joué dans ce processus de révision du texte :

Le traducteur, Janheinz Jahn, n'a pas seulement été le traducteur de cette œuvre, il a été en fait contraint de la remanier en tant que dramaturge, puisque la Hessische Rundfunk l'avait chargé d'écrire une version radiophonique de la pièce. Des conversations fructueuses ont eu lieu entre le traducteur et l'auteur, au cours desquelles la pièce a fait l'objet de corrections dramaturgiques considérables, qui ont évidemment aussi influencé la version pour la scène. (Müller 1956, 8 ; traduction de l'Auteur)²⁰

L'œuvre a en effet été publiée aussi en français en 1956, par Présence Africaine (Césaire 1956), qui a préparé un « arrangement théâtral » d'*Et les chiens se taisaient* pour le Congrès des écrivains et artistes noirs organisé en septembre 1956 à Paris. Cependant, même si la nouvelle version allemande d'*Et les chiens se taisaient* et l'arrangement théâtral publié à Paris paraissent la même année, avec seulement quelques mois entre les deux publications, et apparemment avec la même intention (celle de créer une version de la tragédie lyrique comprise dans *Les Armes miraculeuses* qui pouvait être représentée sur scène), les deux versions sont très loin d'être identiques. Comme l'écrit Ruhe : « les éditions allemande et française diffèrent totalement : des nouvelles scènes apparaissent, d'autres manquent, tout comme des nombreux personnages à la place desquels en sur-

19 En allemand : « Der Autor Césaire hat diese Ergebnisse auch für die französische Fassung akzeptiert, und die Neuausgabe, die in Kürze in dem Verlag Présence Africaine, Paris, erscheinen wird, wird der deutschen Ausgabe völlig gleichen ».

20 En allemand : « Der Übersetzer Janheinz Jahn beschäftigte sich nicht nur als Übersetzer mit dem Werk, sondern er war gezwungen, sich auch dramaturgisch damit intensiv zu befassen, als der Hessische Rundfunk ihm den Auftrag gab, eine Hörspielfassung zu erstellen. Zwischen Übersetzer und Autor ergaben sich fruchtbare Gespräche. Das Stück erfuhr dabei wichtige dramaturgische Korrekturen. Und diese wirkten sich natürlich auch auf die Bühnenfassung aus ».

gissent d'autres, etc. » (Ruhe 2015, 140). Si, d'une part, la version française est très proche de la version originale publiée en 1946 dans *Les Armes miraculeuses*, avec très peu de modifications, d'autre part, les omissions, les déplacements et les ajouts dans la version de Jahn sont nombreux. Ruhe nous donne même des chiffres assez éloquents :

Jahn supprime dans les trois actes environ un tiers du texte original de Césaire [...]. Il complète ce qu'il a conservé par des scènes et des indications scéniques qu'il a lui-même rédigées et qui constitueront environ 20% de la totalité du texte définitif de cette version. [...] La version de Jahn se présente finalement comme un puzzle très complexe ordonné à partir du texte original morcelé et totalement redistribué. [...] Jahn n'hésite pas à réordonner et à fractionner les répliques, à en modifier totalement la succession où même à les mettre dans la bouche d'un autre personnage. (Ruhe 2015, 149-50)

Les versions sont donc très différentes l'une de l'autre, à la fois en ce qui concerne la longueur, le ton et le style. Le processus suivi par Jahn est également tout à fait particulier, puisqu'il a complètement réorganisé l'œuvre, déplaçant de nombreuses répliques, qui changent aussi de personnage. Ce qui est encore plus surprenant, cependant, c'est de voir qu'il ne semble y avoir dans la version française de la même année aucun signe du travail collaboratif incroyable accompli par Césaire et Jahn durant des mois d'échanges :

Lorsque l'on a suivi les échanges entre Jahn et l'auteur qui ont marqué les années 1955 et 1956, l'édition française publiée par Césaire en 1956 a donc de quoi surprendre. Le dialogue très intensif qu'il a eu avec Jahn, la production de nouvelles scènes et de nouveaux passages, nés de ce dialogue, ainsi que les projets qu'avait Césaire pour de nouvelles conceptions de toute la pièce, tout cela a finalement laissé peu de traces dans le texte français de 1956. [...] L'idée qui était née du dialogue avec Jahn de retravailler à fond la structure du texte poétique pour en faire une pièce adaptée au théâtre a été pour l'essentiel abandonnée par Césaire au moment de la publication. Quant aux scènes nouvelles, celle importante pourtant, entre le Rebelle et l'Administrateur, est restée inédite. (Ruhe 1990, 16-17)

Pourquoi avons-nous deux versions complètement différentes, et pourquoi la préface de la première édition disait-elle que cette dernière serait identique, si ce n'était pas le cas ? Ces questions sont importantes, notamment en raison de la méthode suivie par Césaire et Jahn pour la rédaction de leur nouvelle version, un échange créatif constant et profond à propos de l'évolution du texte. La version

allemande est sans doute le résultat d'un travail commun, alors pourquoi ce travail a-t-il disparu dans la version française ? Ruhe a raison de dire que la question n'est toujours pas résolue et qu'essayer d'offrir une réponse unique pourrait s'avérer un acte spéculatif. Cependant, en m'appuyant sur les échanges entre Césaire et Jahn, je vais tenter d'apporter une explication, qui pourrait résider dans le fait que la relation entre eux était moins 'harmonieuse' qu'elle ne paraît à première vue.

5 « Un projet de découpage assez différent du vôtre » : les parcours parallèles de la pièce

Nous avons vu combien de fois Césaire et Jahn se sont trouvés d'accord pendant l'évolution d'*Et les chiens se taisaient*, et cette proximité culmine probablement dans la lettre que Césaire a écrite à Jahn le 26 août 1955, dans laquelle l'auteur donne au traducteur son accord pour son propre montage de la pièce.²¹ Toutefois, moins d'une semaine après avoir écrit cette lettre, Césaire en a écrit une autre à son traducteur allemand, qui avait des implications complètement différentes :

Mon cher Jahn,

je me suis remis ces jours à relire d'assez près 'Et les chiens se taisaient', et je me suis arrêté à un projet de découpage assez différent du vôtre. Je m'empresse de vous dire que je vous laisse toute liberté pour l'adaptation allemande, surtout l'adaptation radiophonique. Mais pour ce qui est une éventuelle adaptation française, ou de la version théâtrale, voici à quoi je me suis arrêté.²²

Césaire avait conçu un « découpage assez différent » de celui de Jahn, et bien qu'il ait laissé toute liberté au traducteur concernant l'adaptation allemande, et en particulier la version radiophonique, il écrit clairement qu'une adaptation française ou une version pour le théâtre pourrait être très différente du projet allemand.

Les archives ne contiennent aucune réponse de Jahn, et c'est encore une fois l'un des très rares cas où cela se produit. Cette lettre est toujours citée par tous les commentateurs de la relation Césaire-Jahn, mais elle est généralement considérée comme surmontée par les lettres suivantes dans lesquelles ils continuent à travailler sur leur nouvelle version, et qui amènent Césaire à parler d'une œuvre écrite en commun dans sa lettre de mai 1956.

²¹ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, 26 août 1955.

²² JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, 1 septembre 1955.

Cependant, même cette lettre nous donne une indication du fait que Césaire et Jahn n'étaient pas tout à fait d'accord sur l'arrangement du texte. En fait, Césaire a commencé la lettre en informant Jahn qu'il envoyait de nouveaux passages, pour remplacer ceux que le traducteur avait 'empruntés' au *Cahier d'un retour au pays natal* et à *Soleil coupé*.²³ La réponse de Jahn est aussi très révélatrice, car il semble 'résister' aux intentions de Césaire. Si jusqu'à présent nous avons vu le libre travail de montage de Jahn sur le texte de Césaire, et les réactions de Césaire, c'est la première fois que nous avons une contre-réaction de Jahn, qui demande à Césaire la permission de garder le passage du *Cahier d'un retour au pays natal* qu'il avait choisi, au lieu de celui que Césaire avait écrit exprès pour cette nouvelle version.²⁴

Les épisodes de confrontation poétique ne s'arrêtent pas là. En juillet 1956, après la parution de la version allemande, mais avant la parution de la nouvelle version française par Présence Africaine, Césaire écrit à Jahn pour lui dire qu'il continuait à travailler sur la pièce et pour lui expliquer ce qu'il avait fait, mentionnant un nouvel acte (qui ne fut jamais publié) représentant un procès métaphorique au colonialisme,²⁵ ce qui souligne une fois de plus sa vision du théâtre comme outil politique de décolonisation. Cependant, cette lettre montre une fois de plus comment les projets pour la pièce de Césaire d'une part et de Jahn de l'autre allaient parfois dans des directions parallèles, bien que tous deux se soient influencés mutuellement. On peut justement parler de deux œuvres différentes : Jahn avait le droit de travailler sur la version allemande autant qu'il le voulait, alors que pour la version française, Césaire avait des projets différents.

Une dernière preuve en est probablement la dernière tentative de Jahn de publier sa version avec Césaire en français, dont on peut lire dans la dernière lettre entre eux deux,²⁶ mais qui reste sans réponse de la part de Césaire, qui n'était peut-être pas intéressé par ce projet. Le fait que cette traduction française de la version allemande n'ait jamais vu le jour pourrait certainement être dû au fait que Césaire n'avait pas beaucoup de temps à consacrer à ce qui aurait été un travail assez long, mais cela pourrait aussi être dû au choix de garder la version française du texte beaucoup plus proche de la version originale de la tragédie lyrique, permettant en même temps une évolution différente pour la version allemande du texte, qui vivait comme en parallèle de celle-ci.

Le ton de la lettre écrite par Jahn en 1968 montre que les deux n'avaient pas été en contact depuis un certain temps, et ils ne se

²³ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, (15) mai 1956.

²⁴ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 1 juin 1956.

²⁵ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, 23 juillet 1956.

²⁶ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 30 septembre 1968.

sont probablement jamais revus après cette lettre, aussi à cause de la mort prématurée de Jahn en octobre 1973, cinq mois seulement après la mort de l'autre initiateur du théâtre césairien, Jean-Marie Serreau, décédé en mai. Ce qui est curieux dans cette lettre, c'est que le traducteur demandait à son auteur de le traduire, de corriger le texte et de reformuler les nouveaux passages qu'il avait écrits. C'est une preuve supplémentaire que Jahn n'était pas un simple traducteur, mais plutôt l'un des deux auteurs de cet ouvrage, et que Césaire – s'il avait corrigé les extraits envoyés par Jahn – serait devenu son traducteur.

Une dernière remarque s'impose sur quelques passages des échanges entre Césaire et Jahn, dans lesquels il semble y avoir une certaine tension entre eux deux, principalement du côté de Jahn, puisque les deux lettres restent sans réponse de Césaire, et seule la première reçoit une réponse de sa première épouse, Suzanne Roussi.²⁷ Deux mois seulement après la publication de la version française d'*Et les chiens se taisaient* en 1956 (qui n'est jamais mentionnée dans aucune des lettres échangées entre eux), Jahn écrit à Césaire pour se plaindre de ne pas avoir été informé directement de sa décision de quitter le Parti communiste, demandant très sèchement d'être informé rapidement de tout geste politique ou de toute publication.²⁸ La lettre était remplie de questions rhétoriques et ses demandes n'étaient pas loin d'être des ordres. De plus, la conclusion de la lettre – si l'on ne sait pas à quel point Césaire et Jahn étaient proches – pourrait presque ressembler à une 'menace', et semble transformer la figure du traducteur en une sorte de porte-parole de l'auteur : « n'oubliez pas : je suis votre voix en Allemagne ». ²⁹ Lorsque Suzanne Roussi répondit, plus de trois mois après, elle justifia le silence de Césaire par le changement politique drastique qui apporta de nouvelles élections à Fort-de-France, et elle confirma également l'admiration et l'amitié de son mari pour Jahn.³⁰ La réponse de Jahn

27 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Suzanne Roussi Césaire à Janheinz Jahn, 23 février 1957. Fonkoua suggère que la « malheureuse fin » du mariage entre Aimé Césaire et Suzanne Roussi a causé la « marginalisation » de la figure de cette dernière dans l'histoire littéraire et même dans l'histoire de la famille Césaire : « Cette malheureuse fin [...] a entraîné la marginalisation de Suzanne Césaire ; sa mise au ban de l'histoire littéraire et même (un peu) familiale. [...] On ne ressortira clairement Suzanne des limbes, comme on peut le voir ces derniers temps, qu'à la mort de son mari. Ce qui renforce d'autant la violence de son exclusion » (Fonkoua 2010, 290). Ces dernières années, plusieurs œuvres ont été consacrées au rôle fondamental que Suzanne Roussi a joué dans la négritude, et surtout au sein de *Tropiques*. Voir à ce propos : Césaire 2009 ; Wilks 2008 ; Boni 2014.

28 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 21 novembre 1956.

29 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 21 novembre 1956.

30 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Suzanne Roussi Césaire à Janheinz Jahn, 23 février 1957.

n'arriva qu'en août,³¹ et bien qu'il ait pris un ton très différent dans cette nouvelle lettre, le traducteur n'avait pas du tout lâché prise.

Une autre lettre dont le ton semble différent des échanges habituels est une lettre de novembre 1961, dans laquelle Jahn demanda à Césaire de l'aider à empêcher un éditeur allemand d'obtenir des Éditions du Seuil l'accord de publier ses œuvres en allemand sans l'autorisation de Jahn. Pour demander le soutien de Césaire, Jahn lui rappela très franchement combien il avait été central dans la diffusion des idées de la négritude en Allemagne, et combien d'ennemis il s'était faits à cause de cela.³² Comme je l'ai déjà dit, les deux hommes ont toujours eu de l'admiration l'un pour l'autre et se sont profondément respectés, tant sur le plan humain que sur le plan littéraire, mais il serait erroné d'ignorer ces mots, comme l'ont fait trop de chercheurs. Il faut absolument comprendre la nature de leur relation d'une manière différente de celle qui nous a été proposée jusqu'à présent, car cette relation n'est pas basée sur une harmonie à laquelle Césaire et Jahn sont parvenus grâce à leur collaboration, mais plutôt sur ce que le dialogue entre deux voix qui étaient et qui sont restées différentes a apporté à leur travail commun.

6 « Janheinz Jahn et moi-même » : une relation contrapuntique

Les pages précédentes ont clairement montré que Jahn a bénéficié d'un statut particulier dans sa relation avec Césaire, qui ne nous permet pas de parler de lui simplement comme traducteur de Césaire, car il a plutôt été un co-auteur de ses œuvres. En tant que tel, il a eu la possibilité de refuser les décisions de l'auteur, ce que Jahn a fait plusieurs fois dans son propre montage d'*Et les chiens se taisaient*. C'est Césaire lui-même qui a accordé cette opportunité à Jahn, et Jahn n'en a jamais abusé, car il précisait à chaque fois à l'auteur ce qu'il avait fait ou ce qu'il avait l'intention de faire de son texte, et il envoyait toujours à Césaire les versions définitives auxquelles il était parvenu. Cette collaboration a également été définie d'un point de vue légal car, dans un contrat signé en mai 1956, Césaire autorise Jahn à s'occuper des droits et de tous les contrats relatifs à la pièce dans l'espace germanophone, et il écrit que la pièce appartient à eux deux, en ajoutant qu'il s'agit de la traduction allemande de la nouvelle version de l'œuvre, sur laquelle Jahn et lui-même se réservent tous les droits.³³

31 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 8 août 1957.

32 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 13 novembre 1961.

33 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, Contrat, 15 mai 1956. Il faut également souligner que le fait que les droits de la nouvelle version ap-

Jahn a même écrit qu'il était « l'auteur » de la nouvelle version d'*Et les chiens se taisaient*, dans la lettre de 1968 dans laquelle il demandait à Césaire de traduire les parties de la pièce qu'il avait écrites en allemand,³⁴ ce qui aurait complètement inversé les rôles dans la relation, Césaire devenant le traducteur des textes dont Jahn était l'auteur. Ce qui est peut-être encore plus significatif, c'est qu'il y a aussi plusieurs autres occasions où les paroles de Césaire à Jahn montrent qu'il le voyait comme un auteur. Dans une lettre à Jahn, il demanda au traducteur une photo de lui à ses côtés, en plus des quelques photos qu'il lui avait promises pour la publication d'un livre de Lilyan Kesteloot (Kesteloot 1979), disant qu'il aurait utilisé comme légende : « Aimé Césaire et J. Jahn, l'auteur de *Muntu* ». ³⁵ Césaire, dans un volume consacré à son œuvre, aurait donc préféré définir Jahn comme l'auteur de *Muntu* plutôt que comme son traducteur allemand. Plus éloquente encore est la dédicace que Césaire écrit à Jahn dans l'exemplaire du traducteur de la version publiée à Paris par Présence Africaine : « à Janheinz Jahn, qui, plus qu'il ne traduit, recrée la poésie noire, avec l'expression de mon amitié et mon immense gratitude » (Ruhe 1990, 24). Cette courte dédicace est peut-être la meilleure description de la relation entre Aimé Césaire et Janheinz Jahn, qui a donné lieu à un dialogue extrêmement fructueux et créatif, dans lequel Jahn ne peut être considéré simplement comme un traducteur mais plutôt comme un nouveau créateur, un deuxième auteur de l'œuvre césairienne. Si Césaire présente Jahn comme auteur plutôt que comme traducteur, c'est parce qu'avec Jahn, Césaire n'a pas rencontré seulement un traducteur mais aussi un auteur, une voix distincte.

L'immense gratitude que Césaire a sincèrement exprimée à Jahn ne laisse aucun doute sur la relation humaine entre eux deux, mais cela ne doit pas nous amener à parler d'une relation caractérisée par l'harmonie, comme cela a souvent été fait. Sylvère Mbondobari commente la correspondance entre les deux hommes, et en particulier les lettres d'août/septembre 1955,³⁶ parlant d'un « échange qui permet d'harmoniser les points de vue » (Mbondobari 2009, 81). Il écrit aussi :

partiennent à eux deux pourrait aussi être à l'origine du choix de Césaire, ou de Présence Africaine, de publier en 1956 une œuvre qui ne tient pas compte de la nouvelle version révisée avec Jahn.

34 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 30 septembre 1968.

35 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, 25 août 1961.

36 Mbondobari cite les lettres de Césaire du 26 août 1955 et du 1er septembre 1955 sans faire de distinction entre les deux et passant de l'une à l'autre plutôt librement. Cependant, les deux lettres ne sont pas seulement séparées, mais aussi très différentes, car elles impliquent des choix opposés de la part de Césaire à propos de l'évolution de la pièce en français et en allemand.

en définitive, l'harmonie de la pièce vient de ce que l'on sent une étroite concordance de point de vue entre le poète et son traducteur. Entre eux, aucun point de frottement. Les divergences d'appréciation de tel ou tel autre aspect sont le lieu d'une négociation et d'un échange créateur. (Mbondo Bari 2009, 84)

Bien que « échange créateur » soit peut-être la meilleure définition possible de la relation entre Jahn et Césaire, je crois que leurs différences et leurs approches divergentes du texte sur lequel ils ont travaillé ensemble sont exactement ce qui a rendu leur rencontre si fascinante, et si fructueuse. Refuser de parler d'une harmonie entre eux ne signifie évidemment pas juger négativement leur relation et leur collaboration, mais cela signifie plutôt indiquer une compréhension différente de cette relation et de cette collaboration, ce qui peut également nous aider à comprendre pourquoi la version française et la version allemande sont restées parallèles plutôt que d'avoir été harmonisées en une seule version.

Si l'harmonie est une combinaison de notes musicales jouées simultanément pour produire un effet agréable, la qualité de former un ensemble agréable et cohérent, un « accord de sons entre eux » (Imbs, Quemada 1971-94, IX, 686), la voix de Jahn a plutôt servi de contrepoint à celle de Césaire, puisque ce type particulier de polyphonie indique une « technique de composition suivant laquelle on développe simultanément plusieurs lignes mélodiques » (Imbs, Quemada 1971-94, VI, 95), et donc une seconde ligne d'écriture qui se développe parallèlement à la première. Voilà le rôle que Jahn a joué dans l'évolution d'*Et les chiens se taisaient* de Césaire. Sa version allemande est une mélodie indépendante, ajoutée à la mélodie du texte original, et les nouvelles scènes, les fragments produits par Césaire grâce à la rencontre avec Jahn, fonctionnent aussi comme des mélodies indépendantes ajoutées à celle de l'original. Même lorsqu'elles sont combinées, pour former une seule texture musicale, chacune de ces mélodies conserve son caractère et nous offre une œuvre polyphonique, plutôt que la simple évolution d'une œuvre, d'un état original à sa version définitive.

7 Conclusion

On a analysé dans ces pages le rôle joué par Jahn non seulement dans la traduction et la réécriture de cette pièce, mais surtout dans l'introduction au théâtre d'un auteur pour lequel ce genre est devenu ensuite un outil poétique fondamental pour aider la lutte culturelle de la négritude, et la lutte politique de la décolonisation africaine. Le théâtre césairien est ainsi né et a évolué à travers deux rencontres : la première, avec Janheinz Jahn, et la seconde, avec Jean-Marie Ser-

reau, et il est né de la fluidité introduite par révision, réécriture et traduction dans son œuvre, à travers ces collaborations. Ces pratiques, plutôt que d'être secondaires pour le théâtre césairien, sont donc les forces mêmes qui ont créé le « théâtre nègre » (Césaire 1969) que Césaire projetait.

Cette relation contrapuntique est la raison pour laquelle la collaboration de Jahn avec Césaire a aidé l'auteur martiniquais à démêler la 'nébuleuse' de cette œuvre, en lui montrant les chemins à emprunter pour les pièces suivantes, la trilogie de décolonisation que constitue le cœur de sa production théâtrale. Ces mélodies indépendantes, s'éloignant ou touchant à la mélodie principale, ont en fait fonctionné comme de nouvelles voies, de nouveaux chemins, s'ouvrant sur les directions que le théâtre de Césaire a prises dans les années soixante.

Bibliographie

Sources primaires

- Césaire, Aimé (1944a). « Intermède ». *Tropiques*, 10, février, 39-41.
 Césaire, Aimé (1944b). « Poème ». *Tropiques*, 11, mai, 134-5.
 Césaire, Aimé (1945). « Poème ». *Tropiques*, 13-14, septembre, 263-4.
 Césaire, Aimé (1946a). « Et les chiens se taisaient (Tragédie) ». Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*. Paris : Gallimard, 96-191.
 Césaire, Aimé (1956). *Et les chiens se taisaient : Tragédie (Arrangement théâtral)*. Paris : Présence Africaine.
 Césaire, Aimé (2013). « Et les chiens se taisaient (l'Ur-texte de 1943) ». Césaire, Aimé, *Poésie, théâtre, essais et discours : Édition critique*. Sous la direction d'Albert James Arnold. Paris : CNRS Éditions-Présence Africaine, 855-983.

Autres sources

- Beloux, François (1969). « Un poète politique : Aimé Césaire ». *Le Magazine littéraire*, 34, novembre, 27-32. URL <http://www.potomitan.info/cesaire/politique.php> (2019-07-25).
 Boni, Tanella (2014). « Femmes en Négritude : Paulette Nardal et Suzanne Césaire », dans « Négritude et philosophie ». *Rue Descartes*, 83(4), 62-76. DOI <https://doi.org/10.3917/rdes.083.0062>.
 Césaire, Aimé (1946b). *Les armes miraculeuses*. Paris : Gallimard.
 Césaire, Aimé (1947). *Cahier d'un retour au pays natal / Memorandum on My Martinique*. Trad. d'Yvan Goll et Lionel Abel. New York : Brentano's.
 Césaire, Aimé (1969). *Une tempête*. Paris : Seuil.
 Césaire, Suzanne (2009). *Le Grand camouflage : Écrits de dissidence (1941-1945)*. Sous la direction de Daniel Maximin. Paris : Seuil.
 Fonkoua, Romuald (2010). *Aimé Césaire*. Paris : Éditions Perrin.
 Gil, Alex [Alexander Gil Fuentes] (2010). « Découverte de l'Ur-texte de *Et les chiens se taisaient* ». Cheymol, Marc ; Ollé-Laprune, Philippe (éds), *Aimé Cé-*

- saire à l'œuvre = *Actes du colloque international* (Paris, 8-9 octobre 2008). Paris : Éditions des archives contemporaines, 145-56.
- Gil, Alex [Alexander Gil Fuentes] (2012). « Migrant Textuality : On the Fields of Aimé Césaire's *Et les chiens se taisaient* » [thèse inédite]. Charlottesville (VA) : University of Virginia.
- Gil, Alex [Alexander Gil Fuentes] (2013). « Présentation ». Césaire, Aimé, *Poésie, théâtre, essais et discours : Édition critique*. Sous la direction d'Albert James Arnold. Paris : CNRS Éditions ; Présence Africaine, 857-74.
- Imbs, Paul ; Quemada, Bernard (éds) (1971-94). *Trésor de la langue française : Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*. Paris : Éditions du CNRS.
- Jahn, Janheinz (éd.) (1954). *Schwarzer Orpheus : Moderne Dichtung afrikanischer Völker beider Hemisphären*. München : Carl Hanser Verlag.
- Kesteloot, Lilyan (1979). *Aimé Césaire*. Paris : Seghers.
- Mander, Gertrud (1963). « Afrika ist ganz anders ». *Stuttgarter Zeitung*, cit. in Veit-Wild, Schwarz 2008.
- Mbondobari, Sylvère (2009). « 'Je suis votre voix en Allemagne' : Contextes et réception critique de *Et les chiens se taisaient* en Allemagne ». Madébé, Georice Berthin ; Renombo, Steeve Robert (éds), *Césaire, le veilleur de consciences : L'homme, le politique & le poète*. Libreville : Presses Universitaires du Gabon, 65-89.
- Müller, Artur (1956). « Vorwort ». Césaire, Aimé, *Und die Hunde schwiegen*. Trad. de Janheinz Jahn. Emsdetten : Lechte Verlag, 5-8.
- Ruhe, Ernstpeter (1990). *Aimé Césaire et Janheinz Jahn : Les débuts du théâtre césairien : La nouvelle version de "Et les chiens se taisaient"*. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Ruhe, Ernstpeter (2015). *Une œuvre mobile : Aimé Césaire dans les pays germanophones (1950-2015)*. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Sander, Reinhard W. (1976). « The Mainz International Symposium in Memory of Janheinz Jahn ». *Research in African Literatures*, 7(1), 64-5.
- Sartre, Jean-Paul (1948). « Orphée noir ». Sédar Senghor, Léopold (éd.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris : Presses Universitaires de France, IX-XLIV.
- Schild, Ulla (1974a). « Janheinz Jahn, 1918-1973 ». *Research in African Literatures*, 5(2), 194-5.
- Schild, Ulla (1974b). « A Bibliography of the Works of Janheinz Jahn ». *Research in African Literatures*, 5(2), 196-205.
- Schild, Ulla (ed.) (1992). *On Stage = Proceedings of the Fifth International Janheinz Jahn Symposium on Theatre in Africa* (Mainz, 1987). Göttingen : Edition Re.
- Sieger, Jacqueline (1961). « Entretien avec Aimé Césaire ». *Afrique*, 5 (octobre), 64-7. URL http://www.potomitan.info/cesaire/entretien_1961.php (2019-07-25).
- Veit-Wild, Flora ; Schwarz, Anja (2008). « Passionate and Controversial : Janheinz Jahn as a Mediator of Cultures Among Europe, Africa, and America ». Phaf-Rheinberger, Ineke ; Oliveira Pinto, Tiago de (eds), *AfricAmericas : Itineraries, Dialogues and Sounds*. Madrid : Iberoamericana Vervuert, 27-35.
- Wilks, Jennifer M. (2008). *Race, Gender, & Comparative Black Modernism : Suzanne Lacascade, Marita Bonner, Suzanne Césaire, Dorothy West*. Baton Rouge (LA) : Louisiana State University Press.

Shaping the Soviet Mass Reader, Moulding Italian Literature Publishing Strategies in the URSS between Thaw and Stagnation

Ilaria Sicari

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The purpose of this article is to illustrate the different phases of the Soviet editorial process in order to understand on which basis and through which strategies the publication of foreign literature texts was ideologically oriented to the formation of a mass readership. The main object of this study is the analysis of the troubled publishing history of the anthology *The Twentieth Century Italian Novella (Ital'yanskaya novella XX veka, 1969)*, which unfolded during a significant decade (1958-1968), at the turn between the Khrushchev era and the Brezhnev era and against the background of the crisis of the European left, when many European intellectuals changed their position toward Soviet policies. By analysing a corpus composed of critical reviews (*obzory*) and editorial documents (analyses, critical evaluations and editorial notes) used by the Soviet publishing house *Khudozhestvennaya literatura*, I will focus on the changes made to the anthology in order to highlight the delicate relationship between the editorial strategies and the political dynamics aimed at a broader control of cultural production in the transition period between Thaw (*ottepel'*) and Stagnation (*zastoi*).

Keywords Reader-response criticism. Soviet mass reader. Italian literature. Soviet criticism. Censorship in the USSR.

Summary 1 Introduction. – 2 Publishing Foreign Literature in the USSR as an Antidote to Cultural Isolation. – 3 Reception of Italian Literature during the Thaw: Neorealism vs Anticommunism. – 4 *Ital'yanskaya novella XX veka*: Microhistory of a Publication. – 5 The Mass Reader as the Target of the Ideological Critical Discourse.



Peer review

Submitted	2017-03-07
Accepted	2017-04-06
Published	2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Sicari, Ilaria (2019). "Shaping the Soviet Mass Reader, Moulding Italian Literature. Publishing Strategies in the URSS between Thaw and Stagnation". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 133-162.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/007

133

1 Introduction

Скучные книги происходят от скучного читателя, ибо в книгах действует ищущая тоска читателя, а не уместность сочинителя. (А. Платонов, Чевенгур)

In the Soviet Union, the reader was considered the recipient not only of a book, but also of a social transformation process which, through the written world, aimed to the creation of the *Homo Sovieticus*. He/she ceased to be an individual and became a collective entity, as if to say a 'reader-people' (*chitatel'-narod*) (Dobrenko 1997, 11). The attention paid by the institutions to the creation of the mass reader (*massovyi chitatel'*) found its ultimate expression in the control exercised on the entire process of cultural production and diffusion, which aim was to promote the "ideological education and the cultural growth of the Soviet people" (*ideinoe vospitanie i kul'turnyi rost sovetskikh lyudei*) (Postanovlenie Komissii TsK KPSS 2000a, 33).¹ In literature, the complex censorship system included several institutions that had the task of ensuring the proper ideological orientation of literary works. Authorities such as the Glavlit (*Glavnoe upravlenie po okhrane gosudarstvennykh tain v pechaty pri SM SSSR*) and the Ideological Commission of the Central Committee (CC) of the Communist Party of Soviet Union (CPSU) (*Komissiya TsK KPSS po voprosam ideologii, kul'tury i mezhdunarodnym partiinym svyazyam*) held primarily repressive functions, while the programmatic aspect of their office was aided by literary criticism. Within this hierarchical system, the editorial staff of the State publishing houses (Goslitizdat, Khudozhestvennaya literatura, Inoizdat, Detgiz) and of the main literary magazines (*Inostrannaya literatura, Znamiya, Zvezda, Voprosy literatury, Novyi Mir*) carried out an important function of preventive censorship by directly exercising their control on the different phases of the publishing process: they guaranteed in first instance the compliance with the prescriptions of censorship, adapting the literary works in order to give them a chance to pass through the sieve of the higher institutions (Zalambani 2009, 135-43). As for the publication of foreign literature, the censorship practices were often complemented by some critical and ideological domestication of the content, which aim was to adapt the given texts to the needs of the Soviet literary system, according to the dogmas of Socialist Realism (*sotsrealizm*). This control, therefore, had a dual purpose: on the one hand, the application of censorship; on the other hand, the publication of the works. We should not underestimate the fact that, in some cases, thanks to the critical expedients of the editorial staff,

¹ When not otherwise specified, the translation is mine.

works that were ideologically distant from the dogmas of Socialist Realism could be published in the USSR.² An eloquent proof of such *modus operandi* is offered by the critic Tssetsiliya Kin,³ who, in a letter written in 1982 to the journalist Livio Zanetti announcing the release of a novel by L. Sciascia, regretted having written a mediocre afterword and explained that she had done so with the only aim to ensure the publication of the book: “The volume of Sciascia that I edited finally came out with my mediocre afterword – I already apologized to him, I think he understood that I had only one purpose, that is to publish the book”.⁴

The need to ‘improve’ the works of foreign literature with an adequate critical introduction had been underlined also by the Ideological Commission. Having found a few methodological errors in the phases of selection and publication of foreign works, with the decree *Ob ustranении nedostatkov v izdании i retsenzirovanii inostrannoї khudozhestvennoї literatury* (1958), the Commission proposed to strengthen the executive staff of the publishing houses’ editorial boards:

Criticism does a poor job in disclosing the process of growth and consolidation of the world’s progressive literature and in getting readers acquainted with the work of leading foreign writers. However, some critics of the Soviet Union glorify the works of bourgeois writers, they do not provide a comprehensive critical evaluation of their creativity, which leads to an incorrect orientation of readers. [...]

[Our aim is] to force the Ministry of Culture (com. Mikhailov) and the heads of foreign literature’s publishing houses, to reconsider the practice of planning and producing the works of foreign authors, to eliminate the existing shortcomings and mistakes, to strengthen the staff of foreign literature editorial boards, to take measures to strengthen the activities of the editorial boards of publishing houses and to improve their role in planning the release of literature. (Postanovlenie Komissii TsK KPSS 2000b, 46)

² In this regard it is enough to quote the case of I. Calvino’s *Cosmicomics* (*Cosmicomiche*, 1965), one of the first post-modern novels ever published in the Soviet Union due to the critical contribution of S. Oshero. His foreword strategically offered a Marxist interpretation which allowed a work that was very distant from the ideological and aesthetic impositions of socialist realism to be printed in the USSR (*Kosmicheskieskie istorii*, Moskva: Molodaya gvardiya, 1968) (see Sicari 2016).

³ Tssetsiliya Kin (1906-92) was a contributing writer and a critic. Since 1956 she was a consultant specialized in Italian literature for the journal *Inostrannaya literatura*. She also worked as consultant for the Italian section of the Foreign committee of the Union of Soviet Writers.

⁴ Moskva, Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI), f. 2803, op. 2, d. 200, l. 34. *Pis’ma Kin Ts. I. k raznym litsam*.

Therefore, the editorial boards carefully looked after each aspect of the preparation of the volumes to be submitted to censorship, from the selection of texts to be translated to the drafting of an appropriate paratextual apparatus that would suggest the correct interpretation to the reader. In case of foreign works, the editorial efforts to ensure the publication a correct ideological orientation were even more efficient, especially regarding the literature of the so-called 'capitalist countries'. In its turn, the scrupulousness of such editorial work was the object of the equally meticulous attention of the Ideological Commission:

employees of some publishing houses and of the Ministry of culture of the USSR show a lack of seriousness toward the publication of foreign literary works translated, resulting in ideological errors made in this area. (Postanovlenie Komissii TsK KPSS 2000a, 38)

March 1953, soon after the death of Stalin, witnessed the beginning of a period of relative weakening of the Party's control of the press and, in general, of the cultural production, first of all the literary one. After Khrushchev's speech at the XX Congress of the CPSU (14-25 February 1956), a greater freedom of expression became programmatic, with the aim to put in place a deep change in the Soviet society. Just two years later, however, the campaign of denigration against Pasternak - guilty of having published abroad his novel *Doctor Zhivago* (1957)⁵ - once again revealed the true colors (which had not changed at all) of the repressive force controlling the literary production.

The reasons of this shift back after the good intentions expressed by Khrushchev at the XX Congress must be traced down to the difficult international situation in which the USSR found itself in 1956: the year began with the promise of more freedom, but ended with the tragic events in Hungary, jeopardizing any confidence in the possibility of a real transformation of the Soviet political system. That year - which started under the best auspices but ended with a new disappointment - opened a crisis that had negative impact not only on the USSR, but also on the European left wing. European intellectuals felt betrayed by the coercive methods adopted by the Soviet Union to quell the Hungarian uprising and protested bitterly against the leadership of the CPSU, which qualified the protest as 'counterrevolutionary'. The Russian tanks in Budapest marked point of no return and many leading figures of the left-wing *intelligentsiya* distanced themselves from

⁵ For a thorough discussion of the topic, see: Gardzonio, Rechchia 2012; Gullotta 2012-13; Mancosu 2013; Zveteremich, Pietro A. (1987). "La riabilitazione di Pasternak". *Giornale della libreria*, 9. URL <http://www.russianecho.net/contributi/speciali/zveteremich/pasternak.html> (2019-03-17).

the Communist party. The same scenario repeated itself even in a more striking way after the events of the Prague Spring (1968), which exacerbated the crisis of the European left. However, even taking into consideration this difficult situation and the intensification of anti-Soviet positions on the international level, the end of the Thaw was still to come, and several years would pass before the beginning of the long winter of Leonid Brezhnev's era, historically known as the Stagnation (*zastoi*). In 1964 Khrushchev was dismissed, but Brezhnev's rise to power initially did not put a stop to the Thaw that began in 1953. The return to a highly centralized and hostile to all liberties system gradually took place, reaching its peak in 1966, with the staging of the trial against Andrei Sinyavsky and Yuli Daniel,⁶ charged with 'anti-Soviet agitation and propaganda' for publishing their works abroad. However, usually the official end of the Thaw is placed in 1970, when Aleksandr Tvardovsky was forced to resign from the post of the chief editor in the literary magazine *Novyi Mir* which, under his leadership (1950-54; 1958-70), had been a landmark for the liberal Soviet *intelligentsiya*.⁷ In this perspective, it is extremely significant that the Thaw – whose beginnings were marked by a greater freedom of the mass-media – ended with the conviction of two writers and the campaign of denigration against the literary magazine's editor.

2 Publishing Foreign Literature in the USSR as an Antidote to Cultural Isolation

The breach in the relations between the USSR and the *intelligentsiya* of the European left-wing in the late fifties was a result not only of the Soviet invasion of Hungary, but also of the diffusion of Khrushchev's secret report in the West (1956)⁸ and – in the field of cultural policies – of the punitive measures against B. Pasternak (1958). In order to avoid cultural isolation, the leaders of the CPSU put in to practice a strategy of strengthening their contacts with European writers. This new strategy was an attempt to keep up appear-

⁶ For a documented discussion of the Sinyavsky-Daniel case, see Ginzburg 1967. The book was published in Russian by the German publisher Posev and circulated in the USSR in *samizdat*.

⁷ For a comprehensive discussion of the political and cultural dynamics during the Thaw in reference to the evolution of Soviet literary criticism, see Dobrenko, Kalinin 2011.

⁸ Khrushchev's speech was supposed to be secret, but the Israeli intelligence officers obtained a copy of the document and sent it to the Eisenhower administration. Allen Dulles, U.S. CIA chief, suggested to leak the speech to the press and, with the agreement of Eisenhower, it was sent to the *New York Times* which published it on 5 June 1956. See "Khrushchev and the Twentieth Congress of the Communist Party, 1956". *Office of the Historian, Foreign Service Institute. United States Department of State* (<https://history.state.gov/milestones/1953-1960/khrushchev-20th-congress>, 2019-03-27).

ances, at least in the international literary community, of that new liberal period which was officially inaugurated by the XX Congress.⁹ In 1958 a decree of the CC Ideological Commission emphasized directly the importance of cultural exchanges with the West, underlining that “in recent years the number of publications of foreign literary works that contribute to the development of our cultural ties with foreign countries has significantly increased, which is essential for the intellectual life of the Soviet people” (Postanovlenie Komissii TsK KPSS 2000b, 45).

In an attempt to contextualize the reception of Italian literature in the USSR within this political and cultural framework, one detail is worth noticing: the need to maintain contacts with the Italian *intelligentsiya* in the late fifties and sixties saw, during its practical implementation, a strong opposition to the Soviet power on the part of the prominent representatives of Italian culture, especially those who previously had always been close to pro-Soviet or, at least, to so-called ‘progressive’ positions. The first major wave of dissents among the Italian communists arose in June 1956, when the press spread the text of Khrushchev’s secret report. The situation deteriorated with the international crisis that followed the riots in Poznan (June 28, 1956) and Budapest (23 October-11 November, 1956), where the armed intervention of the Soviet military forces spoiled the reputation of the USSR among the ranks of the Communist Party of Italy (CPI). On those occasions, there were numerous acts of protest promoted by intellectuals close to the CPI, such as the resounding *Manifesto of the 101*,¹⁰ the *Appeal to the Communists* drawn up by the Communist cell of the publishing house Einaudi ‘Giaime Pintor’,¹¹ and Carlo Levi’s open letter to the Union of Soviet Writers.¹²

⁹ On the cultural policy of the CPSU and on the Soviet-Italian relationships during the Khrushchev era, see Reccia 2012-13.

¹⁰ The *Manifesto* was promoted by a few professors from the University of Rome in collaboration with the communist cell of the publishing house Einaudi (Rome’s office) and was signed by numerous personalities of Italian culture, including literary critics N. Sapegno and A. Asor Rosa, historians R. De Felice and P. Spriano, the deputy of the CPI A. Giolitti and the movie director E. Petri. The document accused the CPI’s direction of serious delays in the condemnation of the Stalinism and harshly criticized the official position of the party regarding the Hungarian uprisings, which were defined as ‘counter-revolutionaries’. The document provoked the indignation of the party leadership. In this regard, see the letter sent by P. Togliatti to Carlo Muscetta, one of the promoters of the initiative and director of the magazine *Società* (Togliatti 2014a). For further details, see also Carnevali 2006.

¹¹ The appeal was written by I. Calvino and then unanimously approved by the other members of the communist cell of the publishing house Einaudi ‘Giaime Pintor’, which included G. Bollati, A. Giolitti, C. Muscetta, U. Scassellati, P. Boringhieri and others. For a detailed discussion, see Carteny 2007; Baldini 2012.

¹² On 15 December 1956, the open letter that C. Levi had published on different Italian newspapers between December 7 and 8 (*l’Unità*, *Avanti* and *Il Punto*) arrived to the

Several intellectuals and writers in those days harshly criticized the CPI (C. Cassola, F. Fortini), and many others even left the party (S. Guarnieri, R. Bilenchi, I. Calvino). The second wave of discontent against the Soviet repressive policy took place in the aftermath of the campaign against Boris Pasternak (1958). On that occasion, the writer Ignazio Silone and the critic Nicola Chiaromonte – directors of the cultural magazine *Tempo presente* – stood up in defense of the author of *Doktor Zhivago* and began to publish numerous representatives of the Soviet dissent on the pages of their magazine.¹³ Silone himself was the promoter of an appeal and a petition in favour of Pasternak, published on 11 November 1958 in the *Mondo* magazine. Intellectual dissent against the Union of Soviet Writers went on in the following years: in 1963 two telegrams were sent, one in support of V. Nekrasov and one in support of I. Ehrenburg who had been severely attacked by Khrushchev during the campaign against the magazine *Novyi Mir*, directed by A. Tvardovsky;¹⁴ and in 1966 many Italian intellectuals – among whom A. Moravia, I. Calvino, I. Silone, G. Vigorelli, L. Bigiaretti and D. Fabbri – joined the appeal promoted by the Pen Club in support of A. Sinyavsky and Yu. Daniel’.¹⁵

Therefore, on the one hand, the desire to avoid cultural isolation pushed the Ideological Commission of PCUS to increasingly focus on foreign literature, and to publish in the USSR between 1957 and 1958 more works by foreign writers (Postanovlenie Komissii TsK KPSS 2000a, 33; 2000b, 45). On the other hand, the difficult international situation demanded caution and contributed to increase the levels of attention and suspicions against the foreign writers. This ambiva-

Union of Soviet Writers. The aim of the letter was to criticize the Soviet policy in Hungary. The appeal was signed by many intellectuals and Italian writers, including C. Muscetta, V. Pratolini, C. Cassola, N. Sapegno, L. Visconti, A. Moravia and A.M. Ripellino. The original copy, kept in the Russian State archive (RGALI, f. 631, op. 26, d. 1673, ll. 1-13. *Otkrytoe pis'mo ital'yanskikh pisatelei sovetskimi pisatelyam o vengerskikh sobytiyakh v dek. 1956 g. Na frantsuzskom yazyke s perevodom.*), is written in French and was drafted on headed paper of the publishing house Einaudi. In the Russian translation of the document the following note was added: “C. Levi [...] wrote this letter after an interview with the publisher Giulio Einaudi and the writer Italo Calvino, who supported him”. G. Einaudi and I. Calvino, in fact, do not appear as signatories of the document but the note reported their responsibilities as promoters of the protest action.

13 On the role of the magazine *Tempo presente* in the Italian diffusion of the works of Soviet dissident writers and of Russian émigré literature, see Guagnelli 2012-13.

14 A translation of the telegrams indicating the date of 23 March 1963 is kept at the archive RGALI (f. 631, op. 26, d. 1887, ll. 1-18. *Perepiska s ital'yanskimi pisatelyami ob izdanii v SSSR ikh proizvedenii, obmene knigami, literaturnoi informatsiei i dr. Na ital'yanskom yazyke*): at the bottom of the telegram addressed to Viktor Nekrasov there are the names of G. Einaudi, P.P. Pasolini, I. Calvino, A. Moravia and G. Bassani. The telegram addressed to I. Ehrenburg was signed by the same personalities, except for G. Einaudi.

15 See Mieli, Paolo (2012). “Intellettuuali reticenti sul dissenso in URSS. La sinistra italiana ed il processo Sinjavskij-Daniel’”. *Corriere della Sera*, 12 giugno, 34.

lent attitude is largely demonstrated by the numerous reports and reviews (*obzory*) commissioned to the consultants of the Foreign Commission of the Union of Soviet Writers in reference to the political and literary situation in Italy in the crucial two-years period 1956-58. The attention given to the developments of the crisis of the Italian left – and the consequent change in the positions of many intellectuals previously considered ‘friends’ of the USSR – is evidenced by the reports of G. Breitburd *On Revisionism in Literature (O revizionisme v literature)* and *Literary Relations with Italy (Literaturnye svyazi s Italiei)*,¹⁶ which provided a detailed account of the Italian political and cultural situation. Writing about the ‘revisionist’ movement, Breitburd reported of the leave of many intellectuals from the CPI, noting with some irony that the anti-Soviet publications had sprung up “like mushrooms after the rain” (*kak griby posle dozhdya*).¹⁷ Among these publications, he included the magazine *Tempo presente* of the ‘renegade’ I. Silone, who is described as an agent paid by the international intelligence services.¹⁸ Particular attention was paid to the activities of the anti-Soviet critic Paolo Milano who, alongside with the publisher Giangiacomo Feltrinelli, was accused of having been one of the largest organizers of the Pasternak affair, contemptuously called ‘pasternakiad’ (*pasternakiada*).¹⁹ In his report, Breitburd divided the Italian revisionists into two main groups: those who took part in the ideological war (*ideologicheskaya bor’ba*) against the Soviet Union in 1958 and those who abstained from it. In his analysis, it turns out that in those years the real split between ‘friends’ and ‘enemies’ of the USSR was marked not by the Hungarian crisis, but by the campaign against Boris Pasternak. In this light, Italo Calvino – an active opponent of the occupation of Budapest – was counted among the ranks of the intellectuals who did not join the “anti-Soviet campaign organized around the ‘Pasternak’s deal’” (*antisovetskaya*

16 Both documents are kept at the RGALI in the K.L. Zelinsky’s archival fund (RGALI, f. 1604, op. 1, d. 1129, ll. 1-224. G.S. Breitburd, S. Krugerskaya, F. Lur’ė. *Obzory gazet i zhurnalov Velikobritanii, Italii, SSHA, sdelannye dlya inostrannoi komissii, SP SSSR*). It is noteworthy that the documents sent to the Foreign Commission of the Union of Writers should be stored in a personal fund, although Zelinsky had been member of the Union since its foundation (1934). The same surprise was expressed by the historian P. Reifman, who noted that it was a strange coincidence that the manuscripts of *Doctor Zhivago* had been preserved for a long time in the fund of Zelinsky, who was one of the most active participants in the denigration campaign against the same Pasternak (see Reifman w.d.).

17 RGALI, f. 1604, op. 1, d. 1129, l. 41. G.S. Breitburd, S. Krugerskaya, F. Lur’ė. *Obzory gazet i zhurnalov Velikobritanii, Italii, SSHA, sdelannye dlya inostrannoi komissii, SP SSSR*.

18 RGALI, f. 1604, op. 1, d. 1129, l. 42. G.S. Breitburd, S. Krugerskaya, F. Lur’ė. *Obzory gazet i zhurnalov Velikobritanii, Italii, SSHA, sdelannye dlya inostrannoi komissii, SP SSSR*.

19 RGALI, f. 1604, op. 1, d. 1129, l. 42. G.S. Breitburd, S. Krugerskaya, F. Lur’ė. *Obzory gazet i zhurnalov Velikobritanii, Italii, SSHA, sdelannye dlya inostrannoi komissii, SP SSSR*.

kampaniya, razvernutaya vokrug 'dela Pasternaka').²⁰ On the contrary, Ignazio Silone, who was the promoter of a campaign in support of the writer, was included in the ranks of those who had joined the anti-Soviet struggle.

In the light of the above-mentioned facts, one must place the new Soviet editorial policy of the late fifties in a delicate interplay of forces and interests which – though filtered through the prism of cultural policy – revealed the Soviet attempt to widen the consensus within the European intellectual left circles. The purpose of this strategy was aimed to maintain a dialogue with the West in the difficult climate of the Cold War. It is not surprising that G. Breitburd, reporting in 1957 on the literary relations between the USSR and Italy, with ostentatious optimism highlighted the fact that “despite the attempts to resume the Cold War’s methods in the cultural field emerged in 1956, our literary links with Italy have successfully developed over the last year”.²¹ Indeed, some Italian intellectuals were trying to keep alive the relationships with the USSR. This cultural cooperation was evidenced by the fact that, in 1956, representatives of the Soviet culture were invited to a conference organized by the European Society of Culture which was held in Venice (25-31 March);²² in 1957, a delegation of Soviet poets attended to a meeting in Rome (8-10 October);²³ and, the following year, some Soviet writers were invited by the European Community of Writers to a conference held in Naples.²⁴ The desire to maintain sustainable cultural relations between the two countries can be seen, for example, in the change of attitude of the USSR towards the European Society of Culture: although the latter was initially seen in a bad light, in such an intricate situation the contacts with it were used to strengthen the ties with the European intellectuals who were close to the Society. In this respect it’s worth mentioning that only a few years earlier, when the Society was found-

20 RGALI, f. 1604, op. 1, d. 1129, l. 44. *G.S. Breitburd, S. Krugerskaya, F. Lur’ė. Obzory gazet i zhurnalov Velikobritanii, Italii, SSHA, sdelannye dlya inostrannoi komissii, SP SSSR.*

21 RGALI, f. 631, op. 26, d. 1688, l. 1. *Spravka o literaturnykh svyazyakh mezhdud SSSR i Italiei v 1957 g.*

22 In that occasion, I. Ehrenburg, K. Fedin and B. Polevoi participated at the meeting. See RGALI, f. 1604, op. 1, d. 1129, l. 57, ll. 1-224. *G.S. Breitburd, S. Krugerskaya, F. Lur’ė. Obzory gazet i zhurnalov Velikobritanii, Italii, SSHA, sdelannye dlya inostrannoi komissii, SP SSSR.* For a detailed discussion of the topic, see Jachec 2008, 2015.

23 The meeting between Italian and Soviet poets was organised by the Association Italy-URSS, which invited in Rome the poets A. Tvardovsky, L. Martynov, N. Zabolotsky, M. Bayan, V. Inber, M. Isakovsky, A. Prokof’ev, B. Slutssky, S. Smirnov and the secretary of the Union of Soviet Writer, a poet as well, A. Surkov. In that occasion G. Breitburd was the interpreter and the cultural mediator between the Soviet delegation and the Italian one (see Gravina 1995, 83-5).

24 RGALI, f. 1604, op. 1, d. 1129, l. 57. *G.S. Breitburd, S. Krugerskaya, F. Lur’ė. Obzory gazet i zhurnalov Velikobritanii, Italii, SSHA, sdelannye dlya inostrannoi komissii, SP SSSR.*

ed (1950), the same Palmiro Togliatti expressed his aversion against the adherence of the leaders of the CPI, who had been invited to join it, claiming that the Society was composed “of people without any political worthwhile goal for us” (Togliatti 2014b). On the contrary, the European Community of Writers was founded in 1958 at the proposal of the Italian National Union of Writers just to counteract the action of the Pen Club which had adopted a closed-door policy towards the Soviet Bloc writers.²⁵ To consolidate these exchanges several members of the Italian cultural delegations visited the USSR in the same years: these were mostly intellectuals and writers closer to the CPI,²⁶ and many of them, on their turning back home, published reports and often fictionalized travel memories that helped to reinforce the myth of the land of Soviets in the imagination of the Italian reader.²⁷ Therefore, it is clear that the cultural politics of the CPI and of the CPSU in the late fifties and early sixties were driven by a strong utilitarian component.

3 Reception of Italian Literature during the Thaw: Neorealism vs Anticommunism

In the USSR, during the Thaw, despite the Soviet policy of opening up to foreign literature, the cultural production still remained restricted by ideological boundaries. A decree from 1958 stated that the choice of texts allowed for publication had to be carefully planned by State publishing houses and, subsequently, approved by the higher organs of control.²⁸ In this hierarchical censorial system, the Soviet publishing houses were given the task of monitoring the works of foreign writers in the first instance and of making these works abide to the ideological prescriptions:

²⁵ RGALI, f. 1604, op. 1, d. 1129, l. 57. G.S. Breitburd, S. Krugerskaya, F. Lur’ė. *Obzory gazet i zhurnalov Velikobritanii, Italii, SSHA, sdelannye dlya inostranoi komissii, SP SSSR*.

²⁶ Italo Calvino visited the USSR in 1951, Carlo Levi in 1955, Alberto Moravia and Curzio Malaparte in 1956, Elsa Morante in 1957.

²⁷ Among these works, see: I. Calvino, *Taccuino di viaggio nell’Unione Sovietica*, 1952; C. Levi, *Il futuro ha un cuore antico: viaggio nell’Unione Sovietica*, 1956; A. Moravia, *Un mese in URSS*, 1958.

²⁸ The most important organs of censorship were the Ideological Commission of the Union of Soviet Writers (*Ideologicheskaya komissiya SP SSSR*), the Commission of the CC CPSU for Questions of Ideology, Culture, and International Party Relations (*Komissiya TsK KPSS po voprosam ideologii, kul’tury i mezhdunarodnym partiinym svyazyam*); the Division of Propaganda and Agitation of the CC CPSU (*Otdel propagandy i agitatsii TsK KPSS*); the Division of Culture of the CC CPSU (*Otdel kul’tury TsK KPSS*) and the General Directorate for the Protection of State Secrets in the Press under the Council of Ministers of the USSR (*Glavnoe upravlenie po okhrane gosudarstvennykh tain v pechati pri SM SSSR*).

Consider that the main tasks of publishing houses of foreign fiction are the publication of books that promote the Communist education of the working people and their familiarization with the works of world literature's classics; the expansion of their cultural horizons; the development of their artistic taste; the publication of works that reflect the most important processes of social development and the growth of progressive democratic forces; and the people's struggle for peace and democracy. Such purposes require a strict and demanding selection of the works based on their ideological and artistic qualities. (Postanovlenie Komissii TsK KPSS 2000b, 46)

The foreign works published in the USSR were supposed to foster the 'ideological growth' (*ideinyi rost*) of the Soviet reader, and the criticism had the duty to "unravel in every respect the values and the ideological and artistic deficiencies of the foreign writers' works published in our country" (Postanovlenie Komissii TsK KPSS 2000b, 46). This understanding of the educational and corrective role of criticism stemmed from the typical Soviet perspective on the meaning of a literary work, which was considered an objective entity, self-existent and independent from external factors such as the interaction with the reader. As noted by E. Dobrenko, Soviet aesthetics of reception rejected the idea that the meaning of the artwork, in part, is created at the moment of its reception and, to a certain extent, in cooperation with the action of the reader-agent. On the contrary, it assumed that the value of a work of art is objective and it does not change in different contexts. The task of Soviet criticism was therefore reduced to suggesting to the reader the 'correct interpretation' (*vernaya interpretatsiya*) of literary works (Dobrenko 1997, 22). Hence, in the USSR, the reception of foreign texts was influenced by two factors: the ideological one, which regulated the selection of texts to be published; and the aesthetical one, which determined the unanimous interpretation of these texts in accordance with the categories and functions valid within the Soviet literary system. Since it was dominated by Socialist Realism, literary and critical *methods* were based on the principles of 'truthfulness', 'historical concreteness' and of the representation of reality in its 'revolutionary development'; but the *purpose* (or the *Purpose* with the capital letter, to put it with Tertz-Sinyavsky; see Sinyavsky 1957) was represented by the ideological education, the progress of the working class and the achievement of socialism.

Thus, during the Thaw the reception of foreign literature was regulated by these aesthetic and ideological postulates. However, thanks to the new cultural strategy, since the end of the fifties there was an increase in foreign publications. In the case of the Italian literature, it started in 1958 and should be considered a direct effect of the intensification of cultural relations between the Soviet Union and Italy, as reported above. A report on the translations from Italian published in the

USSR between 1958 and 1959 - *O publikatsii perevodov proizvedenii ital'yanskoi literatury v 1958-59 gg.*²⁹ - shows that Russian translations of Italian works were actively promoted by some members of the Cultural Commission of the Italian Communist Party. In this document, G. Breitburd - the consultant for the Italian literature at the Foreign Commission of the Union of Soviet Writers - reported that the publication of Italian writers had been discussed with Mario Alicata (who at the time was the head of the CPI's Italian Cultural Commission) and Giancarlo Pajetta (the chief editor of the left-wing journal *l'Unità*). Both were closely interested in the matter, especially because of its great political significance and potential contribution to solving the crisis of the Italian left *intelligentsiya*. The document emphasized the formal deficiencies of the Soviet diffusion of the twentieth-century Italian literature, such as the tendency to privilege works of little significance to the disadvantage of others that deserved more attention. In this regard, Breitburd mentioned the missed publication of such masterpieces as C. Alvaro's *People in Aspromonte* (*Gente in Aspromonte*, 1930), A. Moravia's *Times of Indifference* (*Gli indifferenti*, 1929), E. Vittorini's *Conversation in Sicily* (*Conversazione in Sicilia*, 1938-39), C. Pavese's *The Moon and the Bonfires* (*La luna e i falò*, 1950) and I. Calvino's works. However, Breitburd's judgment was expressed according to the criteria of utility and ideological correctness - as indeed shown in the list of titles and authors proposed, all close to the neorealist school. He argued:

What is much more important is to consider the issues of the translation of the Italian postwar literature. The literature of this country, which in the years of Fascism was strictly provincial and insignificant, in the postwar period has experienced an impressive qualitative leap.³⁰

The special attention reserved to the reader was a further proof that Soviet culture was "a political and aesthetic project *radically focused on the recipient*" (Dobrenko 1997b; Eng. trans., 2):

For the Soviet reader, postwar Italian literature is of a particular interest due to the specific feature of its development, which had determined the broader democratic, anti-fascist and anti-bourgeois character of this literature.³¹

²⁹ RGALI, f. 631, op. 26, d. 1763, ll. 1-4. *Spravka ob izdanii v SSSR proizvedenii ital'yanskikh pisatelei v 1958-1959 gg.*

³⁰ RGALI, f. 631, op. 26, d. 1763, l. 1. *Spravka ob izdanii v SSSR proizvedenii ital'yanskikh pisatelei v 1958-1959 gg.*

³¹ RGALI, f. 631, op. 26, d. 1763, l. 2. *Spravka ob izdanii v SSSR proizvedenii ital'yanskikh pisatelei v 1958-1959 gg.*

the Soviet reader could hardly object to the acquaintance with these works.³²

Despite the increase of the Italian titles published during the Thaw, the new Soviet editorial policy continued to be linked to a series of ideological and strategic reasons – both in terms of internal and foreign policy. This contingency, of course, contributed to giving the Soviet reader a cleaned up and somehow misleading perspective on the vast Italian postwar literary scene, reduced to the lowest terms of militant literature which, since the fifties, was widespread in the land of the Soviets. If one examines the Italian titles published in 1960,³³ for example, one can see that almost all of them are to deal with Neorealism (C. Alvaro,³⁴ C. Bernari,³⁵ A. Moravia³⁶), and especially to the postwar production, which was more politically and socially committed (R. Viganó,³⁷ V. Pratolini,³⁸ C. Montella,³⁹ I. Calvino,⁴⁰ E. Vittorini⁴¹). Instead, in the framework of children's fiction, one can see a clear tendency for the fantastic literature of G. Rodari⁴² and

32 RGALI, f. 631, op. 26, d. 1763, l. 3. *Spravka ob izdanii v SSSR proizvedenii ital'yanskikh pisatelei v 1958-1959 gg.*

33 These data come from the document *Spisok proizvedenii ital'yanskikh pisatelei, izdannykh v SSSR v 1960 g. i retsenzii na nikh* stored in the archival group of the Union of Soviet Writers at the RGALI (f. 631, op. 26, d. 1822, ll. 1-13. *Spisok proizvedenii ital'yanskikh pisatelei, izdannykh v SSSR v 1960 g. i retsenzii na nikh.*)

34 K. Al'varo, *Revnost' i drugie rasskazy*, Moskva: Inostrannaya literatura, 1960; "Sluchai iz khroniki", *Literaturnaya Gruzija*, 3, 1960, 32-6; "Poslednii dnevniki", [retsenziya], *Inostrannaya literatura*, 3, 1960, 280.

35 K. Bernari, "Chernaya trava. Dver', kotoraya ne otkryvaetsya", *Inostrannaya literatura*, 1, 1960, 142-7.

36 A. Moravia, "Papari", *Inostrannaya literatura*, 1, 1960, 153-60; "Svatovstvo", *Literatura i zhizn'*, 12 fevralya 1960; "Shimpanze", *Literaturnaya gazeta*, 2 iyunya 1960; "Ni na chto ne godnye", *Izvestiya*, 9 iyuniya 1960; "Radostnyi smekh", *Izvestiya*, 20 avgusta 1960.

37 R. Viganò, "Svadba v partizanskoi brigade", *Inostrannaya literatura*, 1, 1960, 163-71; "Oni iz shkoli v Gorla", *Sovetskaya Rossiya*, 1 iyuniya 1960.

38 V. Pratolini, "Otvornuvshiesya muzhchiny", *Inostrannaya literatura*, 1, 1960, 160-2; "Prodolzhenie 'Metello'", *Inostrannaya literatura*, 7, 1960, 278.

39 K. Montella, *Sluchai v ministerstve*, Moskva: Pravda, 1960; "Chelovek na mine", *Komsomolets Kaspiya*, 4 marta 1960; "Redkaya marka", *Ogonek*, 21, 1960, 11-14.

40 I. Kal'vino, "Glaza vraga", *Inostrannaya literatura*, 1 (1960), 148-53; "Kuritsa v tsekhe", *Ogonok*, 35, 1960, 12-14.

41 E. Vittorini, "Erika", *Inostrannaya literatura*, 9 (1960), 7-44.

42 G. Rodari, *Dzhakomino v strane Izhetsov*, Moskva: Molodaya gvardiya, 1960; *Priklyucheniya Chipollino*, Moskva: Detgiz, 1960; "Schast'e. Novogodnie poiski konechnoi rifmy", *Izvestiya*, 1 yanvariya 1960; "Basta! S etim pora pokonchit'!... O tom, kak u nas brosalii kurit'", *Komsomol'skaya pravda*, 31 yanvarya 1960; "Peshekhod i zebra", *Literatura i zhizn'*, 9 marta 1960; "Literaturnye premii", *Literatura i zhizn'*, 15 maya 1960; "Khudozhnik i tarakany", *Vechernaya Moskva*, 3 sentyabrya 1960; "Skazka dlya bol'shikh", *Izvestiya*, 29 sentyabrya 1960.

M. Argilli,⁴³ who in their stories skillfully combined fantasy and Communist-inspired pedagogy (see Pivato 2015, 104-16). In the field of the literary criticism there are several articles of C. Salinari⁴⁴ and M. Alicata,⁴⁵ some of the most accredited Marxist critics.

Neorealism, a literary movement whose aesthetic and ideological principles were similar to those of *sotsrealizm* – such as the positive hero, the class struggle, the realistic representation of men and women in their historical time, partisan struggle, etc. – was easily assimilated by the Soviet literary system and quite widespread in the USSR. Moreover, thanks to this poetic compatibility, Neorealist aesthetics did not enter into conflict with the ideological education of the Soviet reader, but rather supported the Socialist purpose. However, the massive diffusion of the Italian Neorealism was not only due to ideological cohesion, but also to a programmatic political decision. A 1958 resolution of the Ideological Commission of the CC observed that was not given the due importance to the publication of works by ‘foreign progressive writers’ (*inostrannye progressivnye pisateli*), emphasizing the need to strengthen ties with the progressive forces of other countries (especially the capitalist ones) with obvious strategic and political – even before that literary – purposes:

The publication of contemporary foreign literature which is not sent by the Ministry of Culture of the USSR must be oriented properly to the expansion of our ties with the progressive literary forces in all countries and to the consolidation of forces in the struggle for peace and democracy. (Postanovlenie Komissii TsK KPSS 2000a, 34)

The importance of cooperation with Western intellectuals – especially European – was underlined in a very effective way by the literary critic Tsetsiliya Kin, who in 1961 published in *Voprosy literatury* an article under the eloquent title “The Masters of Culture Reject Anti-Communism” (Kin 1962). In this article the progressive forces of Italian culture were presented to the Soviet reader and identified with the European Community of Writers and the *Europa letteraria* magazine, which had the merit of bringing together the most prominent representatives of the European *intelligentsiya* of the time (A. Robbe-Grillet, R. Caillois, T.S. Eliot, Ju. Kazakov, E. Morante, A. Moravia) and of promoting an active collaboration between progressives and anti-fascist intellectuals. In particular, the magazine, edited by the writer Giancarlo Vigorelli, was intended to encourage “the ex-

⁴³ M. Ardzhilli, G. Parka, *Priklyucheniya Gvozdika*, Leningrad: Detgiz, 1960; *Priklyucheniya K'odino-Vintika*, Moskva: Detskii mir, 1960.

⁴⁴ K. Salinari, “Problemy romana”, *Inostrannaya literatura*, 3, 1960, 214-20.

⁴⁵ M. Alicata, “Za obnovlenie ital'yanskoi kul'tury”, *Inostrannaya literatura*, 5, 1960, 211.

change of ideas and a close cooperation between cultures of the West and the East, or, as Vigorelli used to say, between the Christian and the Marxist Europe” because, “without the dialogue, the exchange of ideas and the constant contact with the representatives of Marxist ideology, the Western European literary tradition cannot exist. Life itself stresses the need of an active relationship between Western writers and those of Socialist countries” (Kin 1962, 123).

The spread of foreign literature since the end of the fifties in the USSR was both a way to maintain contact with the West and avoid cultural isolation. In addition, it provided opportunities for cohesion between the European progressive forces to deal with the ‘anti-communist propaganda’ that was spreading in the West at the end of that difficult decade.

4 *Ital’yanskaya novella XX veka: Microhistory of a Publication*

It was in this new atmosphere of cultural cooperation and political agendas that the anthology *Ital’yanskaya novella XX veka* (*The Italian Novella of the Twentieth Century*, 1969) began to take shape. As stated by the editor Georgi Bogemsky,⁴⁶ the anthology had the dual purpose of “introducing the reader to the work of writers known as the masters of the short story, and who are the most important representatives of the contemporary Italian literature”,⁴⁷ and of “offering a possibly complete and objective picture of the literary and socio-political currents of the Italian prose of this century”.⁴⁸

The planning and publication of the book took a long time and was complicated, not only because of the ambitious nature of the project. The first draft was presented to the director of the publishing house Khudozhestvennaya literatura (S. Emel’yanikov) in 1959, but the work was published only ten years later, in 1969, because of the difficult international political situation and the consequent crisis of the Italian *intelligentsiya*, which rendered the selection of the contents extremely problematic. During the process of editing, the

⁴⁶ Georgi Bogemsky (1920-95) was film critic and translator from Italian. A specialist of neorealist cinema, he was author of numerous monographs devoted to Italian directors such as Federico Fellini (*Federiko Fellini. Stat’i. Interv’yu. Retsenzii. Vospominaniya*, Moskva: Iskusstvo, 1968) and V. De Sica (*Vittorio De Sica*, Moskva: Iskusstvo, 1963). He translated numerous works including several plays by E. De Filippo and short stories by V. Brancati, M. Venturi, P.P. Pasolini, A. Moravia, I. Calvino, D. Buzzati and others.

⁴⁷ RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 81. *Avtorskoe delo: “Ital’yanskaya novella”*. *Sbornik. Pervod s ital’yanskogo L.A. Verzhinina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

⁴⁸ RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 81. *Avtorskoe delo: “Ital’yanskaya novella”*. *Sbornik. Pervod s ital’yanskogo L.A. Verzhinina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

political position of the writers who were to be included into the volume was evaluated several times, which complicated significantly the work of the editor. This difficulty was underlined even by the editorial consultants responsible for evaluating the draft written by Bogemsky (R. Khlodovsky,⁴⁹ N. Tomashevsky⁵⁰ and L. Vershinin⁵¹), who considered that the “dubious reputation of some writers” (*neyasnost' nekotorykh pisatel'skikh reputatsii*) was a kind of “specific difficulty of the matter” (*spetsificheskaya trudnost' materiala*).⁵² In 1968, Khlodovsky, expressing his opinion on the final draft of the volume, observed that the changed political orientation of many neorealist writers who were included in the collection required an adjustment in the reception of these authors (especially those already known in the USSR) “if not through a radical revision” (*korennoi peresmotr*), at least through “serious clarifications” (*ser'eznye utochneniya*).⁵³ In the editorial draft – sent on 19 January 1961 to the chief editor Sergei Oshero⁵⁴ – G. Bogemsky proposed “to represent as objectively as possible (*po vozmozhnosti*) the writers of different philosophical and socio-political orientations, in order to depict the three key stages in the history of Italy: the Fascist period, the period of the Resistance

49 Ruf Khlodovsky (1923-2004) was a philologist, literary critic and translator from Italian to Russian of A. Moravia, V. Pratolini, L. Pirandello, D. Buzzati and I. Calvino among others. He was one of the main researchers at the M. Gorky Institute of World Literature and authored critical works on Francesco Petrarca, the Italian Renaissance and Medieval Italian literature.

50 Nikolai Tomashevsky (1924-93) – son of the critic and Slavic philologist Boris Viktorovich Tomashevsky – was a literary critic and translator from Spanish and Italian. Since 1953, he taught at the M. Gorky Institute of World Literature and, from 1963 to 1970, he taught Russian literature in Italy (Rome and Naples). Specialized in Italian Renaissance literature, with a particular predilection for the 16th century, he edited several volumes dedicated to the *Commedia dell'Arte* and the Renaissance novel (*Ital'yanskaya novella Vozrozhdeniya*, Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1984; *Ital'yanskaya komediya Vozrozhdeniya*, Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1999). He also translated N. Machiavelli, L. Pirandello, E. De Filippo and I. Calvino.

51 Lev Vershinin (1926-2013) translated from Italian numerous authors such as D. Buzzati, P. Levi, A. Moravia, G. Rodari and I. Calvino. Since the fifties he worked as a consultant for Italian literature for several Soviet publishing houses.

52 RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 73. *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Pervod s ital'yanskogo L.A. Vershinina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

53 RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 14. *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Pervod s ital'yanskogo L.A. Vershinina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

54 Sergei Oshero⁵⁴ (1931-83) was a philologist specialized in ancient classical languages and a translator from Latin and Greek. He translated Virgil, Seneca, Xenophon, Demosthenes and others, including the Latin works by G. Pascoli. From 1960 to 1971, he was editor at the publishing house Khudozhestvennaya literatura for ancient Greek, Latin, Italian and German literature and editor of the series “Biblioteka antichnoi literatury”. Since 1972, he was a member of the Translators Section of the Union of Soviet Writers.

and the postwar period”.⁵⁵ However, as prophetically underlined by the editor, the chances of publishing an ideologically diversified volume were quite low. Despite the good intentions of introducing the Soviet reader to “the most important representatives and typical of the contemporary Italian literature in general and of its various literary trends”,⁵⁶ the selection of the authors appears very uneven, with a clear predominance of *engagé* writers close to the neorealist movement (E. Vittorini, R. Viganò, G. Bassani, I. Calvino, M. Venturi, S. Micheli, V. Pratolini, C. Cassola, A. Moravia and C. Pavese).

The early drafts of the index also offered quite heterogeneous selection of authors who could not be categorized as progressive and anti-fascist and whose poetics was closer to Magic Realism and Surrealism (I. Svevo, G. Papini, A. Palazzeschi, M. Bontempelli and D. Buzzati). However, no trace of this selection was left in the final edition.⁵⁷ If we compare the published version of the index to its different preliminary versions – compiled by the same Bogemsky in accordance with the instructions and suggestions of the editorial advisors – we notice that numerous editorial interventions contributed to crippling the scant plurality of the anthology, confining the volume within the limits of determined ideological postulates and excluding the literary works published in the Fascist period (1922-43) which were not inspired by the aesthetics of Realism. This change was contrary to the suggestions of the editorial consultants who, already in 1961, had criticized the first draft of the content for excluding some notable authors of the Fascist period. In this regard, the critic and Italianist Ruf Khlodovsky expressed his opinion as follows:

The main shortcoming of the collection of twentieth-century Italian novella lies in its scarce and poor representation of the Italian

⁵⁵ RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 65. *Avtorskoe delo: “Ital’yanskaya novella”*. *Sbornik. Perevod s ital’yanskogo L.A. Vershinina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

⁵⁶ RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 65. *Avtorskoe delo: “Ital’yanskaya novella”*. *Sbornik. Perevod s ital’yanskogo L.A. Vershinina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

⁵⁷ In the first draft of the anthology (1959) brought to the attention of the editor S. Emel’yanikov, Bogemsky had also included the writers M. Serao, S. Di Giacomo, L. Capuana, G. D’Annunzio, G. Deledda and L. Pirandello. Their later exclusion from the index was due to practical reasons: the same publishing house was already printing the first volume dedicated to 19th century Italian novels, which also included short story from the early decades of the 20th century (*Ital’yanskije novelly 1860-1914*, Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1960). However, the overall picture on the development of the Italian novella presented in the latter publication also fell within precise ideological limits. Starting from Giovanni Verga, the volume offers a broad perspective on the development of *Verismo*, then focuses on the realist production between the late 19th century and the early 20th century. For example, regarding the literary production of G. D’Annunzio, the anthology proposes some poems of his realist period published in his first collection of short stories (*Terra Vergine*, 1882; *Novelle della Pescara*, 1902), while the literary production of the Fascist period is completely ignored.

short stories of the period from the beginning of the century until 1943, that is until the collapse of the Fascist dictatorship in Italy.⁵⁸

As you examine the composition of the collection *Ital'yanskaya novella XX veka*, what first catches the eye is the almost complete absence of short stories belonging to the Fascist period – by which certainly I do not mean Fascists short stories, but those that clearly show the negative attitude of the best part of the writers of the twenties, thirties and forties against the regime of dictatorship and violence imposed on the country by Mussolini and his acolytes. In the collection, the Fascist period is represented by four short stories by Cesare Pavese. These short stories are wonderful as it regards their artistic value, but they alone cannot illustrate all of the difficulties and tensions of the literary struggle that was conducted in Italy in the ‘black decades’ of Fascism.⁵⁹

Ruf Khlodovsky also noted that the *a priori* exclusion of the literature produced during the Fascist period was a mistake often committed in bad faith and on the wrong assumption that all the works written in those years would reflect the Fascist ideological orientation and that, consequently, they would be artistically irrelevant (for the purposes of the Soviet literary system):

Unlike contemporary Italian literature and the one of the early century, the literature of the Fascist period was not translated at all in our country (with the exception of the novels by Germanetto and Silone, which were written in exile), and it was not properly analysed by our literary criticism. However, it does not mean that Italy in that period did not produce anything significant, or at least anything that could make a part of this volume.⁶⁰

In his analysis, Khlodovsky illustrated the variety of Italian literary movements and writers who opposed their resistance to the Fascist rhetoric and its cultural policy and who rejected the official pseudo-literature (*ofitsial'naya psevdo-literatura*). In this regard the ‘hermeticism’ and formal elegance of the so-called ‘artistic prose’ are presented as two forms of the intellectual opposition exercised by

⁵⁸ RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 57, *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Perevod s ital'yanskogo L.A. Verшинina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

⁵⁹ RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 59, *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Perevod s ital'yanskogo L.A. Verшинina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

⁶⁰ RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 60, *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Perevod s ital'yanskogo L.A. Verшинina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

Italian dissident writers during the Fascist dictatorship.⁶¹ Among those, Khlodovsky named Alvaro, Bilenchi, Moravia and Vittorini.⁶² He also proposed to avoid limiting the selection to works written during the postwar period, and to include in the anthology also a few works written by the same authors during the Fascism: in the case of Alvaro, for example, he recommended the short stories of the collection *People in Aspromonte* (1933), not published in the USSR, rather than those of the collection *75 short stories* (1955), which was already partially known to the soviet reader; and he suggested proceeding in the same way with Moravia.⁶³

Nikolai Tomashevsky's assessment also emphasized the lack of prominent authors of the Fascist period and argued that – given the historical and chronological nature of the volume, which was designed to outline the trends of the Italian novella from 1914 to 1960 – it was inconceivable to exclude authors such as M. Bontempelli, T. Landolfi, C. Malaparte and A. Soffici.⁶⁴ Tomashevsky noted that much space was devoted to authors of a lesser literary value. In his view, this implied that the selection criteria were not based on literary or historical considerations, but on ideological ones:

It is not very clear to me why such undisputed names as Carlo Bernari, Landolfi, Cassola and Malaparte are absent from the collection, whereas writers such as Alberto Tofanelli, R. Viganò, Silvio Micheli and Marcello Venturi occupy a predominant position. They could hardly claim to be representatives of the contemporary Italian novella. By all means their political positions should be respected but should not come in substitution of their artistic value (*Sleduet, vsyacheski uvazhat' ikh politicheskije pozitsii, no ne podmenyat' imi pozitsii v literature*). Many Italian writers and just as many public figures (including many prominent Communists), during their stay in Moscow, have repeatedly pointed out that the propaganda of poor-quality works by Communist writers causes more harm than good. In this regard, I would note that

⁶¹ Another such form of resistance against the cultural flattening and autarchy of the Fascist regime is represented by the fact that many anti-fascist writers devoted themselves to the practice of translation during the Fascist period. In this regard, we can mention the publication of the famous anthology of American writers edited by E. Vittorini (*Americana*, 1942) and the numerous translations of C. Pavese who, in those years devoted himself almost exclusively to the translation of American literature. On translation and censorship in the Fascist era see Bonsaver 2007; Rundle 2004; Cembali 2006.

⁶² RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 61. *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Perevod s ital'yanskogo L.A. Verшинina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

⁶³ RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 62. *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Perevod s ital'yanskogo L.A. Verшинina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

⁶⁴ RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, ll. 73-74. *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Perevod s ital'yanskogo L.A. Verшинina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

literary criticism (and editing is one of its subtle but still important forms) absolutely must not follow the 'biographical' method (*anketnyi metod*).⁶⁵

Following these observations, Bogemsky intervened in the third draft of the content in order to implement the changes suggested by the reviewers, including Bontempelli, Bernari, Bilenchi and Palumbo. The fourth draft also included Cassola and Pasolini, and extended the chronological boundaries of the anthology by adding a few short stories published under Mussolini and in the fifties and sixties - as, for example, two novellas written by Alvaro in the thirties (*Davil'nitsa vinograda*, *Osennyaya Burya*), two short stories by Italo Calvino published in the fifties (*Sluchai iz zhizni sluzhashchego*, *Sluchai iz zhizni poeta*) and some works written by Moravia in the sixties (*Avtomat*, *Toska*, *Trel'yazh*). Instead, the new selection reduced the space dedicated to writers such as Viganò, Micheli and Venturi. However, many of these changes left no trace in the final printed version, in which neo-realist works continued to prevail and the different historical and literary movements were represented unevenly. The definitive composition of the anthology went beyond the chronological limits defined by the original title (*Ital'yanskaya novella 1914-1960*), which, consequently, was finally replaced with the more generic *Ital'yanskaya novella XX veka*. The discrepancy between the contents of the last draft and the actual composition of the printed volume clearly shows that - despite the adjustments and arrangements made by editors, critics and authors in order to adapt their editorial projects to the literary and cultural Soviet system - the ultimate decision was to be made by the higher organs of censorship, which could invalidate, disrupt or even reject an editorial work that, as in this case, could have lasted for years.

The documents stored in the publishing house's archive are not complete,⁶⁶ and we are not able to reconstruct what happened from 23 December 1963 (the date of the last draft approved by the director of the editorial board of foreign literature's section A. Mironova, the editor in chief S. Osherov and the director of the publishing house S. Emel'yanikov) to 9 July 1968 (the date of the conclusive notes written by S. Osherov). However, if we compare the last approved index's draft (1963) to the content of the published book (1969), it is clear that the changes realized were aimed at offering the Soviet reader

⁶⁵ RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 74. *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Perevod s ital'yanskogo L.A. Vershinina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

⁶⁶ The double numbering of the sheets implies that the material has been archived twice, but the non-correspondence of the number of sheets and the absence of a progressive numbering suggests that numerous pages are missing.

an ideologically oriented perspective on the Italian literature of the first half of the twentieth century, albeit limited only to short stories. This overturning of the editor's and editorial consultants' good intentions and efforts – which were initially aimed at offering to the Soviet reader an overview as complete and objective as possible of the Italian literary process – ended up in turning the volume in yet another anthology mostly dedicated to the so-called literature of the Resistance. In the editorial note (9 July 1968), Osherov presented the work noting that “[l]arge space is reserved for the anti-Fascist theme and for the Resistance” (*bol'shoe mesto v nem zanimaet antifashistskaya tema, tema soprotivleniya*).⁶⁷ It is clear that the anthology which was finally published had an eminent didactic purpose: through criticism (especially through its subtle yet powerful variant that is the editing process) the reader was oriented towards a given interpretation, shaping his/her competence according to the needs of the Soviet system. The cultural adaptation of the Italian literary process to the ideological purposes of the anthology is further confirmed by the editorial note written by Osherov, where he explained that the final version of the book had been reviewed and approved by Mario Alicata,⁶⁸ who at that time was the head of the Cultural Committee of the Italian Communist Party. This fact does not only confirm the active role played by the CPI in the spread of the Italian literature in the USSR. Although Alicata died in 1966 – and, therefore, the draft he approved must have been compiled sometime between the draft of 1963 and that of 1968 – his approval suggests that the interest of the Italian comrades in intensifying cultural relations with the Soviet Union and in disseminating the anti-Fascist writers also exerted a decisive role in the revision of the volume. However, the final content of the anthology underwent further changes after Alicata's approval, as explained by the same Osherov:

[T]he final version has been seen and approved by the late Mario Alicata. Nevertheless, in the final composition additional changes have been made, primarily by updating and, secondarily, by excluding those short stories which in the meantime [i.e., over the years of the editorial work on the volume] had been published elsewhere.⁶⁹

⁶⁷ RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 4. *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Perevod s ital'yanskogo L.A. Verшинina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

⁶⁸ RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 5. *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Perevod s ital'yanskogo L.A. Verшинina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

⁶⁹ RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 5. *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Perevod s ital'yanskogo L.A. Verшинina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

This explanation gives us some additional clarification about editorial interventions on the drafts. However, these changes refer to the selection of single short stories rather than to the selection of the authors, which was made according to the *anketnyi metod* to pursue purely ideological and propagandist reasons. This fact emerges quite clearly if we compare the index draft (1963) to the content of the volume published in 1969, as reported below:

Ital'yanskaya novella XX veka (23 December 1963)	Ital'yanskaya novella XX veka (1969)
Italo Svevo <i>Ubiistvo na ulitse Bel'podzho</i> (<i>L'assassinio di via Belpoggio</i> , 1890)	Italo Svevo <i>Ubiistvo na ulitse Bel'podzho</i> (<i>L'assassinio di via Belpoggio</i> , 1890)
<i>Po-predatel'ski</i> (<i>Proditoriamente</i> , 1923)	<i>Po-predatel'ski</i> (<i>Proditoriamente</i> , 1923)
Massimo Bontempelli <i>Ostrov Iren</i> (<i>L'isola di Irene</i> , 1920)	Massimo Bontempelli <i>Ostrov Iren</i> (<i>L'isola di Irene</i> , 1920)
Giovanni Papini <i>Obmenennye dushi</i> (<i>Le anime barattate</i> , 1912)	Giovanni Papini <i>Obmen dushami</i> (<i>Le anime barattate</i> , 1912)
<i>Ubegayushchee zerkalo</i> (<i>Lo specchio che fugge</i> , 1906)	<i>Ubegayushchee zerkalo</i> (<i>Lo specchio che fugge</i> , 1906)
<i>Nishchii, vyprashivavshii dushi</i> (<i>Il mendicante di anime</i> , 1906)	
<i>Shutka</i> (<i>Uno scherzo</i> , 1914)	
<i>Pervoe donesenie marsian</i> (<i>La prima relazione marziana</i> , 1954)	
Aldo Palazzeschi <i>Den' i noch'</i> (<i>Il giorno e la notte</i> , 1948)	Aldo Palazzeschi <i>Dnem i noch'yu</i> (<i>Il giorno e la notte</i> , 1948)
<i>Dama s veerom</i> (<i>La signora del ventaglio</i> , 1951)	<i>Dama s veerom</i> (<i>La signora del ventaglio</i> , 1951)
<i>Molchanie</i> (<i>Il silenzio</i> , 1951)	
Marino Moretti <i>Potukhshii ochag</i> (<i>L'arola spenta</i> , 1921)	Marino Moretti <i>Potukhshii ochag</i> (<i>L'arola spenta</i> , 1921)
Corrado Alvaro <i>Davil'nitsa vinograda</i> (<i>La pigiatrice d'uva</i> , 1930)	Corrado Alvaro <i>Vzryv</i> (<i>Tempesta</i> , 1940)
<i>Osennaya burya</i> (<i>Temporale d'autunno</i> , 1930)	<i>Nash kvartal</i> (<i>Il nostro quartiere</i> , 1947)
<i>Devochka iz Amal'fi</i> (<i>La bambina di Amalfi</i> , 1950)	<i>Devochka iz Amal'fi</i> (<i>La bambina di Amalfi</i> , 1950)

Ital' yanskaya novella XX veka (23 December 1963)	Ital' yanskaya novella XX veka (1969)
Francesco Iovine <i>Mikele pri Gvadalakhare</i> (Michele a Guadalajara, 1945) <i>Martina na dereve</i> (Martina sull'albero, 1945)	Francesco Iovine <i>Mikele pri Gvadalakhare</i> (Michele a Guadalajara, 1945) <i>Martina na dereve</i> (Martina sull'albero, 1945)
Vitaliano Brancati <i>Starik v sapogakh</i> (Il vecchio con gli stivali, 1945)	Vitaliano Brancati <i>Starik v sapogakh</i> (Il vecchio con gli stivali, 1945)
Dino Buzzati <i>Soldatskaya pesnya</i> (La canzone di guerra, 1949) <i>Rigoletto</i> (Rigoletto, 1954) <i>Shinel'</i> (Il mantello, 1942) <i>Korol v Khorm-el "Khagare"</i> (Il re a Horm el-Hagar, 1949) <i>Zabastovka telefonov</i> (Sciopero dei telefoni, 1958)	Dino Buzzati <i>Soldatskaya pesnya</i> (La canzone di guerra, 1949) <i>Rigoletto</i> (Rigoletto, 1954) <i>Sem' etazhei</i> (Sette piani, 1942)
Carlo Bernari <i>Dushe i serdtse*</i> <i>Vse vopros tona*</i>	Carlo Bernari <i>Smertnyi prigorov</i> (Condanna a morte, 1945) <i>Po tu storonu</i> (Esterina da quella parte, 1947)
–	Giuseppe Marotta <i>Mramor govorit</i> (Il marmo parla, 1964) <i>Dara</i> (Dara, 1962)
Arturo Tofanelli <i>Pokhititel' velosipedov</i> (Il ladro di biciclette, 1957) <i>Pervyi den' voiny</i> (Il primo giorno di guerra, 1957) <i>Tesnye botinki</i> (Scarpe strette, 1957)	Arturo Tofanelli <i>Pokhititel' velosipedov</i> (Il ladro di biciclette, 1957) <i>Pervyi den' voiny</i> (Il primo giorno di guerra, 1957) <i>Tesnye botinki</i> (Scarpe strette, 1957)
–	Elio Vittorini <i>Moya voina</i> (La mia guerra, 1931)
Cesare Pavese <i>Svadebnoe puteshestvie</i> (Viaggio di nozze, 1936) <i>Priyateli</i> (Amici, 1937) <i>Samoubiistvo</i> (Suicidi, 1938) <i>Letnyaya groza</i> (Temporale d'estate, 1937)	Cesare Pavese <i>Svadebnoe puteshestvie</i> (Viaggio di nozze, 1936) <i>Druz'ya</i> (Amici, 1937) <i>Samoubiitsy</i> (Suicidi, 1938)

<i>Ital'yanskaya novella XX veka</i> (23 December 1963)	<i>Ital'yanskaya novella XX veka</i> (1969)
–	Vasco Pratolini <i>Vanda</i> (<i>Vanda</i> , 1947) <i>Moe serdtse</i> (<i>Il mio cuore a Ponte Milvio</i> , 1954)
Giorgio Bassani <i>Noch' 1943 goda</i> (<i>Una notte del '43</i> , 1955)	Giorgio Bassani <i>Noch' 1943 goda</i> (<i>Una notte del '43</i> , 1955)
Carlo Cassola <i>Babà</i> (<i>Babà</i> , 1946)	Carlo Cassola <i>Babà</i> (<i>Babà</i> , 1946)
Alberto Moravia <i>Lovushka</i> (<i>L'imbroglio</i> , 1937) <i>Krokodil</i> (<i>Il coccodrillo</i> , 1956) <i>Vecher vospominanii*</i> <i>Nozhki moei mebeli</i> (<i>Le gambe dei mobili</i> , 1959) <i>Avtomat</i> (<i>L'automa</i> , 1962) <i>Toska</i> (<i>La noia</i> , 1960) <i>Trel'yazh*</i> <i>Zadnii Khod</i> (<i>La marcia indietro</i> , 1959)	–
Italo Calvino <i>Predatel'skoe selenie</i> (<i>Paese infido</i> , 1953) <i>Sluchai iz zhizni sluzhashchego</i> (<i>L'avventura di un impiegato</i> , 1953) <i>Khorosha igra, do korotka pora</i> (<i>Un bel gioco dura poco</i> , 1952) <i>Strakh na tropinke</i> (<i>Paura sul sentiero</i> , 1946) <i>Griby v gorode</i> (<i>Funghi in città</i> , 1952) <i>Luna i N'yak</i> (<i>Luna e Gnac</i> , 1956) <i>Sluchai iz zhizni poeta</i> (<i>L'avventura di un poeta</i> , 1958)	Italo Calvino <i>Predatel'skaya derevnya</i> (<i>Paese infido</i> , 1953) <i>Sluchai so sluzhashchim</i> (<i>L'avventura di un impiegato</i> , 1953) <i>Markoval'do v magazine</i> (<i>Marcovaldo al supermercato</i> , 1963) <i>Presledovanie</i> (<i>L'inseguimento</i> , 1967)
–	Beppe Fenoglio <i>Khozyain platit plocho</i> (<i>Il padrone paga male</i> , 1959)
Romano Bilenchi <i>Zasukha</i> (<i>La siccità</i> , 1944)	–

<i>Ital'yanskaya novella XX veka</i> (23 December 1963)	<i>Ital'yanskaya novella XX veka</i> (1969)
Renata Viganò <i>Prababka Katerina</i> (<i>La bisnonna</i> , 1949) <i>Po mestu zhitel'stva*</i>	–
Silvio Micheli <i>Lombard*</i> <i>Shag vpered*</i>	–
Marcello Venturi <i>Oruzhie – v more*</i> <i>Balilla</i> (<i>Il balilla</i> , 1960) <i>Prazdnik vo vremya manevrov</i> (<i>Festa alle manovre</i> , 1950)	Marcello Venturi <i>Leto, kotoroe my nekogda ne zabudem</i> (<i>Estate che mai dimenticheremo</i> , 1945) <i>Velikaya pesn**</i> <i>Prazdnik vo vremya manevrov</i> (<i>Festa alle manovre</i> , 1950)
Carlo Montella <i>Kto uezhaet na zare</i> (<i>Chi parte all'alba</i> , 1957) <i>Voskresnaya progulka</i> (<i>Gita domenicale</i> , 1957)	Carlo Montella <i>Kto uezhaet na zare</i> (<i>Chi parte all'alba</i> , 1957) <i>Voskresnaya progulka</i> (<i>Gita domenicale</i> , 1957)
–	Nino Palumbo <i>Kamen' vmesto serdtsa</i> (<i>La pietra al posto del cuore</i> , 1964)
–	Pier Paolo Pasolini <i>Drandulet</i> (<i>La bibita</i> , 1950) <i>Snatury</i> (<i>Dal vero</i> , 1953-54)

* Because of the scarcity information in our possession, it was not possible to establish the Italian original title of these novellas.

In light of these data, and if we place the new Soviet editorial policy in the wider framework of the profound upheavals that struck the country in those years – the coming to power of L. Brezhnev (1964), the Sinyavsky-Daniel' trial (1966), the new European crisis following the Prague Spring (1968) and the end of the Thaw (1970) – this reversal of the publishing trend may be considered as symptomatic of the Soviet cultural re-closure, which pushed up the emergence and the further consolidation of the intellectual dissent.

5 The Mass Reader as the Target of the Ideological Critical Discourse

So far, we showed how the changes made in the composition of the anthology were aimed to provide the Soviet reader with a misleading perspective on the Italian literary process, giving preference to 'progressive' writers in order to match the volume contents with so-

cialist propaganda. However, to fully understand the editorial strategies aimed at the creation of the Soviet reader, we must not underestimate the interventions made on the introductory essay which was considered a key tool for effectively proposing the 'correct' interpretation of foreign literary works. The introduction of the anthology *Ital'yanskaya novella XX veka* was entrusted to the critic Tsetsiliya Kin who, in an attempt to historically contextualize the anthology and to create a continuity with the first volume dedicated to the Italian novella (*Ital'yanskije novelly 1860-1914*, Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1960), ideally reconnected the Risorgimento to the Resistance and then offered a detailed picture of the literary development of the Fascist period and after the Second World War. The archive of the publishing house Khudozhestvennaya literatura did not preserve the original copy of this essay, but only the comments that the editor Osherov sent to Kin on 20 May 1968. Nevertheless, this document is very important to reconstruct the micro-history of the editorial process, as it illustrates how the changes suggested to the critic were mainly intended to adapt her essay to the purposes of the collection (*bol'she sorientirovav eë na sbornik*).⁷⁰ The editor – while praising Ts. Kin for the impeccable style of her essay, which offered an interesting picture of the Italian literary process – states categorically that “it is absolutely necessary to make it closer to the structure and to the contents of the anthology” (*stat'yu neobkhodimo bol'she priblizit' k strukture i sodержaniyu sbornika*).⁷¹ In this regard, Osherov gives advice not to mention Brancati and Bernari in reference to the Fascist period, because the book included only their neorealist works (*v svyazi s periodom fashizma nuzhno govorit' ne o Brankati ili Bernari, kotorye voshli v sbornik svoimi neorealistskimi poslevoennymi proizvedeniyami*).⁷²

The omission of this aspect of their literary work and political past was necessary to rebuild their reputation in accordance with the ideological demand of the Soviet system. Hence, this ideological interference seriously affected the reader's reception, offering a cleaned up and somehow misleading perspective on the Italian literary history. Numerous cuts of other nature were also suggested. The editor-in-chief proposed to reduce the space devoted to Vittorini (who had only a single short story published in the volume) in order to mention other neorealist writers, taking the cue from his novel *Conversation*

70 RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 9. *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Pervod s ital'yanskogo L.A. Verzhinina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

71 RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 7. *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Pervod s ital'yanskogo L.A. Verzhinina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

72 RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 7. *Avtorskoe delo: "Ital'yanskaya novella". Sbornik. Pervod s ital'yanskogo L.A. Verzhinina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

in Sicily for moving the discussion to “committed literature” (*Mne kazhetsya, chto, rasskazav o ‘Sitsiliiskikh besedakh’, imenno zdes’ i sleduet nachat’ razgovor ob ‘impenio’, poskol’ku obshchepriznano, chto imenno s etogo proizvedeniya nachalas’ ital’yanskaya literatura ‘impen’yata’*).⁷³ Osherov also suggested to deserve more attention to Calvino in order to illustrate the Italian literary transition from Neorealism to the new artistic trends of the sixties (*nuzhno podrobnee pogovorit o Kal’vino, poskol’ku imenno na primere ego tvorchestva luchshe vsego pokazat’ perekhod ot neorealizma k problemam segodnyashnego dnya i novym tvorcheskim printsipam*).⁷⁴ Nevertheless, even this description must be put into precise ideological boundaries, as evidenced by the request to delete from the essay the paragraph dedicated to the New Vanguard, with a particular reference to Gruppo 63⁷⁵ (*razdel o ‘neoavangardistakh’ kazhetsya mne sovershenno lishnim. O nikh dostatochno tol’ko upomyanut’*).⁷⁶

This analysis clearly illustrates the change in editorial dynamics at a crucial point in the USSR history, highlighting the role of Soviet criticism understood as “an institution for cultural adaptation of personality to the machinery of the suprapersonal authority” (Dobrenko 1997b; Eng. transl., 7). In this sense, then, the Soviet *literator* was also a tool of the propaganda, who served as a medium between the Party’s ideology and the mass of readers, and whose purpose was to filter foreign works or to adapt them to the Soviet literary system (Dobrenko 1999). In this perspective, the different editorial phases and in particular the paratextual apparatus that accompanied the Soviet editions of foreign works are a valuable source of information to shed light on the shaping of the Soviet mass reader. Such publications as *Ital’yanskaja novella XX veka* – whose target was the mass reader (*kniga rasschitana na massogo chitatelya*)⁷⁷ – were aimed at the ideological education (*ideinoe vospitanie*) and at the cultural growth (*kul’turnyi rost*) of the Soviet reader. The practical implementation of these purposes was entrusted to the care of the state publishing

73 RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 8. *Avtorskoe delo: “Ital’yanskaya novella”. Sbornik. Perevod s ital’yanskogo L.A. Vershinina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.* Here in the text, Osherov used the transliterated Italian words ‘impegno’ [*impenio*] and ‘impegnata’ [*impen’yata*], respectively used for ‘commitment’ and ‘committed’.

74 RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 8. *Avtorskoe delo: “Ital’yanskaya novella”. Sbornik. Perevod s ital’yanskogo L.A. Vershinina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

75 Gruppo 63 (Group 63) was an avant-garde Italian literary group of the sixties. The group was organized in 1963 in Palermo and among its founders were Umberto Eco, Giorgio Manganelli and Edoardo Sanguineti.

76 RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 9. *Avtorskoe delo: “Ital’yanskaya novella”. Sbornik. Perevod s ital’yanskogo L.A. Vershinina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

77 RGALI, f. 613, op. 10, d. 4938, l. 4. *Avtorskoe delo: “Ital’yanskaya novella”. Sbornik. Perevod s ital’yanskogo L.A. Vershinina, Ya. Z. Lesyuka, R.I. Kholodovskogo i dr.*

houses' editors and to the literary critics who, as we have seen, applied in the first instance the prescriptive impositions of censorship.

In conclusion, the editors and critics can be regarded as performing a cultural adjustment that corresponds to a real semantic translation due to the crossing of "the boundary [existing] between a translation and the recipient culture" (Torop 2000, 599). In this case, the crossing of semiotic boundaries (*semioticheskie granitsy*) (Lotman 1992) of the Soviet semiosphere produces a number of transformations on the source text (prototext), not only on the level of the text itself, but also on that of the meta-text (paratext). The cultural adaptation performed by paratexts (introductory essays, reviews, prefaces, afterwords) is an example of meta-textual translation (*metatekstual'nyi perevod*) of the wider process which Torop defines "total translation" (*total'nyi perevod*), as to say a translation that involves not only a linguistic transfer, but also a cultural and ideological transfer of the prototext from one semiotic system to another, with the aim of shaping the reader's knowledge and, consequently, his/her repertoire (Kristeva 1986) according to the cultural and ideological requirements of the Soviet system.

Bibliography

- Baldini, Anna (2012). "La Torino dell'industria culturale (1945-68)". Luzzatto, Sergio; Pedullà, Gabriele; Scarpa Domenico, *Atlante della letteratura italiana*, vol. 3. Torino: Einaudi, 849-69.
- Bogemsky, Georgi (ed.) (1969). *Ital'yanskaya novella XX veka*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura.
- Bonsaver, Guido (2007). "The War on Translations and the Case of Bompiani's 'Americana'". Bonsaver, Guido, *Censorship and Literature in Fascist Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 221-9. DOI <https://doi.org/10.3138/9781442684157>.
- Carnevali, Emilio (2006). "I fatti di Ungheria e il dissenso degli intellettuali di sinistra. Storia del manifesto dei '101'". *MicroMega*, 9. URL <https://bit.ly/2LRrF4s> (2019-03-13).
- Carteny, Andrea (2007). "PCI, intellettuali e casa Einaudi: echi e testimonianze della rivoluzione ungherese in Italia", in "Atti del convegno in Memoria del 50 anniversario della rivoluzione ungherese del 1956 (Roma, 7 novembre 2006)", *RSU. Rivista di Studi Ungheresi*, n.s., 6, 95-103. URL <http://docplayer.it/11443904-Rsu-universita-la-sapienza.html> (2019-03-13).
- Cembali, Maria Elena (2006). "I traduttori nel Ventennio fascista". *inTRAlinea*, 8. URL <http://www.intralea.org/archive/article/1636> (2019-03-17).
- David-Fox, Michael (2015). *Crossing Borders: Modernity, Ideology and Culture in Russia and the Soviet Union*. Pittsburg: University of Pittsburg Press. DOI <https://doi.org/10.2307/j.ctt155jp44>.
- Dobrenko, Evgenii (1997). *Formovka sovetskogo chitatelya. Sotsial'nye i esteticheskie predposylki retseptsii sovetskoi literatury*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt. Eng. transl.: *The Making of the State Reader*. Trans. by J.M. Savage. Stanford: Stanford University Press, 1997.

- Dobrenko, Evgenii (1999) *Formovka Sovetskogo pisatelya. Sotsial'nye i esteticheskie istoki sovetskoi literaturnoi kul'tury*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt.
- Dobrenko, Evgenii; Kalinin, Il'ya (2011). "Literaturnaya kritika i ideologicheskoe razmezhevanie epokhi ottepeli: 1953-1970". Dobrenko, Evgenii; Tikhanova, Galina (eds), *Istoriya russkoi literaturnoi kritiki*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 417-76. Eng. transl.: "Literary Criticism during the Thaw". Dobrenko, Evgenii; Tikhanova, Galina (eds), *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011, 184-206.
- Gardzonio, Stefano; Rechchia, Alessandra (2012). *Doktor Zhivago: Pasternak, 1958, Italiya*. Moskva: Reka vremen.
- Ginzburg, Aleksandr (1967). *Belaya kniga po delu A. Sinyavskogo i Ju. Danielya*. Frankfurt: Posev.
- Goryaeva, Tat'yana (2009). *Politicheskaya tsenzura v SSSR (1917-1991)*. Moskva: ROSSPEN.
- Gravina, Giovanni (1995). "Per una storia dell'associazione Italia-URSS. Parte seconda". *Slavia*, 1, 48-100.
- Großmann, Sonja (2015). "Dealing with 'Friends'. Soviet Friendship Societies in Western Europe as a Challenge for Western Diplomacy". Mikkonen, Simo; Koivunen, Pia (eds), *Beyond the Divide: Entangled Histories of Cold War Europe*. New York: Berghahn, 196-217.
- Guagnelli, Simone (2012-13). "Tempo presente. Una rivista italiana cripto-tamizdat". *eSamizdat*, 9, 87-104. URL [http://www.esamizdat.it/rivista/2012-2013/pdf/guagnelli_eS_2012-2013_\(IX\).pdf](http://www.esamizdat.it/rivista/2012-2013/pdf/guagnelli_eS_2012-2013_(IX).pdf) (2019-03-10).
- Gullotta, Andrea (2012-13). "Pietro Antonio Zveteremich e il caso Pasternak: un documento inedito dagli archivi russi". *eSamizdat*, 9, 55-62. URL [http://www.esamizdat.it/rivista/2012-2013/pdf/gullotta_eS_2012-2013_\(IX\).pdf](http://www.esamizdat.it/rivista/2012-2013/pdf/gullotta_eS_2012-2013_(IX).pdf) (2019-03-17).
- Iampolski, Mikhail (1997). "Censorship as the Triumph of Life". Dobrenko, Evgenii; Lahusen, Thomas (eds), *Socialist Realism without Shores*. Durham: Duke University Press, 165-77. DOI <https://doi.org/10.1215/9780822398097-009>.
- Jachec, Nancy (2008). "The *Société Européenne de Culture's* Dialogue Est-Ouest 1956: Confronting the 'European Problem'". *History of European Ideas*, 34, 558-69. DOI <https://doi.org/10.1016/j.histeuroideas.2008.02.003>.
- Jachec, Nancy (2015) *Europe's Intellectuals and the Cold War. The European Society of Culture, Post-War Politics and International Relations*. London-New York: Tauris.
- Kin, Tssetsiliya (1962). "Mastera kultury otvergayut antikommunizm". *Voprosy literatury*, 1, 122-9.
- Kristeva, Julia (1986). *The Kristeva Reader*. Ed. by Toril Moi. New York: Columbia University Press.
- Lahusen, Thomas (1997). "Socialist Realism in Search of Its Shores: Some Historical Remarks on the 'Historically Open Aesthetic System of the Truthful Representation of Life'". Dobrenko, Evgenii; Lahusen, Thomas (eds), *Socialist Realism without Shores*. Durham: Duke University Press, 5-26. DOI <https://doi.org/10.1215/9780822398097-002>.
- Lotman, Juri (1992). "O semiosfere". Lotman, Juri, *Izbrannye stat'i v trekh tomakh. Tom. 1. Staty po semiotike i topologii kul'tury*. Tallin: Aleksandra. URL <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm> (2019-04-17).

- Mancosu, Paolo (2013). *Inside the Zhivago Storm: The Editorial Adventures of Pasternak's Masterpiece*. Milano: Feltrinelli.
- Medici, Lorenzo (2009). *Dalla propaganda alla cooperazione: la diplomazia culturale italiana nel secondo dopoguerra (1944-1950)*. Milano: CEDAM.
- Pivato, Stefano (2015). *Favole e politica. Pinocchio, Cappuccetto rosso e la Guerra fredda*. Bologna: il Mulino.
- Postanovlenie Komissii TsK KPSS (2000a). "Postanovlenie Komissii TsK KPSS 'O meropriyatiyakh po ustraneniyu nedostatkov v izdanii i kritike inostrannoi khudozhestvennoi literatury'". Afanas'eva, E.S.; Afiani V.Yu. (eds), *Ideologicheskie Komissii TsK KPSS 1958-1964. Dokumenty*. Moskva: ROSSPEN, 33-8.
- Postanovlenie Komissii TsK KPSS (2000b). "Postanovlenie Komissii TsK KPSS 'Ob ustraneniui nedostatkov v izdanii i retsenzirovanii inostrannoi khudozhestvennoi literatury'". Afanas'eva, E.S.; Afiani, V.Yu. (eds), *Ideologicheskie Komissii TsK KPSS 1958-1964. Dokumenty*. Moskva: ROSSPEN, 45-7.
- Reccia, Alessandra (2012-13). "L'Italia nelle relazioni culturali sovietiche, tra pratiche d'apparato e politiche del disgelo". *eSamizdat*, 9, 23-42. URL [http://www.esamizdat.it/rivista/2012-2013/pdf/reccia_eS_2012-2013_\(IX\).pdf](http://www.esamizdat.it/rivista/2012-2013/pdf/reccia_eS_2012-2013_(IX).pdf) (2019-03-10).
- Reifman, Pavel (w.d.). *Iz istorii russkoi, sovetskoi i postsovetskoi tsenzury*. URL <http://reifman.ru/soviet-postsoviet-tsenzura/glava-3/> (2019-04-19).
- Richmond, Yale (2003). *Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press.
- Rundle, Christopher (2004). "Il ruolo/la (in)visibilità del traduttore e dell'interprete nella storia". *Il traduttore nuovo*, 1-2, 63-76.
- Sicari, Ilaria (2016). "(Re)defininig a Literary Genre: How Italo Calvino's Post-modern (Hyper)Novels became 'Philosophical Allegories' in the USSR", *Ullbandus. The Slavic, East European and Eurasian Review of Columbia University*, 17, 42-61.
- Sinyavsky, Andrei [Tertz, Abram] (1957). *Chto takoe sotsialisticheskii realizm*. URL <http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html> (2019-04-21).
- Stern, Ludmila (2007). *Western Intellectuals and the Soviet Union, 1920-1940. From the Red Square to the Left Bank*. New York: Routledge.
- Togliatti, Palmiro (2014a). "Repressione in Ungheria: la protesta degli intellettuali". Fiocco, Gianluca; Righi, Maria Luisa (a cura di), *La guerra di posizione in Italia* [e-book]. Torino: Einaudi.
- Togliatti, Palmiro (2014b). "La Società europea di cultura: un progetto da combattere". Fiocco, Gianluca; Righi, Maria Luisa (a cura di), *La guerra di posizione in Italia* [e-book]. Torino: Einaudi.
- Torop, Peeter (2000). "Towards the Semiotics of Translation". *Semiotica*, 3-4(128), 597-609. DOI <https://doi.org/10.1515/semi.2000.128.3-4.597>.
- Zalambani, Maria (2009). *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*. Firenze: Firenze University Press.
- Zhang, Xudong (1997). "The Power of Rewriting. Postrevolutionary Discourse on Chinese Socialist Realism". Dobrenko, Evgeni; Lahusen, Thomas (eds), *Socialist Realism without Shores*. Durham: Duke University Press, 282-309. DOI <https://doi.org/10.1215/9780822398097-015>.

Téa Obreht e Sara Nović: l'esotico alla balcanica

Olivera Miok
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract In the contemporary literary universe, where the 'commercial pole' of literary field prevails over the 'autonomous' one, according to the dichotomy introduced by Pierre Bourdieu and furtherly developed by Pascale Casanova, the phenomena of so-called 'world fiction', has been becoming increasingly widespread. Considering that many readers read the works of fiction in order to experience the Other and the Alterity, the writers originating from or somehow related to peripheral cultures are expected to represent their cultures. The value of authenticity is attributed to their representations, even if the author's autonomy is significantly limited by the rules of the chosen genre ('world fiction'), and of the literary field they are trying to penetrate. Starting from these premises and focusing on the extraordinary success of two American writers of Balkan origin, Tea Obreht and Sara Nović, in this paper I will try to provide some answers to the following questions: what is the expected image of the Balkan in the USA literary field? Is the discourse of balcanism still present? And why do these images, although fictional, have an importance for the real world?

Keywords Commercial pole. Literary field. The Balkans. Téa Obreht. Sara Nović.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Il paese dove vive l'uomo immortale. – 3 Zagabria immaginaria. – 4 Al posto della conclusione: la responsabilità dello scrittore.



Peer review

Submitted	2019-03-11
Accepted	2019-04-15
Published	2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Miok, Olivera (2019). "Téa Obreht e Sara Nović: l'esotico alla balcanica". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 163-182.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/008

1 Introduzione

Nella premessa al suo studio *Le regole dell'arte*, Pierre Bourdieu sostiene che

l'analisi scientifica delle condizioni sociali della produzione e della ricezione dell'opera d'arte, lungi dal ridurre o dal distruggere, renda invece più intensa l'esperienza letteraria. (2013, 51)

Questa nuova 'scienza delle opere', non si limita alla spiegazione della genesi dei prodotti culturali, ma riflette sui modi in cui essi sono percepiti, interpretati e valutati, sottolineando che

[l]a produzione, la circolazione e la diffusione delle opere, il valore che è loro attribuito, sono il frutto di tutto il campo di produzione [...]. Il valore non è prodotto di un individuo - l'autore o il fruitore dell'opera - ma di un processo di produzione dell'arte e della credenza nel valore dell'arte, in cui sono coinvolti autori, editori, traduttori, lettori, galleristi, mercanti d'arte, critici, riviste specializzate, ecc., nonché naturalmente il sistema di insegnamento. (Boschetti 2013, 34-5)

Tutti questi agenti partecipano al gioco che si svolge all'interno del 'campo letterario', il concetto introdotto da Bourdieu per unire i due approcci alla letteratura. Uno che tiene conto solo delle caratteristiche inerenti al testo e ai rapporti intertestuali (lettura interna), e l'altro che spiega la produzione del valore e del significato dell'autore e dell'opera in relazione agli agenti che li circondano, inclusi critici, traduttori, editori, lettori (lettura esterna).

Nonostante le omologie tra il campo letterario e il campo del potere, notate da Bourdieu, a causa delle quali

la maggior parte delle strategie letterarie è sovradeterminata e numerose 'scelte' costituiscono dei colpi doppi, insieme estetici e politici, interni ed esterni (2013, 213, 279),

una delle più importanti caratteristiche del primo è la sua autonomia. In tal senso, John Speller (2011), autore di un'introduzione all'opera di Bourdieu, spiega che l'autonomia del campo letterario può essere misurata

by writer's ability to resist or ignore external (especially religious, political, and commercial) demands. This resistance can be also seen in the works they produce, by the degree of 'retraduction ou de réfraction' they exercise over religious and political representations (i.e., by their degree of 'artistic freedom' over the form), and by their ability to choose their own content.

Dato che storicamente il campo letterario si sviluppa come risposta ai valori borghesi e del mercato borghese, basati sul profitto, i suoi valori sono in contrapposizione con la logica del profitto: all'interno del campo letterario è più stimato ciò che è meno redditizio. Di conseguenza, gli scrittori e le opere che soddisfano questa richiesta appartengono al polo più autonomo del campo letterario, dipendente esclusivamente dai giudizi degli altri partecipanti al campo e ricco di 'capitale simbolico'. La sua opposizione è rappresentata dal polo commerciale, definito da Bourdieu l'eteronomo, dipendente dalle norme, influenze o standard esterni al campo letterario, come ad esempio i *bestsellers*.

L'opposizione tra il polo autonomo e il polo commerciale del campo letterario è successivamente sottolineata da Pascale Casanova in *La république mondiale des lettres* (1999). Spiegando il funzionamento del campo letterario internazionale, Casanova sostiene che nonostante questo campo sia caratterizzato dalla gerarchia del potere tra il centro¹ e la periferia, in realtà oggi la lotta principale si svolge tra il polo commerciale e il polo autonomo:

What is being played out today in every part of the world literary space is not a rivalry between France and the United States or Great Britain but rather a struggle between the commercial pole, which in each country seeks to impose itself as a new source of literary legitimacy through the diffusion of writing that mimics the style of modern novel, and the autonomous pole, which finds itself under siege not only in the United States and France but throughout Europe, owing to the power of international publishing giants. (Casanova 2004, 169)

L'apparizione e il consolidamento di un polo commerciale sempre più forte, sostiene Casanova, ha profondamente alterato le strategie editoriali, colpendo non solo i modelli di distribuzione, ma anche la selezione dei libri e persino il loro contenuto² (Casanova 2004, 169), limitando l'autonomia degli scrittori.

Una delle conseguenze della commercializzazione dello spazio letterario internazionale, strettamente legata alla cultura del consumismo, è il fatto che la maggior parte della narrativa straniera è letta nella ricerca di sperimentare e scoprire l'Altro (Pisac 2011, 190). Ciò

1 Nel XIX secolo Parigi era il centro del campo letterario internazionale. Oggi, secondo Pascale Casanova, ci troviamo in una fase transitoria verso un mondo policentrico e plurale, nel quale oltre a Parigi, anche Londra e New York, e in misura minore Roma, Barcellona e Francoforte, lottano con Parigi per l'egemonia (Casanova 2004, 164).

2 «[T]he UK book market favours shocking, sensationalist, and gruesome stories: it does not want a love story from Russia but a personal testimony of the Chechen war» (Pisac 2011, 192).

nonostante, proprio la prevalenza della nuova logica di profitto nel mondo editoriale porta alla drammatica riduzione di numero delle traduzioni, soprattutto quelle dalle lingue minori.³ In questa situazione, dove vi sono i lettori desiderosi di conoscere l'Altro (sempre subalterno) e le case editrici che sono focalizzate sul successo commerciale, senza interesse per gli scrittori poco conosciuti di altri Paesi (Pisac 2011, 190), diventa sempre più di moda la cosiddetta 'letteratura della differenza culturale', che si identifica in opere scritte direttamente in inglese dagli scrittori immigrati negli Stati Uniti (o in Gran Bretagna). Queste opere, nonostante l'etnicità enfatizzata dell'autore, promuovono una specie particolare d'Alterità, «adattata bene all'orizzonte delle aspettative del pubblico, dell'editoria e della critica americana» (Tasić 2009, 66; trad. dell'Autrice). Inoltre, lo scrittore 'etnico', che spesso trasforma la propria marginalità culturale in una specie di 'trade mark' (Huggan 2001, 15), garantisce con la sua persona per l'autenticità della sua opera (cf. Pisac 2011). Grazie al fatto che la sua formazione accademica si è svolta nella metropoli, della quale parla la lingua e condivide il codice comunicativo, è considerato un rappresentante privilegiato della propria cultura. Questo fenomeno, che si può definire 'neo-esotismo' dell'era post-coloniale, presuppone che l'Altro esotico non si rappresenta più dalla posizione privilegiata (cioè quella del colonizzatore), ma gli si chiede di auto-rappresentarsi (Tasić 2009, 84), mentre l'esotismo stesso diventa «an increasingly global mode of mass-market consumption» (Huggan 2001, 15).

Già Danilo Kiš era perfettamente cosciente che richieste simili, cioè di rappresentare la propria cultura limitandosi ai temi 'etnici' - politici e il sistema politico, «qualche scandalo messo in una cornice bella ed esotica» (Kiš 1995, 96; trad. dell'Autrice) - erano poste anche agli scrittori jugoslavi (e successivamente post-jugoslavi).

Dopo 1989 con la caduta dei regimi comunisti e soprattutto con l'inizio delle guerre di secessione nella Jugoslavia, l'Europa ha ritrovato nei Balcani, intesi come la costruzione discorsiva già ben definita dal discorso del balcanismo (cf. Todorova 1997), il suo Altro, crudele, retrogrado e totalitario. In questa epoca quando la critica post-coloniale stava smantellando il discorso dell'orientalismo, «[a]llegedly European, the Balkans became again a useful repository for feelings of European superiority which could no longer be acted out elsewhere» (Goldsworthy 1999, 8).

Contemporaneamente, anche all'interno della regione dei Balcani si è creata una tendenza a volersi liberare dal peso di questa eti-

3 Nel suo studio *La république mondiale des lettres*, Casanova ha messo in evidenza il fatto che il campo letterario internazionale non è mai stato uno spazio di pari opportunità e che uno scrittore proveniente da una lingua piccola e da una cultura con poco capitale letterario, doveva sempre lottare per ottenere l'esistenza letteraria.

chetta dispregiativa: praticamente tutti i Paesi, ma soprattutto quelli a nord-ovest dell'ex-Jugoslavia, hanno cercato di spostare il confine dal quale inizia l'Oriente verso i loro primi vicini, situando se stessi nell'Europa centrale e identificandosi con i suoi valori (cf. Bakić-Hayden, Hayden 1992; Bakić-Hayden 1995).

Partendo da un lato dalle richieste del polo commerciale del campo letterario internazionale e dall'altro dall'immagine pre-esistente dei Balcani,⁴ in questo articolo si cercherà di spiegare lo straordinario successo delle due scrittrici americane di origine ex-jugoslava, Téa Obreht (Belgrado, 1985) e Sara Nović (New Jersey, 1987). Le loro opere *The Tiger's Wife* (2011) e *Girl at War* (2015) hanno vinto numerosi premi nel mondo anglofono, attirando più attenzione rispetto a qualunque opera tradotta dalle lingue balcaniche. Per questa ragione e anche perché le due scrittrici, rientrando nel ruolo del *cultural broker*, sono state riconosciute come voci autentiche, sarà posta la questione della responsabilità dello scrittore per l'immagine creata, dato che l'influenza di essa non si limita al mondo letterario.

2 Il paese dove vive l'uomo immortale

Téa Obreht (1987) è una scrittrice americana di origine belgradese, vincitrice del prestigioso premio Orange, inclusa nella lista dei venti migliori scrittori sotto quarant'anni del *New Yorker* e nell'antologia *The Best American Short Stories 2010*. Il suo romanzo, *The Tiger's Wife*, venduto in più di 150.000 copie solo nel 2011, è entrato nelle classifiche dei migliori libri dell'anno di *The Wall Street Journal*, *The Oprah Magazine*, *The Economist*, *The Vogue*, *Chicago Tribune*, *The Seattle Times*, *Publishers Weekly*, *New York Times* e tanti altri (Kosmos 2012, 2).

In questo romanzo, Obreht offre un ritratto dei Balcani nei cento anni circa tra la fine della Prima guerra mondiale e i primi anni 2000, e lo fa attraverso l'espedito del racconto di viaggio della protagonista nell'orfanotrofio nella zona colpita dalla guerra e attraverso il racconto del nonno; quest'ultimo comprende il nucleo centrale del romanzo, ovvero la storia dell'amante della tigre e dell'uomo immortale. Per costruire la sua immagine dei Balcani, Obreht si appoggia sugli stereotipi su questa regione già esistenti nel campo letterario statunitense (e in generale anglofono) al quale la scrittrice si rivolge. Come nota la critica serba Aleksandra Đuričić nonostante l'intenzione dell'autrice di creare un racconto realistico, quello del viaggio,

⁴ Nel frattempo il termine 'i Balcani' è stato sostituito prima con 'i Balcani occidentali', diventando meno dispregiativo grazie all'aggettivo 'occidentale', per dopo diventare *region* (regione) che è completamente neutro. Inoltre, l'enciclopedia *Britannica* cita anche il termine 'Europa Sud Orientale' (South East Europe), usato per un'area più larga rispetto ai Balcani occidentali.

[I]e immagini del loro viaggio [della protagonista con la sua amica Zora] e del trasporto degli aiuti umanitari provengono chiaramente dalla fantasia dell'autrice, poiché assomigliano di più alle missioni in Darfur e in Etiopia, che nei Balcani. (Đuričić 2011, 444; trad. dell'Autrice)

Inoltre, il milieu locale è rappresentato attraverso diversi stereotipi,

barbecue in piedi con tanta cipolla nella *mehana* locale, tragicamente sporchi bagni lungo la strada, imparagonabilmente pigri e arroganti doganieri che le tengono al confine. (444; trad. dell'Autrice)

Una delle descrizioni che raccoglie il maggior numero di essi è quella dell'arrivo della protagonista e della sua amica nella zona costiera:

Thirty kilometres out of Brejevina [...] [w]e started seeing fruit and specialty food stands, signs for homemade pepper cookies and *grape-leaf rakija*, local honey, sour cherry and fig preserves. [...] There was a truck parked on the other side of the stand, and a long line of *soldiers* crowding at the *barbecue counter*. The men were in camouflage. They fanned themselves with their hats and *waved when I got out the car* and headed for the phone booth. Some *local gypsy kids*, handing out pamphlets for a new nightclub in Brac, laughed at me through glass. Then they ran to the side of the car to *bum cigarettes* from Zora. (Obreht 2011, 15; corsivo aggiunto)

Malgrado l'assenza di un esplicito riferimento all'ambientazione, i Balcani e Belgrado diventano facilmente riconoscibili grazie ai dettagli e ai riferimenti di carattere geografico, architettonico e storico: la città si trova tra due fiumi, uno dei quali è il Danubio, ospita uno zoo sulla cittadella di epoca turca ed è stata bombardata due volte nel Novecento, una in epoca contemporanea. Secondo il critico di *The New York Times Review of Books* Charles Simic, oscurando la geografia e alludendo agli eventi storici solo obliquamente, l'autrice riesce a offuscare deliberatamente la demarcazione tra reale e immaginario, posizionandosi tra la realtà e il mito. Per questa caratteristica della sua scrittura, Obreht è stata paragonata dai critici a Gabriel García Márquez, Mikhail Bulgakov e Milorad Pavić (Simic 2011), nonché a Pushkin e Gogol (Levy 2011, 64). D'altro canto, Peđa Jurišić (2012), in una delle rare recensioni negative di *The Tiger's Wife* pubblicate nel mondo occidentale, trova discutibile l'immagine stereotipata dei Balcani 'selvaggi' resa da Obreht, e considera significativa in questo senso l'assenza di riferimenti a tale problematica presso la critica occidentale:

Despite the amount of attention and ink given the novel, this subject [l'immagine dei Balcani] has remained neglected. The portrayal of the region has been praised but not much discussed. (Jurišić 2012)

concludendo che:

The exuberance of the reception that greeted *The Tiger's Wife* speaks to two things: the self-evident talent of Téa Obreht on the one hand, and the lingering, *unexamined popularity of Balkan stereotypes* on the other. (corsivo aggiunto)

I suddetti stereotipi sono principalmente legati all'immagine dei Balcani violenti e arretrati, caratterizzati dall'onnipresenza della violenza in tutte e sue forme, tra i popoli, all'interno della stessa comunità e della famiglia, sia in tempi di guerra che di pace, nonché dall'odio e dalla superstizione. Questa ultima, più accentuata nelle storie dell'uomo immortale, o del cugino non seppellito correttamente che punisce la famiglia, affligge anche i pensieri della protagonista e di suo nonno, tutti e due medici e portatori dei valori di razionalità nel romanzo. Proprio questi elementi hanno provocato alcune delle più acute critiche del romanzo *The Tiger's Wife*, per il resto massivamente elogiato. Per esempio Jurišić (2012) si chiede se il fatto che «superstition abounds, emerges from every mouth, while all narrative strands seem to finish in violence» sia un segno dell'immaginazione ricca o impoverita, concludendo che in ogni caso non si tratta di un'immagine autentica. Effettivamente, l'accento sulla natura violenta degli abitanti dei Balcani e sulla violenza onnipresente nella vita, anche quella quotidiana, corrisponde all'immagine che i media occidentali hanno trasmesso dell'ex-Jugoslavia. Tomislav Longinović scrive:

The global media identified the largest ethnic group of the former Yugoslavia as the biggest culprit for the ethnic violence in the Balkans.

[T]he global media representation of 'the serbs' has been defamiliarized to exemplify the violence that presumably is no longer tolerated by the Western understanding of civilization. (2011, 5-6)

Lo stereotipo dell'odio eterno tra i popoli balcanici è stato riprodotto anche da Robert Kaplan, nel suo influentissimo diario di viaggio *Balkan Ghosts. A Journey Through History*, scritto consapevolmente in maniera essenzialista, pubblicato nel 1990 e letto, secondo le affermazioni dell'autore, anche da Bill Clinton, all'epoca presidente degli Stati Uniti. Kaplan, a sua volta si è probabilmente ispirato a Edith Durham in *The Burden of the Balkans* (1900), uno di quei libri che i giornalisti occidentali hanno frequentemente consultato per acquisire le nozioni di base della storia e della cultura dei Balcani all'alba

delle guerre in ex-Jugoslavia (cf. Goldsvorti 2005). Venti anni dopo, la giovane scrittrice Téa Obreht nel suo romanzo ripete la stessa idea:

But now, in the country's last hour, it was clear to him [al nonno], as it was to me, that the cease-fire had provided the delusion of normalcy, but never peace. When your fight has purpose - to free you from something, to interfere on the behalf of an innocent - it has a hope of finality. When the fight is about unravelling - when it is about your name, the places to which your blood is anchored, the attachment of your name to some landmark or event - there is nothing but hate, and the long, slow progression of people who feed on it and are fed it, meticulously, by the one who come before them. (2011, 281)

Questa non è l'unica similitudine tra Obreht e Kaplan. Nello stesso libro, Kaplan (2014, s.p.) scriveva che nei Balcani la storia non è vista come una traccia in progressione nel tempo come nell'Occidente: «Instead history jumps and moves in circles; and where history is perceived in such a way, myths take root». Téa Obreht in un'intervista ripete la stessa idea:

In Balkan culture, there's almost a knowledge that reality will eventually become myth. [...] In ten or twenty years you will be able to recount what happened today with more and more embellishments until you've completely altered that reality and funnelled it into the world of myth. (cit. in Jurišić 2012)

La scrittrice usa questo tipo di ragionamento come scusa per il suo non coinvolgimento sui temi politici e per il trattamento degli elementi storici in maniera molto vaga, corrispondente alla sua politica di riconciliazione (Kosmos 2012), tipica per la letteratura 'multiculturale'.

In questa prospettiva, leggere nella recensione di *Observer* che nel romanzo *The Tiger's Wife* è contenuta «a healthy dose of serious history» (Fischer 2011) è molto più sorprendente rispetto all'affermazione di *The Washington Post* secondo la quale *The Tiger's Wife* «draws us beneath the clotted tragedies in the Balkans to deliver the kind of truth that histories can't touch» (Ron 2011). In ogni caso, per un lettore americano la verità sui Balcani non è basata sulla storia, come vorrebbe far credere Obreht, ma sulle immagini precedentemente trasmesse sia dalla letteratura che dal cinema, dai media.

In linea con questa rappresentazione, Obreht tratta le superstizioni e gli elementi fantastici come se veramente rappresentassero il modo nel quale il mondo è visto nei Balcani ancora nel ventesimo secolo. Una delle scene più sorprendenti nella sua eccessiva esoticità è quella degli scavatori che curano la bambina malata con gli impacchi di *rakija*. La protagonista, medico di professione, cerca di offrire il suo aiuto, ma in risposta riceve un rifiuto netto, che nello stesso tempo nega il potere della medicina ufficiale di fronte alle forze paranormali:

- Has she seen a doctor?
- She doesn't need one.
- What about the boys - they don't need one either?
- They will be fine. - Duré said.

[...]

«Marko», Duré said loudly. «Doctor advises you to go home.», he did not look at the boy. «It's up to you.»

The kid hesitated for a moment, looking up and down the vineyard. Then he went back to digging without a word.

Duré watched him with a smile I couldn't categorize. Then he turned down to me. «I've no more time to waste with you. I got a body somewhere under here that needs to come up so my kids can get better.» (Obreht 2011, 87-9)

Perciò Đuričić sostiene che la scrittrice usa tutti gli elementi che ritiene rappresentino lo spazio dei Balcani secondo i lettori americani:

Necessariamente sotto l'influenza di quello che l'opinione pubblica statunitense le ha servito a proposito dei Balcani e degli insensati conflitti tribali, e volendo accontentare quell'immagine stereotipata del suo paese natale, lei si è immersa, forse inconsciamente, nei cliché, creando un *pastiche* di immagini, termini, svolte aspettate e soluzioni comuni nello spazio per il quale non è profondamente sicura se ama o odia. (2011, 445; trad. dell'Autrice)

Prendendo in considerazione quanto detto prima a proposito delle richieste che il polo commerciale negli Stati Uniti pone agli scrittori d'origine straniera, si può ipotizzare che una parte della fortuna del romanzo *The Tiger's Wife* sia dovuta proprio all'adattamento riuscito dell'immagine dell'Altro, cioè dei Balcani, agli schemi pre-esistenti. Questa chiave di lettura ha portato Đuričić e Kosmos a paragonare il romanzo di Téa Obreht con gli autori 'multiculturali', come Jhumpa Lahiri, Kiran Desai, Anita Nair (Đuričić 2011, 445) oppure con Yann Martel e Aravind Ariga (Kosmos 2012), anziché con gli scrittori espatriati dall'ex-Jugoslavia.⁵ Inoltre, Kosmos ha individuato alcune caratteristiche che tutti questi scrittori condividono:

⁵ Già la scelta della copertina (e del titolo) con la tigre in primo piano suggeriscono che la casa editrice ha programmato la collocazione del romanzo tra gli autori post-coloniali - l'associazione che provoca la copertina al libro di Yan Martel, *The Life of Pi* (2001), il più venduto di tutti i Booker, non è accidentale, ma è una 'promessa' che il lettore che ha amato *The Life of Pi* troverà lo stesso piacere leggendo *The Tiger's Wife*. Per un'analisi più approfondita della preparazione del 'terreno' letterario da parte della casa editrice, a partire già dagli elementi paratestuali e del marketing intorno alla pubblicazione di *The Tiger's Wife*, cf. Kosmos 2012.

La più importante uniformità delle opere analizzate si rispecchia a livello ideologico: si promuove in maniera non critica l'ideologia di comprensione reciproca e di riconciliazione, di tolleranza religiosa, razziale e nazionale, senza nessuna traccia però di un'analisi più complessa delle circostanze storiche e geopolitiche, le contraddizioni sociali o le analisi dei rapporti di potere tra il centro e la periferia descritta nei romanzi. (Kosmos 2015b, 38; trad. dell'Autrice)

Dall'altro canto, questi romanzi compensano la mancanza di un'analisi storica e geopolitica più approfondita con un'elevata qualità di scrittura, mentre la figura dell'autore, la cui storia personale è spesso messa al centro dell'attenzione mediatica, garantisce l'autenticità della testimonianza offerta dall'opera, anche quando essa non è scritta in chiave autobiografica. Perciò le opere della cosiddetta 'differenza culturale', come *The Tiger's Wife*, sono lette come se fossero guide turistiche oppure manuali etnografici (cf. anche Tasić 2009, 65-111), nello stesso tempo rimanendo nelle cornici delle immagini pre-esistenti.

3 Zagabria immaginaria

Una delle recensioni del romanzo *Girl at War* di Sara Nović inizia evidenziando l'incongruenza tra l'immagine idilliaca della Croazia nell'immaginario della maggior parte degli statunitensi e la sua storia recente segnata da una guerra quadriennale, a essi sconosciuta:

For most, Croatia is an idyllic vacation destination, rather than a ravaged portion of the former Yugoslavia in which more than 100,000 died in the 1990s. (Turits 2015)

In un contesto epistemologico del genere, nel quale si alternano l'ignoranza, l'oblio e la tendenza verso l'iperbole,⁶ si iscrive il romanzo d'esordio di Sara Nović, *Girl at War*, che sarà l'oggetto privilegiato della seconda parte di questa analisi.

Sara Nović, scrittrice statunitense nata nel 1987 in New Jersey da genitori croati, in questo romanzo tratta due tra gli argomenti più presenti nella letteratura contemporanea in Croazia - la guerra e la transizione. Il romanzo *Girl at War* ha una struttura non-lineare che cerca di mimare il ritmo del ricordo della sua protagonista-narratrice Ana Jurić, bambina orfana, diventata guerriera durante la guer-

⁶ L'iperbole si riferisce alla esagerata moltiplicazione del numero di vittime con l'obiettivo di rendere la guerra ancora più drammatica. Secondo le fonti diverse il numero di vittime della guerra in Croazia è intorno a 14.000 (cf. ad esempio Flögel, Lauc, unpublished).

ra del 1991, e poi salvata da un'organizzazione umanitaria e adottata negli Stati Uniti, che nel 2001 torna in Croazia alla ricerca degli amici e dei pezzi della propria identità.

La particolarità del suo trattamento di questi temi si riflette nel fatto che Nović riproduce

i miti fondatori croati - *Domovinski rat* [guerra d'indipendenza croata], il glorioso '91, la lotta per l'indipendenza - dopo che sono stati adattati alle richieste del mercato globale. (Postnikov 2016; trad. dell'Autrice)

Detto con altre parole, Nović, nella costruzione della sua 'Croazia immaginaria'⁷ (Škvorc 2004), contemporaneamente applica le strategie della riproduzione dell'orientalismo nella rappresentazione dell'Altro (il nemico - i serbi), e dell'auto-orientalizzazione in linea con le aspettative del suo campo letterario principale, cioè quello statunitense, 'riportando' la Croazia ai Balcani. Inoltre, Sara Nović, la cui origine croata è spesso particolarmente accentuata da parte dei critici,⁸ nonché dall'autrice stessa che nelle interviste, sottolinea il proprio desiderio di creare il libro «about what the war was like» (Calvin 2015; corsivo aggiunto); scrivendo in inglese, non solo raggiunge un pubblico più vasto di qualsiasi autore che scrive in croato, ma anche meno informato. Perciò alla sua 'testimonianza' fantasiosa viene riconosciuto il valore di autenticità, che riempie qualche 'buco' nella conoscenza sulle guerre nei Balcani, rimasto dopo la traduzione della finzione e delle memorie di alcuni autori più conosciuti provenienti dall'ex-Jugoslavia, quali D. Ugrešić, S. Drakulić and S. Mehmedinović (Kassabova 2015). Contemporaneamente, l'autrice, insieme a Téa Obreht, viene riconosciuta come una voce autentica delle guerre nei Balcani.

Nelle numerose interviste concesse la stessa autrice insiste sulla veridicità della propria storia. Per rinforzare questa sua dichiarazione, Nović da un lato sottolinea il desiderio della gente in Croazia di vedere la propria storia raccontata e le reazioni positive di amici e parenti croati:

⁷ La più sintetica definizione di questo concetto sarebbe: «'La Croazia immaginaria' [...] non è una mimesi del paese reale e geograficamente esistente, ma del mito di quel paese costruito sulla basi del desiderio nostalgico della casa, quale non esiste più nella realtà» (Škvorc 2004; trad. dell'Autrice).

⁸ Nell'introduzione all'intervista con Nović, la giornalista della rivista *Bookpage*, Becky Ohlsen, mette in rilievo il legame dell'autrice con la Croazia, aumentando la sua importanza: «she [Sara Nović] grew up dividing her time between the U.S. and Croatia, where she has friends and family» (Ohlsen 2015). Inoltre, alla fine della recensione di *Girl at War* nella rivista *Vanity Fair*, è riportata la correzione: «An earlier version of this story said Nović is Croatian. She is American» (Turits 2015).

Diversi amici e i parenti [...] che abitano in Croazia e in Bosnia hanno letto il manoscritto durante le varie fasi della sua creazione ed erano pieni di supporto, e anche molto pazienti con le mie indagini infinite. Ho avuto l'onore di parlare all'ambasciata croata a Washington lo scorso maggio. [...] È stata una formidabile esperienza parlare con la gente e rispondere alle domande di coloro che hanno vissuto la guerra in prima persona. Ad esempio, ho parlato con un signore dell'ambasciata che durante la guerra ha vissuto a Spalato, e che mi ha detto che gli si stringeva il cuore mentre leggeva il mio libro. (cit in Duhaček 2016; trad. dell'Autrice)

Dall'altro lato, invece, mette in evidenza la meticolosa ricerca che ha eseguito con l'obiettivo di ricostruire fedelmente tutti i dettagli:

I was pretty relentless in my questioning of friends and family throughout the writing of this book [...]. I also read every book on the subject I could get my hands on, and looked at lots of news reports and maps of troop movements. I even did some almost silly research-like what was the weather on a given date-I don't know why, but it felt important to me, and would change the way the characters experienced an event. (Women's Prize for Literature 2016)

Inoltre, anche la sua decisione di raccontare la guerra dalla prospettiva di una bambina che cresce nel corso del romanzo (in questo senso *Girl at War* si può leggere anche come una specie di *Bildungsroman*) è stata motivata, secondo le parole dell'autrice, dal desiderio di permettere al lettore di capire meglio la guerra, imparando con la protagonista:

The child's point of view also afforded the reader the ability to *learn* about the war alongside the narrator, which was helpful in a war as complex as this. (Women's Prize 2016; corsivo aggiunto)

La scelta delle parole usate, in primo luogo il verbo 'imparare', suggerendo che si tratta di una conoscenza oggettiva, spinge ancora di più a una lettura 'etnografica', ovvero motivata dalla ricerca d'autenticità, che d'altro canto soddisfa il bisogno del pubblico di sperimentare l'Altro nella comodità della propria poltrona (cf. Pisac 2011, 190).

Rari critici che hanno scritto negativamente di *Girl at War* (cf. Battersby 2015; Kosmos 2015a; Postnikov 2016) sono partiti decostruendo il sensazionalismo del titolo - la ragazza in guerra. A tal proposito Postnikov nota che

il motivo centrale dei bambini-guerrieri, [...] è innestato lì solo per provocare l'interesse del viziato pubblico anglo-americano per una guerra non particolarmente importante e già un po' dimenticata della fine del secolo scorso. (2016; trad. dell'Autrice)

Similmente Kosmos (2015a) afferma: «There were no children's units in Croatia».⁹ Kosmos, inoltre, sottolinea, che i personaggi delle ragazze-guerriere nel romanzo di Nović assomigliano a quelli delle distopie della *pop-cultura* contemporanea, ad esempio di *Hunger Games* di Susan Collin o *Song of Ice and Fire* di George Martin - riferimenti entrati nella cultura popolare negli Stati Uniti e usati da Nović per avvicinare la sua storia ai gusti del pubblico.

Parlando delle sue motivazioni per la scrittura del romanzo, Sara Nović spesso sottolinea che la gente negli Stati Uniti ha sentito di Sarajevo e della guerra in Bosnia, ma non di Zagabria e della guerra in Croazia (cf. ad esempio Bani 2015; Duhaček 2016; Women's Prize for Fiction 2016). Forse per questa ragione l'immagine di Zagabria in *Girl at War* curiosamente assomiglia a quella di Sarajevo durante l'assedio¹⁰ - già la menzione della sua posizione geografica all'inizio del primo capitolo, «[c]aught between the mountains, Zagreb sweltered in the summer» (Nović 2015, 3), richiama alla mente la capitale bosniaca effettivamente circondata dalle montagne.¹¹ Inoltre, può essere che l'autrice, forse non consapevolmente, si appoggi alla geografia immaginaria dei Balcani, secondo la quale questa zona risulta particolarmente montagnosa, anche se il suo obiettivo, almeno inizialmente, non era quello di equiparare la Croazia, e tanto meno la sua capitale, con i 'Balcani selvaggi'. Questo ruolo, invece, Nović, in linea con la politica nazionalista croata e le sue pratiche di riproduzione dell'orientalismo (Bakić-Hayden 1995), lo assegna ai serbi, 'cetnići'. Nel romanzo *Girl at War* essi sono rappresentati nel modo familiare all'immaginario americano, cioè come oggi si immaginano i terroristi dell'ISIS, pronti a farsi esplodere in un attacco kamikaze:

Families in building alternated sending an adult down in five-hour shifts to guard the door, an attempt to prevent some Četnik from coming in and blowing himself up. (Nović 2015, 25)

Inoltre, sebbene l'autrice inserisca la cartina della regione jugoslava prima e dopo la guerra degli anni Novanta, curiosamente sbaglia anche alcuni altri dettagli geografici. Ad esempio: la direzione nel-

9 Damir Besednik, presidente dell'associazione dei Maloljetni dragovoljci Domovinskog rata Hrvatske, in un'intervista spiega che nella guerra in Croazia hanno partecipato circa 3.500 volontari minorenni croati (Butigan 2017), comunque quasi tutti maschi e quasi maggiorenni, al contrario della protagonista del romanzo di Nović che ha 10 anni quando decide di prendere parte alle lotte.

10 Eileen Battersby (2015), inoltre, evidenzia «the author's apparent confusion of Croatia with Bosnia».

11 A nord di Zagabria si trova il monte Medvednica (1.035 m), ma gli altri tre lati sono aperti verso la Pianura della Pannonia.

la quale si trova Belgrado rispetto a Zagabria, per cui la sua narratrice spiega che la statua di Ban Jelačić, l'eroe nazionale in Croazia, rimessa in piazza centrale di Zagabria nel 1991 puntava verso sud «toward Belgrade» (Nović 2015, 11).¹² Si tratta di un errore apparentemente benigno ma che in realtà riflette la geografia simbolica dell'Europa, nonché quella degli Stati Uniti, dove la divisione tra Nord e Sud, lungo la linea Mason-Dixon, è ancora più netta.

In ogni caso, la parte più ideologicamente problematica della rappresentazione della capitale croata nel 1991 non è relativa alla geografia ma alla storia. Anche qui, Nović sovrappone la sua rappresentazione di Zagabria alla realtà bellica di Sarajevo. Il romanzo inizia con l'affermazione lodata per la sua efficacia e intensità da molti critici (Kassabova 2015; Seymour 2015): «The war in Zagreb began over a pack of cigarettes» (Nović 2015, 3). L'autrice già in questa frase introduce il lettore in un mondo possibile, ma non accaduto, della guerra nella capitale croata, abbastanza lontana dalle reali zone di battaglia che si estendevano verso i confini con la Serbia e la Bosnia. La descrizione della vita a Zagabria durante questa guerra immaginaria continua riproducendo dettagli che evocano l'assedio di Sarajevo: le carenze alimentari, d'elettricità, d'acqua, le sirene del coprifuoco, le vittime per le strade, mentre per gli attacchi aerei Nović forse ha trovato ispirazione nei bombardamenti della Serbia del 1999 dato che non c'erano tanti bombardamenti aerei in Bosnia perché lo UN Security Council aveva proibito i voli militari non-autorizzati sopra lo spazio aereo bosniaco (Battersby 2015). «Stores were running out of everything now» (Nović 2015, 14), «another meal from water and carrots and chunk of chicken carcass» (28), sono le descrizioni della graduale sparizione degli alimenti nella città in guerra che il lettore troverà in *Girl at War*. La descrizione della carestia culmina nelle affermazioni (non vere) che *Cedevita*¹³ era lanciata come iniziativa del Ministero della Salute «to make sure we got something of nutritional value in the weeks when food was hard to come by» (Nović 2015, 181) e che i bambini presi dalla fame disperata erano costretti a rubare la zuppa in bustina (206).

Seguendo la logica dell'iperbolizzazione dei fatti, l'evento storico del bombardamento di Banski dvori il 7 ottobre del 1991 è stato descritto come l'inizio di un futuro molto più disastroso rispetto a quello che ha vissuto la Zagabria reale:

12 Zagabria si trova a 45°48'00"N e Belgrado 44°49'14"N, per cui quest'ultima si può difficilmente considerare a sud di Zagabria. Considerando solo la geografia simbolica d'Europa, sarebbe sufficiente dire che Belgrado si trova a est, ma questo potrebbe confondere il lettore americano (visto che negli Stati Uniti l'ovest è considerato *wild*).

13 Una sorta di bevanda a base di vitamine in polvere. È stata formulata nel 1969.

At first, the smell. The earthy scent of burning wood, the chemical stink of melted plastic, the stench of something sour and unfamiliar. Flesh, I'd learnt. (Nović 2015, 40)

L'attacco alla residenza del presidente croato, dove in quel momento era in corso la riunione tra Franjo Tuđman, Stipe Mesić e Ante Marković, e che ha causato una sola vittima, è stato un evento isolato fino al 1995 quando l'esercito della Repubblica Srpska Krajina ha bombardato durante due giorni (il 2 e il 3 maggio) obiettivi militari e civili a Zagabria, causando sei vittime. Inoltre, l'interpretazione secondo la quale la proclamazione ufficiale dell'indipendenza della Croazia è stata la conseguenza dell'attacco è indubbiamente una semplificazione storica,¹⁴ corrispondente alla tendenza ideologicamente problematica dell'autrice di fare una netta divisione tra i buoni e innocenti croati e i cattivi e colpevoli serbi.¹⁵ In ogni caso, grazie alla mescolanza dei dettagli storici con quelli inventati, nonché alla loro numerosità e apparente ricchezza, la rappresentazione dell'(immaginaria) Zagabria bellica risulta iperrealistica fino al punto di convincere i lettori che tutto quanto descritto fosse veramente accaduto. Conseguentemente, la giornalista di *Vanity Fair*, Meredith Turits, riferendosi al viaggio reale di Sara Nović nel 2005, riporta che una delle tappe dell'itinerario della scrittrice e i suoi amici era «inland Zagreb, where the *more intense fighting took place*» (2015; corsivo aggiunto). Questa informazione riportata in una rivista di grande diffusione, come *Vanity Fair*, è importante perché dimostra il livello di conoscenza dei Balcani tra gli americani, anche quelli istruiti, il pubblico principale al quale si rivolge Sara Nović.

Mentre la descrizione della Zagabria del 1991 rispetta le regole dell'ambientazione del romanzo bellico, rielaborando allo stesso tempo i miti fondatori della giovane nazione croata e adattandosi al gusto per l'azione e la distopia del pubblico negli Stati Uniti, quella della Zagabria del 2001 riunisce gli stereotipi sui Balcani e sull'intero blocco dei Paesi comunisti. Sebbene Nović sporadicamente evidenzia l'erosione morale, la segregazione sociale e la commercializzazione - gli elementi tipici per la letteratura di transizione (Nemec 2010, 30) -, nella sua visione la nuova logica del consumismo non mette in crisi la città, ma la migliora. Al contrario dell'immagine di Zagabria nelle opere degli scrittori locali - che rappresentano la città come l'ambiente della lotta disperata per la sopravvivenza nelle con-

14 L'indipendenza era stata proclamata già a maggio del 1991, ma poi sospesa dalla Comunità Europea che temeva che si sarebbe innescata la guerra nell'ex-Jugoslavia.

15 L'autrice cerca di risolvere questo problema lasciando uno dei suoi personaggi arrivare alla conclusione: «the guilt of one side did not prove the innocence of the other» (Nović 2015, 292).

dizioni del mercato libero (30) –, Nović, in corrispondenza con la cultura del suo pubblico, evidenzia quasi esclusivamente i segni superficialmente positivi dell'introduzione del capitalismo, ignorando del tutto il fatto che la Jugoslavia, nonostante socialista, era molto più aperta verso le influenze dell'Occidente rispetto ai Paesi del Patto di Varsavia e che già negli anni Settanta aveva vissuto una proto-onda di consumismo. Per il resto questa scrittrice esalta (nella sua visione) la radicale trasformazione della città:

I continued down Branimirova, a street that had become unrecognizably commercial. Boutiques peddling jewellery, jeans, and cell phones had cropped up to create an unbroken, mall-like storefront. [...] From the looks of it, they'd imported everything already. Hotels, big international ones, stood behind the market. (Nović 2015, 176)

I felt myself beginning to move with the rhythm of the city again. The buildings were still tinted yellow, a remnant of the Hapsburgs; billboards hawking Coca-Cola and Ožujsko beer were propped up on rooftops with the familiar red and white lettering. Teenagers in cut-offs and Converse high-tops formed sweaty clusters beneath the wrought-iron lamp posts. (188)

Questo cambiamento che leggendo *Girl at War* sembra positivo, non ha avuto un'importante influenza sulla mentalità dei zagabresi, che nonostante fossero 'ben nutriti', erano vestiti «in fashions long passed in America» (176).

Effettivamente molte descrizioni della gente riprendono gli stereotipi orientalizzanti, partendo dalla ruvidità e dalla sgarbatezza dell'autista dell'autobus, che prende i soldi e non rilascia il biglietto alla protagonista (Nović 2015, 175), passando per la violenza immotivata di un senzatetto che tira fuori il coltello contro la protagonista e il suo amico Luka, fino alle superstizioni condivise anche dai giovani. Una delle scene descritte in maniera più corrispondente alla richiesta d'esotismo e alle visioni dei Balcani selvaggi, evidenziata anche da Kosmos e Postnikov, è la festa in onore di Ana, che dopo dieci anni torna a Zagabria, e durante la quale si rivela che in Croazia i bambini di otto anni, similmente ai figli degli scavatori in *The Tiger's Wife*, bevono la *rakija*,

brandy cooked in bathtubs by old ladies in the mountains and sold on the side of the road in Coca-Cola bottles. (Nović 2015, 181)

Inoltre, nella stessa ottica del balcanismo sono date le ragioni, ovvero le superstizioni, per cui nelle case dei zagabresi non ci sono i condizionatori: «Air-conditioning will give you kidney stones» (196). Per

quanto riguarda lo sviluppo tecnologico, oltre alla mancanza dei condizionatori, nel romanzo si spiega che in una casa zagabrese nel 2001 era possibile guardare in totale quattro canali televisivi,¹⁶ sottolineando in questa maniera la presupposta arretratezza della Croazia.

Dato lo scarso interesse del mercato statunitense per le opere tradotte (Tasić 2009; Pisac 2011), rispetto a quelle scritte dagli scrittori immigrati direttamente in inglese, e il valore di autenticità per cui queste opere sono lette nella chiave etnografica, l'immagine di Zagabria che trasmette questo romanzo risulta quella predominante in Occidente, ma non si esaurisce qui la sua influenza. Vittimizzando una parte coinvolta nella guerra, anche attraverso la rappresentazione della sofferenza delle sue città, si rende ancora più colpevole l'altra parte, già demonizzata dai media nel corso del conflitto.

4 Al posto della conclusione: la responsabilità dello scrittore

Sebbene in questa analisi siano state esaminate due opere fittizie,¹⁷ la loro diffusione, nonché il valore di autenticità a loro attribuito da parte dei critici e del pubblico, legittima la domanda sulla responsabilità dello scrittore visto l'impatto di tali immagini dei Balcani sulla visione di questa regione e delle sue città, non solo retrospettivamente nel dato momento storico, ma anche oggi, perché «non solo i testi sorgono dalla città, ma essi anche contribuiscono alla creazione della sua struttura simbolica» (Kolanović 2008, 71; trad. dell'Autrice).

Secondo Jean-Paul Sartre (2012, 35), anche se lo scrittore lavora nello spazio della libertà, non significa che sia esonerato dalla responsabilità per quello che scrive, perché non esiste una letteratura innocente. Inoltre, nonostante alla letteratura si applichi il giudizio di valore e non di fatto (23): «È impossibile parlare se non per cambiare, a meno che non si parli per non dire nulla; ma dire è cambiare ed essere coscienti di cambiare» (18), perché la letteratura, assegnando i nomi, «trasporta un fatto immediato, irriflesso, forse ignorato, sul piano della riflessione e dello spirito oggettivo» (18). Infine, questo scrittore, evidenzia che «il grado di responsabilità dello scrittore non dipende soltanto da lui ma anche dalla società in cui vive» (20).

¹⁶ Già prima della guerra c'erano quattro canali statali (e non due come ci informa il romanzo), mentre la televisione via cavo esisteva dagli anni Ottanta.

¹⁷ Nella pagina di copyright, prima dell'inizio del romanzo di Nović si sottolinea che «*Girl at War* is a work of fiction. Names, characters, places, and incidents are the product of the author's imagination or are used fictitiously. Any resemblance to actual events or persons, living or dead, is entirely coincidental» (Nović 2015). Questo elemento paratestuale essendo posizionato nella pagina raramente considerata dai lettori che leggono per piacere, cerca di relativizzare la responsabilità dell'autrice per il mondo creato nel suo romanzo.

In linea con queste riflessioni, diventa chiaro perché nella nostra analisi si è puntato sul rapporto tra la realtà e falsità dei dettagli/presenza degli stereotipi nelle immagini dei Balcani offerte dai romanzi *The Tiger's Wife* di Téa Obreht e *Girl at War* di Sara Nović. Come ha sottolineato Iva Kosmos (2015a), «[a]n unwritten contract between reader and writer defines the basic set of expectations and rules of operation». Nonostante i romanzi analizzati appartengano a generi diversi, con regole diverse, quello che li accomuna è la loro appartenenza al polo commerciale del campo letterario, che, come evidenziato nell'introduzione, mette gli scrittori d'origine straniera di fronte alla richiesta di rappresentare la propria cultura, permettendo ai lettori di conoscere Paesi sconosciuti e lontani.

Bibliografia

Fonti primarie

- Nović, Sara (2015). *Girl at War*. New York: Random House.
 Obreht, Téa (2011). *The Tiger's Wife*. London: Phoenix.

Fonti secondarie

- Bakić-Hayden, Milica (1995). «Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia», *Slavic Review*, 54(4), 917-31. DOI <https://doi.org/10.2307/2501399>.
- Bakić-Hayden, Milica; Hayden, Robert (1992). «Orientalist Variations on the Theme 'Balkans': Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics». *Slavic Review*, 51(1), 1-15. DOI <https://doi.org/10.2307/2500258>.
- Bani, M. (2015). «Američka spisateljica hrvatskog porijekla digla prašinu romanom o ratu u Hrvatskoj». *Index.hr*, May 17. URL <https://goo.gl/aTS5go> (2019-04-20).
- Battersby, Eileen (2015). «'Girl at War' by Sara Nović Review: Notes from a Phony War-Torn Childhood». *Irish Times*, May 9. URL <https://goo.gl/r8Q2tc> (2019-04-24).
- Bett, Alan (2016). «Matters of Life & Death: Sara Nović on 'Girl at War'». *The Skinny*, March 18. URL <https://goo.gl/q93nJM> (2019-04-23).
- Boschetti, Anna (2013). «Introduzione all'edizione italiana». Bourdieu 2013, 11-44.
- Bourdieu, Pierre (2013). *Le regole dell'arte*. Milano: Il Saggiatore
- Butigan, Sanja (2017). «Ispravite nepravdu prema djeci ratnicima». *Glas Slavonije*, Feb. 22. URL <https://goo.gl/UgDS6e> (2019-04-21).
- Calvin, Aeron (2015). «Sara Nović Takes You to the Front Lines of Croatia's Civil War in Her Novel, 'Girl at War'». *Vice*, May 15. URL <https://goo.gl/dEK-sLt> (2019-04-11).
- Casanova, Pascale (2004). *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard University Press.
- Casanova, Pascale; Samoyault, Tiphaine (2005). «Entretien sur "La République mondiale des lettres"». Pradeau, Christophe; Samoyault, Tiphaine

- (éds), *Où est la littérature mondiale?* Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 138-51.
- Duhaček, Gordan (2016). «'Girl at War' Sare Nović. Knjiga američko-hrvatske spisateljice koju je nahvalio *NY Times*» [interview Sara Nović]. *Tportal*, Feb. 16. URL <https://goo.gl/7Uja4e> (2019-04-06).
- Đuričić, Aleksandra (2011). «Balkanski magijski prostor». *Kultura*, br. 133, 443-5.
- Fischer, Molly (2011). «Not for Grown-Ups: 'The Tiger's Wife' by Téa Obreht». *Observer*, Sept. 3. URL <https://observer.com/2011/03/not-for-grown-ups-the-tigers-wife-by-tea-obreht/> (2019-08-08).
- Flögel, Mirna; Lauc, Gordan (unpublished). «War Stress - Effects of the War in the Area of Former Yugoslavia». University of Zagreb.
- Goldsworthy, Vesna (1999). «The Last Stop on the Orient Express: The Balkans and the Politics of British In(ter)vention». *Balkanologie. Revue d'études pluridisciplinaire*, 3(2), 1-7.
- Goldsvorti, Vesna (2005). *Izmišljanje Ruritanije*. Beograd: Geopoetika.
- Huggan, Graham (2001). «Introduction. Writing at the Margins: Postcolonialism, Exoticism and the Politics of Cultural Value». Huggan, Graham, *The Post-colonial Exotic. Marketing the Margins*. London; New York: Routledge, 1-34. DOI <https://doi.org/10.4324/9780203420102>.
- Jurišić, Peda (2012). «The Tiger's Wife and Balkan Zoology». *The Massachusetts Review*, June 12. URL <https://goo.gl/dqknxa> (2019-04-23).
- Kaplan, Robert (2014). *Balkan Ghosts. A Journey through History* [e-book]. New York: Picador.
- Kassabova, Kapka (2015). «'Girl at War' by Sara Nović review – when Childhood Lurches into Nightmare». *The Guardian*, June 11. URL <https://goo.gl/UrSRis> (2019-04-23).
- Kiš, Danilo (1995). «Homo poeticus, uprkos svemu», *Homo poeticus*. – Sabrana dela Danila Kiša [knj. 9]. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 93-7.
- Kolanović, Maša (2008). «Što je urbano u 'urbanoj prozi'? Grad koji proizvodi i grad iz kojeg proizilazi suvremena hrvatska proza». *Umjetnost riječi*, I-II, 69-92.
- Kosmos, Iva (2012). «Stvaranje uspješnice i njeno čitanje u zapadnom i postjugoslavenskom kontekstu». *Časopis 15 dana*, 5-6, 42-50.
- Kosmos, Iva (2015a). «Popular Dystopia Meets Croatia». *Massachusetts Review*, Sept. 29. URL <https://massreview.org/node/477> (2019-04-20).
- Kosmos, Iva (2015b). *Mapiranje egzila u djelima postjugoslavenskih autora* [PhD Dissertation]. Zagreb: University of Zagreb.
- Levy, Michel (2011). «Review of *Tiger's Wife* by Téa Obreht». *World Literature Today*, 85(5), 64.
- Longinović, Tomislav (2011). *Vampire Nation. The Violence as Cultural Imaginary*. Durham and London: Duke University Press. DOI <https://doi.org/10.1215/9780822394297>.
- Nemec, Krešimir (2010). *Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Ohlsen, Becky (2015). «Sara Novic. Girl, Interrupted». *BookPage*, May. URL https://bookpage.com/interviews/18167-sara-novic-fiction#.XWzvR1aY_w (2019-08-08).
- Pisac, Andrea (2011). *Trusted Stories: Creating Authenticity in Literary Representations from Ex-Yugoslavia* [PhD dissertation]. London: University of London.
- Postnikov, Boris (2016). «Pouka o marginalnosti». *Portal Novosti*, Jan. 13. URL <https://www.portalnovosti.com/pouka-o-marginalnosti> (2019-04-07).

- Ron, Charles (2011). «The Book Review: 'The Tiger's Wife' by Téa Obreht». *Washington Post*, March 8. URL <https://goo.gl/dq4Vr9> (2019-04-20).
- Sartre, Jean-Paul (2012). *La responsabilità dello scrittore*. Milano: RCS Libri.
- Seymour, Gene (2015). «'Girl at War' is a Shattering Debut». *USA Today*, May 31. URL <https://eu.usatoday.com/story/life/books/2015/05/30/girl-at-war-sara-novic-book-review/27980521/> (2019-04-20).
- Simic, Charles (2011). «The Weird Beauty of a Well-Told Tale». *The New York Review of Books*, May 26. URL <https://goo.gl/L1dStw> (2019-04-15).
- Speller, John (2011). *Bourdieu and Literature*. Cambridge: Open Book Publishers. DOI <https://doi.org/10.11647/obp.0027>.
- Škvorc, Boris (2004). «Egzilna i emigrantska književnost: dva modela diskontinuiteta u sustavu nacionalnog književnog korpusa u doba kulturnih studija». *Kolo*, 2, 5-33. URL <https://bit.ly/2jXRiGE> (2019-08-08).
- Tasić, Vladimir (2009). «Alegorija kolebljivog fundamentaliste». Tasić, Vladimir. *Udaranje televizora*. Novi Sad: Adresa, 65-110.
- Todorova, Maria (1997). *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press.
- Turits, Meredith (2015). «This War Happened: A Wrenching New Novel Relives the Disastrous Croatian War». *Vanity Fair*, MAY 27. URL <https://goo.gl/4W8Q3U> (2019-04-01).
- Women's Prize for Literature (2016). «A Q&A with Sara Nović». URL <https://goo.gl/m5oK5x> (2019-04-23).

Entre experimentalismo e representatividade As variantes de *Amar,* *Verbo Intransitivo*

Eugenio Lucotti
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Mário de Andrade (1893-1945) was one of the leading figures of Brazilian Modernism. His novel *Amar, Verbo Intransitivo*, first published in 1927, appeared in 1944 in a second, reworked edition: the article aims to highlight the hermeneutic paths suggested through a collation of the two texts, stressing how their formal feature differs according to a new aesthetic sensibility developed in Andrade's thought. It will be emphasized also how divergences such as a renewed language and an alteration in the narrator's role enable a deeper comprehension of the novel's significance.

Keywords Mário de Andrade. Modernism. *Amar, Verbo Intransitivo*. Variants. Editions.

Resumo 1 As duas versões de *Amar, Verbo Intransitivo*. – 2 Ajustes rítmicos e lexicais. – 3 Cortes e reformulações. – 4 A crítica ao experimentalismo. – 5 Conclusões.



Peer review

Submitted	2019-01-17
Accepted	2019-03-06
Published	2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Lucotti, Eugenio (2019). "Entre experimentalismo e representatividade. As variantes de *Amar, Verbo Intransitivo*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 183-204.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/009

1 As duas versões de *Amar, Verbo Intransitivo*

A filologia moderna costuma recorrer à comparação das diversas cópias de textos antigos realizadas ao longo dos séculos para procurar estabelecer com a maior exatidão possível sua versão original. Essa operação atenta às modificações e às reescritas que ocorrem na transmissão da mesma obra em textos diferentes, quando for aplicada a textos modernos em que as emendas acontecem por mão do próprio autor, concentra o olhar crítico sobre o processo que tem de fato como resultado sua publicação definitiva, mas que também considera todas as etapas da gênese do texto, incluindo-as na reflexão global sobre a obra. A sistematização desse método se deve principalmente ao trabalho desenvolvido por Gianfranco Contini (1979, 1982) e visa detectar na análise de variantes e rascunhos sugestões importantes para entender melhor o pensamento e a poética autorais. Nesta esteira, a proposta do presente artigo é refletir sobre a comparação crítica das duas primeiras edições de *Amar, Verbo Intransitivo*, primeiro romance de Mário de Andrade, para detectar a partir de suas diferenças os marcos de uma evolução poética enriquecendo as possibilidades interpretativas da própria obra.

Escrito entre 1923 e 1924, publicado em 1927 e proposto novamente ao público em 1944, em uma edição amplamente emendada pelo autor, *Amar, Verbo Intransitivo - idílio* é um documento peculiar na obra do escritor modernista. Sua primeira versão apareceu pela editora Antônio Tisi, de São Paulo, obtendo um razoável sucesso de público e de crítica (Suarez, Tomlins 2000, 85) destinado a eclipsar-se mais tarde devido à publicação de *Macunaíma* e a uma atividade cada vez mais militante, preocupada com assuntos contingentes, levando o interesse de Mário de Andrade para mais longe da mera criação ficcional (Fragelli 2013, 86). É interessante a rapsódia apresentar uma história editorial quase idêntica à do idílio enquanto o autor esteve em vida, com uma primeira edição de tiragem muito limitada e uma revisão operada na mesma época (Souza 1996, 50): mais de quinze anos após a primeira publicação o autor torna a ocupar-se de ambos os textos em vista da organização de suas *Obras Completas* pela Livraria Martins Editora, empreitada em que uma versão fortemente revisada de *Amar, Verbo Intransitivo* passa a integrar o terceiro volume. Será a partir desta edição remanejada que irão se basear todas as edições sucessivas, bem como algumas entre suas traduções¹ e a quase totalidade dos estudos críticos, ficando assim a edição 'princeps' quase totalmente olvidada. A fortuna crítica do idílio menciona várias vezes, porém só de passagem, a existência

¹ Trata-se da tradução norte-americana de M.R. Hollingsworth (1933), que servirá de base também para a tradução alemã de J. von Koppenfels (2017).

de duas versões do texto, sem problematizar tal ocorrência, como demonstra o estudo de Marlene Gomes Mendes (1994) sobre as anotações no exemplar do romance que em 1927 Mário de Andrade enviou ao primo e amigo Pio Lourenço Corrêa, operação filológica que contorna o assunto sem, todavia, ser uma verdadeira colação. Deixa-se assim um vácuo na recepção de um romance que, embora tenha recentemente despertado o interesse dos estudiosos de Mário de Andrade, ainda não foi objeto de uma edição crítica nem de um estudo exclusivamente dedicado às duas versões.

O idílio apresenta a relação amorosa entre Carlos Sousa Costa, filho primogênito de uma família paulistana recentemente enriquecida, e Elza, a governanta-prostituta alemã contratada pelo chefe da família para iniciar os filhos a uma educação de cunho europeu e para dar a Carlos uma espécie de 'educação sentimental'. Além de indicar a frustração do sentimento do menino Carlos e a domesticação utilitarista do amor por Elza, a intransitividade do verbo amar é um paradoxo gramatical que não oculta uma alusão irônica ao questionamento do padrão linguístico operado pelo autor para valorizar e emancipar o português brasileiro, prática que encontrará o auge de sua expressividade em *Macunaíma*. A mesma intransitividade, porém, a perda de um objeto concreto que dê substância e razão de ser ao verbo, de outra maneira desnaturado, remete também à condição de incomunicabilidade e de alienação em que se movem as personagens. O ambiente doméstico dos Sousa Costa é um espaço isolado e aparentemente impermeável às influências externas em que floresce, em vez do crescimento espiritual sugerido pela imagem clássica do 'otium' e do ermo, a mesquinhez de uma burguesia de 'parvenus' e a perversão de todos os modelos cultos, que não se dá pela convivência entre erudição e saber popular - como muitos na época lamentavam por ingenuidade ou preconceito - mas muito mais pela deformação e empobrecimento que o padrão culto, neste caso importado do exterior, sofre graças a seu enaltecimento apriorístico. *Amar, Verbo Intransitivo* é, portanto, um romance carregado de uma visão ao mesmo tempo polêmica e ferozmente satírica sobre a elite paulistana de seu tempo, exercendo uma crítica que se materializa em todos os níveis de sua composição.

2 Ajustes rítmicos e lexicais

A comparação entre as duas versões do idílio não deixa alguma dúvida quanto às prioridades do autor ao remanejar a obra, ou seja, a alteração de sua estrutura formal sem, porém, que haja variações significativas no enredo. As escolhas de caráter formal influem, contudo, no valor semântico do romance; a primeira característica saliente diz respeito a minúsculas mudanças que se alastram sobre

o texto todo, nomeadamente um reajuste maciço da pontuação e de algumas escolhas terminológicas. Comparem-se as duas versões do fragmento² que antecipa o desdobramento da tensão erótica entre Elza e Carlos:

Sucedia que então Fraulein se inclinava sobre êle pra ver as letras e corrigir. Fraulein era miope. Inclinava. Se encostava toda nele. Carlos não gostava daquilo. Escritório húmido frio fechado no silêncio. (Andrade 1927, 94)

Sucedia que então Fräulein se inclinava sobre ele pra ver as letras e corrigir, Fräulein era míope. Inclinava, se encostava toda nele e Carlos não gostava daquilo. Escritório úmido, frio, fechado no silêncio. ([1944] 1995, 89)

O trecho é representativo por um andamento geral que distingue as duas edições: a comparação patenteia as características rítmicas de cada versão, havendo em 1927 um uso da pontuação que deixa a prosódia do texto mais frenética e sincopada. Sublinhar a variação no ritmo de cada versão remete também à centralidade do aspecto musical da escrita de Mário de Andrade, devido não só à música como objeto de muitas suas pesquisas ou como tema significativo em que se condensa uma ideia de conscientização artística e nacional, como em *O Banquete* (Andrade 1977), mas também e principalmente por ser o compasso que orienta e dá suas feições específicas ao processo criativo do intelectual paulistano (Mello, Souza 2003).

Neste sentido, o traço mais marcante da edição 'princeps' é uma abundância de períodos extremamente breves, por vezes nominais. A enunciação fica constantemente cortada pelo excesso de pontos finais e, dentro dos próprios períodos mais compridos, há uma ausência quase total de demais sinais de pontuação, tornando o fôlego dos períodos unitário e muito mais rápido, em contraposição com a frequência de cortes entre os mesmos. Pelo mesmo fenômeno, a coordenação assindética está reduzida ao mínimo, dando a todo o texto impresso em 1927 feições telegráficas, enquanto em 1944 o ritmo fica mais uniforme, as pausas diluídas pelo maior recurso a vírgulas e conjunções paratáticas (como o 'e' no exemplo citado acima) que se inserem nos períodos e/ou substituem vários pontos finais contribuindo para um alongamento das frases e para uma enunciação mais regular, escandida por uma sucessão de pausas breves.

Fica claro que os pequenos ajustes de pontuação, quando espalhados uniformemente pelo texto inteiro na hora de sua refundição, acabam

2 Nas citações da primeira edição a escrita é reproduzida exatamente assim como se apresenta no papel impresso.

já por si só por alterar a apresentação da obra, que sofre uma mudança considerável ao passar de um ritmo mais estrondoso para um mais pacato: de um caráter experimental e ‘subversivo’ o ritmo recua para um caráter mais tradicional. Comparem-se também dois momentos nas páginas finais do romance, onde o foco é colocado na perturbação interior dos dois protagonistas. Carlos vagabundeia na noite paulistana e o narrador segue a atividade psíquica do menino, em sua livre associação de imagens e estímulos sensoriais:

O mesmo anúncio luminoso outra vez. LAPA TERRENOS A PRESTAÇÕES. Fräulein são dois braços duas pernas tronco seios qualquer cara cabelos compridos. Nem mesmo cabelos compridos carece mais. Ofega. (1927, 216)

O mesmo anúncio luminoso outra vez, LAPA TERRENOS A PRESTAÇÕES, Fräulein são dois braços, duas pernas, tronco, seios, qualquer cara, cabelos compridos. Nem mesmo cabelos compridos carece mais, Carlos ofega. ([1944] 1995, 143)

Em um trecho pouco mais adiante, é a vez de Elza:

Decididamente Luís lhe desagradava. Nenhuma vontade de continuar. (1927, 231)

Decididamente Luís lhe desagradava, e Fräulein não sentiu nenhuma vontade de continuar. ([1944] 1995, 148)

Como é evidente, na versão revista do idílio Mário de Andrade introduz as ações e sensações dos protagonistas recusando um tipo de representação mais imediato.

No tocante ao léxico modificado de uma versão para outra, contudo, a tendência a ser observada é, desta feita, uma oscilação no abasileiramento da linguagem empregada no idílio. À luz de um levantamento das alterações lexicais que ocorrem de uma versão para a outra não é possível detectar com precisão uma tendência unívoca no emprego de um linguajar mais ou menos brasileiro, embora ocorra de forma geral na segunda edição uma tendência análoga ao referido processo de alteração na pontuação, no sentido de tornar a linguagem da versão revista pelo autor menos ‘inovadora’. De fato, é constante, principalmente nos primeiros segmentos narrativos, a solução de formas contraídas ‘pro’, ‘prá’, que se tornam ‘para o’ e ‘para a’, quando ‘para’ não for substituído por ‘a’, assim como ‘inda’ é substituído por ‘ainda’, tornando de forma geral o texto menos mimético em relação à oralidade. Ainda na edição de 1944 verbos como ‘precisar’ e ‘dever’ são preferidos à expressão ‘carecer de’ ([1944] 1995, 54; 63); o uso transitivo do verbo ‘falar’, característica da oralidade do português

brasileiro, cede o lugar a ‘pronunciar’ (54), ‘contar’ (76) ou ‘dizer’ (78); ‘que nem’ vira ‘como’ (50); ‘a gente diz’ passa a ‘muitos afirmam’ (93); o coloquial ‘espondongar’ é substituído por ‘atrapalhar’ (93) e o termo de origem tupi ‘curumim’ se torna ‘rapaz’ (62). A segunda edição aparece, então, menos caracterizada por experimentalismos até no tocante às escolhas lexicais, se bem que a grande maioria dessas alterações se encontre na primeira parte do idílio: tudo deixa suspeitar que Mário de Andrade tenha abrandado a sua intenção de apagar alguns brasileirismos e termos ligados à oralidade no meio do processo de revisão do texto.

O narrador afirma em duas ocasiões na primeira versão estar «falando brasileiro» (1927, 18, 48), enquanto Mário de Andrade no «Posfácio Inédito» à obra declara a intenção de se adoperar na escrita dos materiais que sua terra lhe disponibiliza, aliás não sendo importante

a vaidadinha de ter língua diferente, o importante é se adaptar, ser lógico com sua terra e o seu povo. (Andrade [1944] 1995, 152)

O trabalho sobre a língua estava justamente no centro da atenção de Mário de Andrade como viés privilegiado para problematizar o resgate da expressão especificamente brasileira; a linguagem, porém, devia ser provocadoramente experimental, algo artificiosa somente num primeiro momento, *pour épater le bourgeois*. Há «o sabor inédito que este linguajar traz pro livro», declara o autor ([1944] 1995, 152), mas adverte que isso nada tem de exercício de estilo, antes,

Não tive a mínima intenção de procurar o curioso nem o ineditismo depende de mim. Trata-se mesmo de acabar o mais cedo possível com o ineditismo desses processos e de outros do mesmo gênero pra que todas essas expressões brasileiras, quer vocabulares, quer gramaticais, passem a ser de uso comum passem a ser despercebidas na escritura literária pra que então possam ser estudadas, codificadas, catalogadas, escolhidas pra formação futura duma gramática e língua literária brasileiras. (Andrade [1944] 1995, 152)

Eis como até pequenos ajustes lexicais de uma edição para a outra se ressentem da atenção de Mário de Andrade para a contingência. Se no fim da década de vinte o autor ainda procura sistematizar materiais e documentos recolhidos para a redação de uma *Gramatiquinha da fala brasileira* (Pinto 1990) – obra inacabada e finalizada a incentivar através de exemplos de uso corrente uma maior aderência e abertura do padrão brasileiro culto à originalidade da expressão oral –, em 1944 já não há mais lugar para um texto que declare com tanta exuberância seu ‘falar brasileiro’. O elemento de inovação linguístico-nacional permanece, porém, mais discreto, mais enraizado e

consciente de si, assim como o afã dos primeiros anos da produção, a vontade de trazer à escrita elementos de inovação para que se estabelecessem na norma, se atenua nesse meio tempo no horizonte de um pensador que

jamais exigiu lhe seguissem os brasileirismos violentos. Se os praticou (um tempo) foi na intenção de pôr em angústia aguda uma pesquisa que julgava fundamental. (Andrade [1944] 2002, 271)

A percepção de que não há mais urgência nesse sentido pode ser devida também à afirmação de uma obra-prima mais dilaceradora como *Macunaíma* e à difusão dos imperativos modernistas, deixando o lugar para a sensibilidade de um escritor mais compassado cujo interesse não é mais sublinhar o caráter marcadamente «pré-macunaímico» (Souza 1996, 61) de sua obra, o que inclusive garante maior autonomia ao idílio.

De toda forma, uma comparação entre dois trechos esclarece como tal tendência não é tão uniforme como a alteração rítmica do romance. Elza repensa na revelação de Carlos já ter perdido a virgindade com outra mulher:

Agora dirigia Carlos pro mesmo fim. Porém que uma outra tivesse movido o menino a primeira vez... desagradava-lhe. (Andrade 1927, 127)

Agora dirigia Carolos para o mesmo fim. Porém que uma outra tivesse movido o menino pela primeira vez... lhe desagradava. ([1944] 1995, 104)

Em poucos períodos há um caso de abrasileiramento da escrita na versão de 1944, a próclise do pronome pessoal em lugar da ênclise original, que convive com o processo mais frequente de despojamento dos brasileirismos na segunda edição do idílio, a referida preferência pela fórmula extensa ‘para o’ à sua contração. Com uma ocorrência menor, ainda há alguns abrasileiramentos:

Antes desses senhores Darwin estivera a escrever coisas pros leitores inteligentes do tal de globo terráqueo. Então se começou a falar em seleção e outras espertezas. (1927, 70)

Antes desses senhores, Darwin estivera escrevendo coisas pros leitores inteligentes do tal de globo terráqueo e desde então se começou falando em seleção e outras espertezas. ([1944] 1995, 79-80)

É patente a escolha de empregar a conjugação perifrástica com o gerúndio em lugar da locução ‘a + infinitivo’, na expressão de aspecto

cursivo («Darwin estivera escrevendo»), onde o português brasileiro não admite a forma 'estivera a escrever', ou incoativo («se começou falando»), nas quais ambos os usos são comuns. Tais transformações se encontram alastradas de forma homogênea pelo texto todo.

3 Cortes e reformulações

A marca mais significativa do esmero com que o autor refundiu o texto para a segunda versão se encontra na intervenção sobre fragmentos narrativos mesmo muito compridos, o que determina uma profunda alteração no corpo do romance. Um elemento importante que diferencia a edição 'princeps' da segunda é certamente o deslocamento de um inteiro segmento narrativo do fim para a metade do romance: a cena em que são descritas as relações entre Elza e Tanaka, sujeitada aliás a cortes ulteriores, deixa de servir de introdução ao desfecho do idílio e passa a encobrir o amplexo entre Carlos e Elza:

Porém antes de contar como Carlos se ajudou a sofrer não quero que Fraulein principie outro serviço sem discutir uma questão pansuda. Quais foram deveras as relações entre Fraulein e o criado japonês? (Andrade 1927, 185)

Mas como nos será impossível dormir, ao leitor e a mim, ambos naquela torcida pelo triunfo de Carlos, vamos gastar este resto de noite resolvendo uma questão pançuda: Quais eram de fato as relações entre Fräulein e o criado japonês? ([1944] 1995, 97)

Trata-se, contudo, do único grande caso de deslocação e reformulação, enquanto o trabalho de revisão de Mário de Andrade se concentra principalmente em operações de acréscimo e corte.

Entre as passagens acrescentadas à segunda edição, por sua vez, merece destaque por importância e extensão somente o capítulo em que é representada entre o cômico e o grotesco a viagem de trem dos Sousa Costa de volta do Rio de Janeiro para São Paulo ([1944] 1995, 123-30). O segmento contribui para acentuar na nova edição a sátira à família burguesa em sua obsessão - recorrente na representação literária da burguesia - de manter certo decoro público e uma fachada respeitável, propósito que no episódio referido falha continuamente quer pela vivacidade das meninas, quer pelos abalos do trem. Os demais acréscimos não interferem no enredo e são geralmente empregados, como foi assinalado, para uniformizar o ritmo do texto.

É então a supressão de inteiros capítulos que protagoniza de maneira decisiva o trabalho de refundição de *Amar, Verbo Intransitivo*.

São onze as passagens descartadas de grande porte na narrativa. A apresentação de Elza ([1944] 1995, 57-9) sofreu corte no começo e no fim, havendo na primeira edição a seguinte introdução:

Já mandei Tanaka chama-la. Vamos esperar nos vimes almofadados do hol. Se está bem aqui, não? Tanto calor lá fora! Ué! que é isso... chovendo... já? E eu que nem trouxe capa! [...]

- Seu doutor tem que esperar. Dona Fraulein manda dizer que está no banho.
- Mais essa agora! E a chuva está passando... A gente podia aproveitar a esteada... Si subissemos!
- Uma ideia.
- Tem coragem?
- Ora! Não seria a primeira.

Minha chave de autor abre essa porta. (1927, 26)

Acabada a apresentação-descrição de Elza, até da nudez do corpo de Elza, o desfecho da cena, também suprimido, retoma o diálogo entre o narrador e Tanaka:

Si quiser podemos ir. Parou a chuva.

- É, vamos. [...]

Agora leitor conheça Fraulein sozinho. Nunca descrevi nada com relevo. Me atrapalham as memórias e boto Ticiano Rembrandt e Basilio da Gama por fora dos túmulos veneráveis. [...]

Também já desapegadamente cedi o corpo de Fraulein pro leitor... Não insisto no meu. Cotejei por desfastio. A mim cabe contar a cor das vogais, alma de Fraulein!... Mas pra isso não basta um capítulo. É o livro. (1927, 29-30)

Elza, cujo corpo «nem clássico nem perfeito» é comparado à Betsabé de Rembrandt (Minaes 1993, 73), aparece justamente como mero objeto de contemplação. O paralelismo com a pintura, todavia, que na versão revista fica em sua natureza de 'ekfrasis', disfarça um olhar cujo voyeurismo fica patente se for considerada a primeira edição. Mário de Andrade, em suma, deixa na refundição do texto o olhar analítico do narrador que se detém vagarosamente sobre cada detalhe suprimindo, porém, a moldura que desmascara o voyeurismo. A escolha de não patentear demais o ato escabroso vai de acordo com uma tendência a ocultar a cena erótica. Consequência do apagamento do diálogo entre o narrador e Tanaka, que de simples considerações sobre o tempo passam a espiar a protagonista no banho, não é, contudo, só uma aproximação menos ousada - e mais tolerável - ao corpo feminino, mas também a ocultação da «chave de autor» que consegue ver onde nenhuma outra personagem teria acesso, ou seja, o encobrimento da onisciência narrativa. Sem as referências diretas

a esses gestos, o poder da voz narrativa é destituído de seu lugar preponderante para permanecer mais discretamente.

Em outras passagens, contudo, a supressão reduz o aprofundamento do caráter de Elza e Carlos na obra. Na primeira edição é mais fácil detectar o nacionalismo, pangermânico e anti-francês, da governanta, como demonstra uma página em que a protagonista

Se derramava de si mesma, como um excesso, pela região terrestre dos homens alemães [...] Podia assim saltar a mão com que a nostalgia da Polónia pelo mar fraccionara as terras alemãs [...] extravasando da sua restrita personalidade ela abarcava os limites da patria... Falo de todos os limites da Alemanha atual [...] ainda se esgueirava outra vez destrançando os cabelos brunos nas agulhas vegetais da Böhmer Wald. Entestava com a Austria fraterna. Minha irmã [...] E finalmente galopava subindo pra terrenos muito sabidos. Sabidos!? Que é isso!.. Nova tricolor de listras verticais!... R.F. Monogramas só em roupas brancas ficam bem... E foi nosso... Até um dia, Alzacia! Até quando, Lorena?... Galgava Luxemburgo e Belgica madita. (1927, 79-80)

Quanto a Carlos, na segunda edição desaparece toda a cena no Cinema Royal, onde os rapazes da classe alta de São Paulo assistem o filme *Scrap Iron*. Nessa ocasião se descobre que o jovem Sousa Costa

Não gostou não. Fez esse gesto de cabeça tão comum nele de quem joga o cabelo pra trás. Prova que encabulou. Desapontou porque esperava a derrota do mais fraco e pouco se lhe dava a corneação de Charles Ray. (1927, 107)

A cena, enriquecida por uma digressão do narrador, é substituída pela seguinte passagem:

Nos momentos, felizmente mais raros, de consciência de si mesmo, ele se falsifica por completo. Afirma que gosta muito de pugilismo (é mentira) e toma os ares do forte que já não chora como os índios de Gonçalves Dias. Mas de fato, para meu gosto pessoal, Carlos é um bocado longínquo. ([1944] 1995, 94)

O que se deixa entrever é certa fraqueza na textura psicológica do menino em lugar da solidariedade com o pugilista mais forte que ocupa o trecho pertencente à primeira redação. A escolha de não aprofundar as razões constitutivas do comportamento de Carlos se repropõe na extinção da longa digressão que apresenta a sua evolução sentimental e caraterial a partir dos primeiros momentos de sua vida, patenteando assim a filtragem da narração através de fundamentos de cunho freudiano (1927, 200-12).

O psicologismo é explicitamente colocado na primeira redação do romance e é utilizado ironicamente, se dermos crédito a quanto declara Mário de Andrade ([1944] 1995, 153) no *Diário Nacional*:

O livro está gordo de freudismo, não tem dúvida. E é uma lástima os críticos terem acentuado isso, quando era uma coisa já estigmatizada por mim dentro do próprio livro. Agora o interessante seria estudar a maneira com que transformei em lirismo dramático a máquina fria de um racionalismo científico. Esse jogo estético assume então particular importância na página em que «inventei» o crescimento de Carlos, seguindo passo a passo a doutrina freudiana.

No texto das *Obras Completas* não há vestígios deste freudismo nem da página citada, o que sem dúvida alguma deixa o leitor livre da imposição a nível textual de uma leitura psicanalítica sem desmentir seu fundamento e simplesmente atenuando-o. A própria menção direta a Freud que aparece na segunda edição ([1944] 1995, 80) despida de sua parte mais irônica (1927, 70-1) se refere à afirmação de Elza segundo a qual «hoje a filosofia invadiu o terreno do amor» (66) e permanece vinculada ao pensamento da personagem sem interferir com o assunto narrado.

Quase no remate do romance, em outra longa passagem apagada (1927, 222-7) encontra-se Carlos no ato bem-sucedido de elaborar o luto devido à partida de Elza, em parte apequenando o colega que naquele momento recebe as atenções da governanta, em parte pensando sua falta com outras formas de afirmação:

Fraulein está com o Luis, juro. Consequencias esportivas: Carlos acha que chegou primeiro. Luis perdeu a corrida. Por isso se ri do bocó [...] [Carlos] prefere a [qualidade] que o exalta pelo sôco de anteontem no Frederico. Quasi o botava nocaute. E o gôl de quarta-feira... Maravilhoso. (1927, 223-5)

A passagem suprimida acentua a vitória de Carlos, que não se explica somente em comparação com o momento de fraqueza de Elza na última cena do idílio: seu triunfo assenta também na definição de um caráter que o levaria a ser um representante legítimo da classe alta paulistana, conforme requer sua educação. O mesmo trecho descartado deixa entender nas entrelinhas como o menino irá aplicar aquilo a que Roberto Schwarz (1992, 17) chama de «Ideias fora do lugar», deixando na edição de 1944 indícios menos palpáveis quanto à presença no idílio de uma verdadeira crítica à cultura e à definição identitária da burguesia brasileira; o narrador sugere com ironia que o menino de fato não aprendeu a alimentar sua vida interior com qualquer atividade do intelecto:

Acho inteiramente desnecessário o estudo da poesia japonesa. Tem muito mais sabedoria nas nossas quadrinhas populares que nos tancas e haicais do Japão. Poderíamos lembrar ainda que Carlos também ignora as nossas toadas. (1927, 226)

A hipótese de que a poesia japonesa e as quadrinhas populares na realidade não constituem um 'aut-aut' não é sequer contemplada, pois o terreno em que Carlos se move é uma ordem que não compreende a cultura fora de esquematizações rigidamente hierárquicas. Dois poetas de fato são comparados dessa forma:

Um dia afirmou no jantar que Goethe era muito maior que Camões, maior gênio de todos os tempos! ([1944] 1995, 62)

Essa formulação no máximo pode sofrer uma inversão de signo conforme as necessidades da hora:

Goethe seria mesmo maior que Camões... Qual! nunca escreveria os *Lusiadas*. Tetis nua na praia... Camões era maior. Ora! até Bilac. (1927, 227)

Outra passagem recortada patenteia que «com efeito mesmo Fraulein fôra inútil prá evolução do rapaz» (1927, 200) e de maneira geral deixa entender como o menino perde a oportunidade de crescer intelectualmente permanecendo preso a uma espécie de taxonomia do pensamento. De resto, fica evidente a coerência desse déficit com o meio onde Carlos, «uma constatação da constância cultural brasileira» (Andrade [1944] 1995, 155), se deve inserir:

Pra clubes como pra fazendas de café ou criação não tem necessidade de citações em alemão. (Andrade 1927, 225)

Pode-se afirmar, entretanto, que a limagem operada por Mário de Andrade teve como efeito principal uma atenuação, dentro da própria obra, do olhar crítico e do julgamento sobre as personagens. Rechaçar as passagens onde aflora mais nitidamente a univocidade do comportamento dos protagonistas significa compactar o enredo em torno das vicissitudes do 'amor intransitivo' e deixar aparentemente mais neutral a perspectiva adotada na narração, sugerindo uma leitura mais atenta caso se queiram detectar outras implicações. Assim a narração adquire uma fluidez maior, apagando a voz contrapontística do narrador, que ora fornece suas explicações sobre os fatos, ora empreende especulações a partir dos mesmos. Mário de Andrade, coerentemente, resolve descartar uma digressão colocada no meio da cena em que Elza e as crianças passeiam pelo Leme, onde a brincadeira infantil com os vagalhões se torna reflexão

sobre a razão prática para logo depois dissertar a partir da imagem do dique sobre o contraste entre arte e vida:

[as ondas] vão e vêm por brincadeira felizes e inconscientes. Porém como o homem se arreceia da brincadeira delas e a assemblea decreta a construção dos diques. Muito bem! Salve-se a humanidade! [...] Dique. Dum lado a humanidade que dá ou nega seus amores e aplausos. Do outro lado os brincalhões os artistas sem tema brincando fora da vida. (1927, 149-50)

A recuperação da mesma pauta no fim do romance também não foi incluída na segunda edição. O narrador sente a necessidade de dar mais explicações e se dirige diretamente ao leitor, atitude que, como já se viu, não encontra mais o mesmo lugar em 1944:

Vocês se alembraam daquele passo em que contei as caminhadas de Fraulein e de Carlos e irmãzinhas pela praia do Leme? (1927, 193)

Segue uma longa digressão (193-9) sobre a coragem ou covardia de ser artista entre os homens. A segunda edição mantém o foco mais firme sobre a narração principal: quando há episódios digressivos, estes são funcionais à estruturação da própria ação, como no caso referido do freudismo.

Nas passagens descartadas há, contudo, a tendência capital de a voz do narrador adquirir uma forte proeminência sobre as demais personagens, como se estivesse idealmente suspendendo a fita do enredo para sobrepor-se com suas considerações tanto às personagens como aos assuntos mais variados. Tal disputa com a história e as personagens por um lugar de protagonista (Souza 1996, 60) certamente não desaparece na segunda edição, onde, porém, se encontra muito mais apequenada, seguindo de resto o mesmo padrão que já se viu nortear a travessia de uma versão para outra. São momentos em que o ensaio ou, melhor, a crônica, se substitui por enquanto à própria narração, dando ao idílio seu toque peculiar: Sagawa comenta justamente que

Não se trata de um romance tradicional [...] Mário não tem a mínima cerimônia de transitar da prosa de ficção para o ensaio assim como transitar do estético para o sociológico ou psicológico, de uma frase para outra, de um parágrafo para outro. (2010, 119)

Tal afirmação, porém, só pode ser feita considerando a segunda edição do romance. *Amar, Verbo Intransitivo* adquire sua forma a partir de uma narração fortemente ‘pilotada’, onde a intrusão constante do narrador não deixa dúvida em momento algum sobre o fato de se estar assistindo a um relato, mas o que efetivamente ressalta com mais vigor

na primeira edição é uma separação extremamente nítida entre narração e digressão. Em passagens descartadas de porte menor, o narrador toma a palavra para expressar suas opiniões em primeira pessoa: «Eu admiro os alemães» (1927, 14), o que fica drasticamente reduzido na versão de 1944. No entanto, em trechos mais compridos igualmente descartados os mais variados julgamentos pessoais não são poupados:

Adoro o dinamismo surpreendente das linhas! Detesto o escravizado roteiro das circunferencias. (1927, 16)

Resta Rui Barbosa que foi a maior cabeça da America Latina. (54)

Me deixem citar Farias Brito, ao menos dá a ilusão de que tem filosofia no Brasil além de positivismo. (116-17)

Os exemplos referidos pertencem todos a digressões que pouco têm a ver com o enredo em si, mas contribuem para verticalizar a narração seguindo um padrão canonizado na prosa moderna, desde o *Dom Quixote* até o *Homem sem qualidades*. A operação de reformar o texto, abandonando na medida do possível tanto a verticalização quanto a gravitação em torno da voz narrativa, deixa mais homogênea a mistura entre gêneros, as fronteiras do elemento digressivo sendo suprimidas em prol de uma concentração do elemento ensaístico a nível subliminal; o elemento digressivo de fato é incorporado na prosa de ficção como um todo.

4 A crítica ao experimentalismo

Ressalta logo na segunda versão do idílio uma composição formal muito menos experimental, mais linear e conforme à estrutura do romance tradicional na alteração do ritmo, na redução de oralismos e brasileirismos e principalmente no corte drástico à dissolução do elemento narrativo ficcional no ensaístico. Os próprios cortes impostos à narrativa expressam uma determinada exigência crítica de Mário de Andrade (Souza 1996, 50) e as feições renovadas do romance se encaixam justamente na evolução de seu pensamento estético, não alheio a novos questionamentos históricos. O texto não se isenta dos ecos da Segunda Grande Guerra: em segmento narrativo dedicado às considerações do narrador sobre o caráter do homem alemão, se lê a exclamação «Que selvagem!» (Andrade 1927, 33), sucessivamente substituída por «Bárbaro tedesco, infra terno [*sic*] germano infraterno!» ([1944] 1995, 60), que sugere uma acusação mais forte e pontual. Pouco mais adiante, os encontros de Elza com os seus compatriotas são descritos como momentos de evocação saudosa de uma identidade alemã forte e assente numa superioridade espiritual;

as reuniões dos imigrantes alemães deixam no narrador uma dúvida: «Que conspiram eles? Sossegue brasileiro. Não conspiram nada» (1927, 44-5); «Que conspiram eles? Sossegue brasileiro, por enquanto não conspiram nada» ([1944] 1995, 67). O pequeno acréscimo insinua amargamente e 'a posteriori' a eventualidade de tal disposição nacionalista um dia ser vista como uma conspiração, considerada a realidade histórica de 1944. A tragédia bélica contribui para agravar a inquietação do Mário de Andrade dos últimos anos, que em carta de 1940 a Sérgio Millet escreve

A idéia de bombardeios destruidores, a imagem dos alemães entrando em Paris me horrorizam, fico num estado completo de desespero. (Jardim 2005, 29)

Tal preocupação se junta a um mal-estar devido às consequências sobre seu trabalho da situação política contingente e a uma profunda reflexão sobre o papel do artista e do intelectual na sociedade, disposição muito diferente da que marcou sua estreia modernista.

O período de composição e primeira publicação de *Amar, Verbo Intransitivo* é uma época de «brasileirismo desesperado» (Lopez 1972, 212), um momento de 'descoberta' do meio brasileiro que, paralelamente ao anseio inovador do movimento modernista, servirá de pata-mor para toda sua produção futura. São com efeito os anos das viagens em que o autor de *Paulicéia Desvairada* sai de uma São Paulo cosmopolita, virada para o futuro e a modernidade, para conhecer Minas Gerais em 1924 e, em seguida, empreender uma longa viagem para o Norte do país. Se o embate com os vestígios do passado colonial mineiro desperta uma reflexão sobre a estética barroca como definidora de certa identidade nacional (Avancini 1998, 144), as experiências dessa viagem contribuem também para a composição dos poemas de *Clã do Jaboti*, testemunhas de um olhar atento às manifestações da cultura popular. Tal atenção se torna preponderante quando contemporaneamente à impressão do idílio o autor se dirige rumo ao norte em uma expedição que o levará a recolher imenso material etnográfico, fundamental para suas pesquisas futuras. Por tais razões é possível afirmar que a primeira redação de *Amar, Verbo Intransitivo* é filha de uma predisposição fortemente experimental do autor, empenhado com entusiasmo juvenil na tarefa de redesenhar de forma inédita e com espírito modernista os contornos de uma nova consciência e de uma nova representação do espaço brasileiro, atitude febril que aparece bastante redimensionada na segunda edição.

Embora Mário de Andrade figurasse como um dos maiores propulsores do movimento modernista brasileiro, vinte anos após a Semana de Arte Moderna seu posicionamento torna-se mais crítico justamente em relação ao experimentalismo:

Todo esse tempo destruidor do movimento modernista foi pra nós tempo de festa... de cultivo imoderado do prazer. (Andrade [1944] 2002, 264)

O ludismo e o aristocratismo do movimento de 1922, que ainda podem ser captados na primeira redação do idílio, são condenados por serem egoístas em sua busca de expressão. Trata-se da autocrítica de quem, engajado em uma pesquisa sempre à beira da frustração, dificilmente consegue teorizar uma solução que deixe conviver na arte nacional tensão estética, liberdade criativa e função social (Fragelli 2013, 97), como também evidencia a conclusão da conferência de 1942:

Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais tempo-rânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós [...] Francos, dirigidos, muitos de nós demos às nossas obras uma caducidade de combate. Estava certo, em princípio. O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas. Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. (Andrade [1944] 2002, 277)

A caducidade de combate e a deformação de sua obra, produto também de seu «hiper-individualismo» (279), são reconhecíveis principalmente nas liberdades que o narrador se permite na primeira edição do idílio e, exorcizadas pelo remanejamento do texto, se tornam menos visíveis em 1944 em prol de uma maior representatividade expressiva. A simultaneidade polifônica que resulta, inclusive, do diálogo entre narrador e personagens (Minaes 1993, 72) se atenua pela redução do espaço deixado à expressão da instância narrativa, ao mesmo tempo que o foco se restringe em torno dos protagonistas, implicando uma perda da feição experimental do romance.

Já em 1941, contudo, Mário de Andrade tinha exposto de maneira extremamente lúcida o papel que a vanguarda modernista devia desempenhar. O experimentalismo que enerva a edição de 1927 não é rechaçado como um excesso que se atribui à exuberância da juventude e que em outros integrantes do modernismo podia compensar um fraco conhecimento das técnicas formais (Andrade [1944] 2002, 210-11), era pelo contrário uma possível resposta à necessidade contingente de amparar realidade estética e 'redescoberta' da riqueza do próprio espaço cultural:

Eram as necessidades da hora, as verdades utilitárias por que nos sacrificávamos. [...] A nossa consciência permanecia eminentemente estética, mas a desgraça é que a palavra

deslumbrou. E deslumbrou demais numa terra e coletividade pouco afeita a estudos conscienciosos e que, se libertando aos poucos de suas tradições religiosas, não se preocupava de preencher o vazio ficado com uma qualquer outra conceituação moral da inteligência. (Andrade [1944] 2002, 215)

Os termos da questão que atenaza Mário de Andrade se aprofundam: o narrador da primeira redação de *Amar, Verbo Intransitivo* pode afirmar que

Eu me preferi covarde. Desertei dos vagalhões teóricos da arte-pura. Me fiz interessado entre esses homens coletivos. Amo-os. Conto-os. Me importo com eles. Tenho a virtude da covardia. Sou virtuoso. (Andrade 1927, 197)

Em 1944 a inteira passagem é descartada, pois convicções tão firmes, enraizadas em uma lógica dual não podem mais encontrar uma justificação válida, antes deixam transparecer toda sua fraqueza. A beleza da arte que, segundo Mário de Andrade, é sacrificada em prol de sua utilidade acaba de qualquer forma constituindo um valor estético que se afasta do tradicional, mas que não deixa de ser estética em si, faltando-lhe a pegada na realidade e a capacidade de construir algum novo paradigma. A palavra 'deslumbradora', a sedução do experimentalismo, acaba por ser um fácil ponto de chegada e travar qualquer aprofundamento no pensamento, enquanto o polo oposto se cria a partir de uma concepção empobrecida do pragmatismo, que testemunha um grave descompasso entre a nova geração de intelectuais e os desafios que a história lhes estava colocando na frente. Mário de Andrade remata que

Talvez seja necessário que as inteligências moças mais capazes se esqueçam por completo das elásticas verdades transitórias e revalorizem o ideal da verdade absoluta. (Andrade [1944] 2002, 216)

A alteração formal do idílio poderia responder, então, com uma sugestão ou um exemplo a ser seguido, ao sentimento de uma época em que as novas levas intelectuais pareciam, no entendimento de Mário de Andrade, encontrar-se despreparadas. O surto experimental, modernizador, ocorrido na década de vinte não podia se canonizar: tornando-se dogma, um sólido patamar de conhecimentos e modelos adquiridos, iria perder seu elemento explosivo de vanguarda e cair em contradição; no entanto

Muito poucos perceberam a lógica de quem, tendo combatido, não pela ausência, mas pela liberdade da técnica num tempo de estreito formalismo, agora combatia pela aquisição de uma consciência

técnica no artista [...] num período de liberalismo artístico, que nada mais está se tornando que cobertura da vadiagem e do apriorismo dos instintos. (Andrade [1944] 2002, 211)

O caráter experimental da segunda versão do idílio não desmente suas origens, mas desancora o texto do contexto específico de sua gênese. O remanejamento, portanto, espelha, apesar de todas as aparências, motivos de coerência com o projeto estético e o pensamento de Mário de Andrade: novamente o que faz a diferença é a «necessidade da hora» e a necessidade de se submeter à sensibilidade do leitor de uma época nova, com novos interrogativos. Perante a apelação do modernista para uma arte que impõe sua constante reverificação, a revisão da obra insiste afirmando que

Saber escrever está muito bem; não é mérito, é dever primário. Mas o problema verdadeiro do artista [...] é escrever melhor. (270)

É ao mesmo tempo um modo de Mário de Andrade imortalizar a obra através de um processo que conserva sua estrutura conceitual e a força de seu enredo sob feições alteradas, tornando duvidosa a afirmação em carta de 1924 a Manuel Bandeira de não ter interesse em se tornar imortal (Moraes 2010, 173-4). De fato, a remodelação do idílio, sua adaptabilidade formal, é uma prova de que o romance mantém sua potencialidade expressiva mesmo em contextos mudados, superando a dicotomia entre literatura de circunstância e clássico (Lopez 1996, 45-6).

A maior coesão e homogeneidade da segunda edição acaba também por influenciar o próprio valor significativo da ação narrada. A consciência da profunda alteração que sofre o papel da voz narrativa permite uma reflexão mais aprofundada sobre a perspectiva que apresenta a ação, essencial para problematizar o papel das personagens e o significado de seus comportamentos na economia do romance.

O desmascaramento do ponto de vista do narrador se revela muito mais difícil na segunda edição por suas declarações serem menos explícitas, todavia sua menor exposição não censura sua voz. O encobrimento parcial de sua presença lhe permite perpetuar a filtragem da narração através de suas categorias - um olhar arquitetado magistralmente que oferece um ensaio da ironia e do gênio literário de Mário de Andrade - de maneira mais oculta e, portanto, mais eficaz. A instância ordenadora dos fatos continua possuindo autonomia de raciocínio, porém age com maior discrição do que na versão de 1927: juntamente ao narrador, também as feições da atmosfera que envolve as personagens deixam de ser visíveis. A perspectiva imposta pelo narrador-personagem acaba permeando a totalidade do enredo, despida da maior parte dos comentários irônicos e das digressões

que na primeira edição facilitam a identificação do caráter problemático e por vezes grotesco do amor entre Carlos e Elza. Coerentemente com a caracterização das personagens se configura na segunda edição a demanda por um esforço interpretativo maior para quem aborda *Amar, Verbo Intransitivo*. A narração deixa a história livre de explicações e por isso é mais próxima ao ideal benjaminiano de limpeza, guardando sua força recolhida e conseguindo desdobrar essa mesma força ao longo do tempo (Benjamin [1936] 1977, 445-6). A primeira edição, por sua vez, apresenta um narrador que pretende se confundir com seu autor (Andrade 1927, 79, 118, 187) mas cujo discurso, repleto de clichés e preconceitos, dificilmente poderia expressar o pensamento de Mário de Andrade e, em seu jogo de aderência e afastamento com relação ao autor, acaba parecendo mais um produto extremamente esmerado de sua ironia. Por outro lado, é também possível que em algumas expressões do narrador apagadas na segunda edição, nomeadamente na perpetuação de estereótipos sobre nacionalidades (1927, 19), o escritor tenha exorcizado de modo caricatural algumas contradições ainda presentes na época ([1943] 2002, 59-60) e em seguida alvo de sua autocrítica.

A construção do narrador que resulta na segunda edição do idílio é, contudo, o produto da revisão atenta de um autor extremamente refinado. Quase no fim de sua vida, Mário de Andrade traça um balanço de toda a sua atividade criativa e de pesquisa, não poupando autocríticas e reunindo no volume das *Obras Completas* dedicado à *Obra Imatura* o ensaio de poética modernista «A Escrava que não é Isaura», além de outras obras cuja gênese é muito próxima, em termos temporais, à do idílio. *Amar, Verbo Intransitivo* sofre um processo de refundição antes de ser reproposto como obra 'não-imatura' e é nesse sentido que reside a importância de se ler criticamente o processo de transformação e redução que o texto sofreu: o Mário de Andrade de 1944 devia estar bem consciente daquilo que ia constituir o terceiro volume de suas *Obras Completas*.

5 Conclusões

A história editorial de *Amar, Verbo Intransitivo* apresenta, resumindo, três níveis de interesse crítico intimamente entrelaçados. O primeiro respeita as escolhas técnicas e estéticas que levaram Mário de Andrade a intervir de forma consistente sobre a primeira edição de seu romance através de cortes e deslocamentos de inteiras sequências narrativas, assim como a subversão do ritmo textual do romance. É, entretanto, a partir dessas operações estilísticas que é possível detectar um segundo ponto focal que remete a uma concepção diferente, desencantada e amadurecida, na *Weltanschauung* de Mário de Andrade, pois a evolução textual do romance acaba por

acompanhar e espelhar a travessia estética e ideológica do intelectual modernista. À luz de uma comparação entre as duas versões e sempre considerando a trajetória peculiar do pensamento de Mário de Andrade é possível, então, deparar-se com novas sugestões quanto à interpretação da obra, novos caminhos em que a fortuna crítica do idílio poderá se enveredar.

As considerações expostas neste artigo convidam certamente a um estudo ainda mais sistemático das variantes de *Amar, Verbo Intransitivo* acompanhando a refundição do texto e as demais variações efetuadas nas edições sucessivas à segunda, tarefa que poderia ser levada ao fim somente com a realização de uma edição crítica. O material suprimido na segunda edição, por sua vez, graças a sua coerência interna poderia ser lido tanto como um contraponto ao idílio quanto como um enriquecimento para a compreensão do pensamento de Mário de Andrade. Em ambos os casos não se pode prescindir da consideração da visão (auto)crítica do Mário de Andrade de seus últimos anos de vida: na primeira hipótese o foco se concentra em sua visão diferente do artefato literário, implicando uma maior possibilidade interpretativa a partir de alterações e reduções do próprio texto. Na segunda hipótese, a vitalidade ainda não sopita dos anos modernistas é levada a mensurar-se com um pensador mais atormentado, cristalizando-se em suas coordenadas temporais como uma testemunha da ironia, do ímpeto dilacerador e do ludismo em pleno desdobramento: marcas que, jamais abandonando por completo a escrita e a reflexão de Mário de Andrade, também em *Amar, Verbo Intransitivo* foram se misturando com a desesperança e o pessimismo dos últimos anos de vida do escritor.

Bibliografia

- Andrade, Mário de (1927). *Amar, Verbo Intransitivo*. São Paulo: Antônio Tisi.
- Andrade, Mário de [1944] (1972). *Obra Imatura*. Vol. 1 da *Obra completa*. São Paulo; Brasília: Livraria Martins Editora; INL.
- Andrade, Mário de (1977). *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades.
- Andrade, Mário de [1944] (1995). *Amar, Verbo Intransitivo*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica.
- Andrade, Mário de [1943] (2002). *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Andrade, Mário de [1944] (2002). *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Avancini, José Augusto (1998). *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: EdUFRGS.
- Benjamin, Walter [1936] (1977). «Der Erzähler». *Literarische und ästhetische Essays*, Bd. 2, *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 438-65.
- Cruz, Benilton Lobato (2013). *Olhar, verbo expressionista. O expressionismo alemão no romance "Amar, verbo intransitivo", de Mário de Andrade*. Jundiá: Paco Editorial.

- Contini, Gianfranco (1979). *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi, 1938-1968*. Torino: Einaudi.
- Contini, Gianfranco (1982). *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*. Torino: Einaudi.
- Figueiredo, Priscila (2001). *Em busca do inespecífico. Leitura de "Amar, verbo intransitivo" de Mário de Andrade*. São Paulo: Nankin.
- Fragelli, Pedro (2013). «Engajamento e sacrifício. O pensamento estético de Mário de Andrade». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 57, 83-110.
- Jardim, Eduardo (2005). *Mário de Andrade. A morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lopez, Telê Porto Ancona (1972). *Mário de Andrade. Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades.
- Lopez, Telê Porto Ancona (1996). *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec.
- Mello e Souza, Gilda de (2003). *O tupi e o alaúde. Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades.
- Mendes, Marlene Gomes (1994). «Diálogo Mário e 'Tio Pio'». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 36, 190-243.
- Minaes, Ivone Pereira (1993). «O experimentalismo estético em 'Amar, verbo intransitivo'». *Revista de Letras*, 33, 71-80.
- Moraes, Marcos Antônio de (2010). «Fräulein em processo». Sagawa, Roberto (org.), *O amar de Mário de Andrade*. Assis: FCL Publicações, 155-98.
- Pinto, Edith Pimentel (1990). *A Gramatiquinha de Mário de Andrade. Texto e Contexto*. São Paulo: Duas Cidades.
- Sagawa, Roberto (2010). «A psicanálise desentranhada do amar intransitivo». Sagawa, Roberto (org.), *O amar de Mário de Andrade*. Assis: FCL Publicações, 117-42.
- Schwarz, Roberto (1992). *Ao vencedor as Batatas. Forma literária e processo social nos inícios de romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades.
- Souza, Eneida Maria de (1996). «Mário de Andrade Amar, Verbo Intransitivo – Duas Mesas: da impossibilidade do amor». *Cadernos de Pesquisas*, 34, 49-63.
- Suarez, José; Tomlins, Jack (2000). *Mário De Andrade. The Creative Works*. Lewisburgh: Bucknell University Press.

A Sisters' World: Reasons of the South in Grace King's *Memories of a Southern Woman of Letters*

Daniela Daniele

Università degli Studi di Udine, Italia

Abstract Grace King documented the American Civil War from the Southern perspective of the losers, in times in which the Northern press urged her to embrace the winners' ideology. As she witnessed the decline of the French colonial project in post-bellum Louisiana, her writing task was to preserve the Frenchified vernacular and the exquisite Creole traditions from oblivion. Her tales and memoirs from New Orleans' history convey the tenacity of former mistresses and colored servants in mutual defense of their refined domestic order and family bonds disrupted by the brotherly fight.

Keywords Grace King. American Civil War. Southern memoirs. Patois. Creole culture and interethnic relations in Louisiana.

Summary 1 "Nègre" Servants and Private Archives. – 2 "Will They Kill Us All?". – 3 Southern Counter-Memories.



Peer review

Submitted	2019-03-01
Accepted	2019-04-04
Published	2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Daniele, Daniela (2019). "A Sisters' World: Reasons of the South and Domestic Whispers in Grace King's *Memories of a Southern Woman of Letters*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 205-224.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/010

205

1 “Nègre” Servants and Private Archives

In her discussion of the tomboy figure in Kate Chopin's story “Charlie”, Cristina Giorcelli (1996) argues that Miss Laborde's male masquerade did not only challenge a sexual and patriarchal order but also a social one. In her daily interaction with black servants and Acadian playmates, that Southern heroine of European descent also blurred class and ethnic boundaries in the Creole South (Giorcelli 1996, 31). In a similar interethnic perspective, Grace King's stories set in Louisiana in the immediate post-bellum period show a strong interest in a wrongly neglected female world, whose domestic interactions become her vantage point to question the supremacy of Anglo-Saxon America and its dispersal of Southern families. King's historical and literary focus on the aftermath of Civil War illuminates a time of profound disorientation which condemned her region to a long economic stagnation, disbanding, along with the plantation system based on slavery, a Creole community with distinctive Napoleonic values.

Born in a colony of both Protestant and Catholic faith,¹ the New Orleans-born Grace King was the great-granddaughter of a “prosperous lawyer” and of a lady of Huguenot descent who devotedly subscribed to the *Harper's Magazine*, which became “a determining factor” in extending the girl's literary education (*MSWL* 63). It was indeed her mentor, the historian Charles-Étienne Arthur Gayarré, who introduced Grace to the *Harper's* editor Charles Dudley Warner and to the sophisticated literary circles in Boston led by Annie Fields and Julia Ward Howe, the latter embodying an indefatigable model of Southern woman traveler between North and South which King later took over. In the difficult times of the war's aftermath, the social isolation of the defeated Confederates urged the King sisters to become cosmopolitan Southerners and seek “a second *Patrie*” in Europe.² A faithful visitor of the literary Salon of Madame Blanc in Paris (*MSWL* 103), King documented the sympathy of her hostesses in Britain and

¹ King thus depicts the influential reformed pastor, Charles Wagner: “Having disarmed the criticism of Protestant rivalries by his perfect good will and genial humour, he had also gained the friendship of Roman Catholics by his friendly sympathy with them in their political troubles. As a stove radiates faith and hope, strength and energy” (King 1932, 289). All references from this memoir will henceforth appear parenthetically and in footnotes with the initials *MSWL*, followed by page numbers.

² “At this time a very vexatious and semi-political revolution was taking place in New Orleans, feeling dividing the citizens into two furious camps, even the ladies taking part of it. They had no vote in the proceeding but insisted upon rousing their own realm of society into partisan warfare. My own feelings were much engaged in the fight, and it was evident that literary work would be impossible in the turbulent condition life had assumed. Therefore my brother Branch and my mother, in order to separate me from a disagreeable participation which they knew I could not or would not avoid, suggested that the time had come for me to go to Europe” (*MSWL* 103).

France, as well as of the women from the old Continent and from the Northern states who returned her visits. She wrote both as a historian and as a fiction writer on New Orleans as a “place for shelter” for European patriots in times of deep unrest,³ drawing a clear trajectory of the troubled transatlantic history in colonial times and during the Romantic revolutions.

A descendant from Marion, a General of the Revolutionary War, King writes of her grandmother's confrontation with “the sinfulness of New Orleans when she came to the city as a bride, fresh from the piety and civilization of Georgia, which she represented – for so she remembered it – as an earthly paradise” (2). As a Protestant daughter witnessing the cultural and religious battles which divided the colony, King absorbed from her historical investigations and personal memories the echoes of the military and linguistic conflicts recently revived by Thomas Pynchon in *Mason & Dixon* (1997), in one of the most illuminating fictional accounts of multilingualism in colonial America (Sollors 2000). In particular, King relentlessly wrote about the traumatic transformation of the French colony of Louisiana into a region architecturally and stylistically redesigned by the Spanish and American occupants, adding to her New Orleans' stories the literary qualities of Francis Parkman's histories and of Judge Gayarré's chronicles of Louisiana. The latter first accounted for the double shift in power of the early French settlements to the Spanish and Yankee administration, struggling, like Grace, to preserve the city from decay and from the charge of racism made by Americans to erase all the signs of the Napoleonic culture. Before becoming the queen par excellence of short stories writers (*MSWL* 93), King learned to shape her histories in Parkman's writerly way and to convey, like Pierre Le Moyne d'Iberville and her mentor Gayarré, in an exquisitely ornate style all the refinements of the “hereditary figures in New Orleans life” (287). On their trail, King depicted, between fact and fiction, the European substratum of New Orleans' colonial history, obscured by the ideological layers placed by Civil War upon those regions. Her many histories of Louisiana start from the foundation of those territories by Jean-Bapiste Le Moyne Bienville, who first settled there to the (Civil) War, which she witnessed as a child. The heroic deeds of this French colonial hero are romanticized in her historical fiction *La Dame de Sainte Hermine* (King 1934), revealing her impulse to re-

3 “As the War progressed, other foreigners came to New Orleans as a place of shelter until the trouble in Europe had passed and they could continue their travels. Standing out among these was a group of Italians, the Com Arch, Silvio Contri and his wife, accompanied by a most beautiful young woman, Rita Zucconi, the daughter of a noted man of letters of Florence, and a friend, the Duc de Massari, young, handsome and intelligent, whom Rita married later in New Orleans. They came every Sunday afternoon to tea, a purely French gathering [...]. They were all devotees of the opera” (*MSWL* 368).

construct a violated cultural background through her serious archival research supervised by Gayarré, to be later fictionalized in tales based on that vanishing world.

The “heavy strain”⁴ of the times in which America established its supremacy as an English-speaking world was also stressed in the *Peter Parley's Universal History*, ghostwritten by Elizabeth and Nathaniel Hawthorne, as the most remarkable event in the two terms of Thomas Jefferson's office, since the greatest achievement of his administration was considered “the purchase of Louisiana from France, in the year 1803. The immense territory included the country between the Mississippi and the Rocky Mountains [...] The last event of the war was the battle of New Orleans. On the morning of the 8th of January 1815, a strong British army advanced to take the city. But they were driven back with immense slaughter by the Americans, under General Jackson. Peace took place in a very short time after this battle. The United States have not since had any war except with the Indian tribes and with Mexico” (1837, 477-8). King recollects that transition through the eyes of the (mostly female) survivors of the French colony confined in sheltered homes and religious institutions. As the disruptive effects of the city's conquest struck like a blow hard to recover from, King illuminates those interiors deprived of men's presence, and animated by the unaccounted, multilingual dialectics between the Black speech of the former slaves and “the Frenchified English” (MSWL 53) spoken by their mistresses in virtue of their bilingual proficiency. What apparently sustained the ongoing dialogue between colored and Creole cultures even in times of enslavement was the unpredictable interracial interaction of the Latin components with the Louisianans of different colors, in the background of the region's natural beauty. In King's historical narratives, the vivid glimpses of that untamed beauty clash with the deep distress of the Confederated region, disclosing, in the picturesque scenery of the Louisiana's woods on the bayou, a transcendentalist touch which no additional colonial layer could mortify.⁵ Despite these brief, pasto-

4 As King reported to Mr. Brett, the president of Macmillan who hired her to write stories on the Reconstruction era: “I told him that I recollected the period perfectly and that it represented to me not only a heroic but a cruel, heavy strain for the men and women to make a living under every political burden possible for a victorious enemy to lay upon their shoulders. I could recall no softening picture, no romance connected with the period. As for a love story, it was impossible to conceive of one at that time. I spoke bitterly and resentfully” (MSWL 234).

5 “we found ourselves in a new and strange country, different from the one we had lived in hitherto, where we had been led and guided. Now we were to direct ourselves. But we had been educated and trained, as we knew, for this very emergency; we could walk in footsteps made in advance for us [...]. The sun was shining like a conflagration behind the cypress forest on the opposite bank” (MSWL 48).

ral digressions,⁶ King's dramatic representation of the South is never devoid of Gothic accents, especially in her description of a landscape which Emerson himself compared to a female, whose placid sense of defiance and endurance, reassured in the darkest moments of the Confederate guerrillas.⁷

In her accurate historical investigation of the Louisianan territories, King traced the French colonial period, before the drudging path opened by the Louisiana agreement which prompted Napoleon to re-establish slavery in the colonies and sell part of North America to the United States on April 8 1803. The late effect of his failed attempt to quench the revolt led by Toussaint l'Ouverture in Santo Domingo found the Acadian minority of French descent increasingly confined by the rapid anglicization of Louisiana and weakened by auctions and lotteries in a time of mass eviction. Nevertheless, exquisite traces of the ephemeral French colonization survived in the New Orleans's refined manners and cuisine, in old sets of parlor furniture and home décor which King describes as the decency of "our slightly foreign life" (*MSWL* 213). When she turned to fiction, King focused on the difficult adjustments of her people to the changing interracial negotiations that her city went through, in its effort to keep loyal to its European heritage. In fictionalizing the ever changing circumstances, King conceives a constitutively hybrid, modern language which, on the one hand, preserves the distinctively French idiom of Louisiana and on the other, invariably resists the charge of racism against the defeated South instantly made responsible for all "our social injustices, as they were termed, to the colored people" (53). What King replied to the abolitionist press which castigated the Southern States on the ground of black enslavement was that these injustices did not match the intricate structure of racial relations in Louisiana, deconstructing "the Negro Character as the humorous, shrewd, and loyal subaltern to his master and his family as it has been stereotyped in fiction" (376). By dramatizing a quotidian and affective Creole coexistence with the colored people, she illuminates a domestic environment able to question the black/white opposition which constituted the main matter of contention in the national debate about Secession (Nagel 2014, 58-83). The story "The Little Convent Girl" (1893)⁸ confirms the colored variety of the region not exclusively identifiable with the enslaved condition of blacks: it narrates the suicide of a girl

⁶ "The cool disengaged air of natural objects, makes them enviable to us" (Emerson [1844] 1926, 390).

⁷ "Great pine and cypress forests in all their savage force filled the intervening country like a defiant army" (*MSWL* 31).

⁸ The story appeared in the *Century Magazine* (XLVI, August 1893, 547-51) later republished in the collection *Balcony Stories* (King [1892] 1968).

raised as a genteel student in a Catholic boarding school before realizing, at her father's death, of her mother's blackness. King's polemic account of the interracial mixing as constitutive of Louisiana attributes to the domestic relations between slaves and masters a complexity which the new emancipatory legislation did not detect. King clearly shows that waged labor was not the only answer for the social promotion of former slaves since their masters, mortified by the war conditions, could seldom afford to hire them in the same functions. Those slaves kept struggling to maintain the dignified quality of their service in unexpected continuity with the past, within the dynasty-based plantation order⁹ ready to disclose the silenced realities of its disempowered patronage. The persistent relations between mistresses and indoor colored servants in post-bellum Louisiana were never mentioned in the abolitionists' narrative of black captivity while, in King's narratives, they curiously perpetuate forms of affective bonds that the ill fortunes of Secession threatened to erase. The Confederates' defeat did not instantly eliminate the mutual relations of dependence and devotion produced by the old system of domestic servitude. As Robert B. Bush clarifies, in "Jerry" we see blacks incapable of adjusting to freedom: "Freedom from slavery meant freedom from work [...]. They still remain in servitude when servitude grew harder and harder under the changed conditions [...]. They, the negroes, had been freed and exalted - so their preachers preached to them - their owners conquered and abased" (Bush 1983, 246). Helen Taylor (1989, 76) also refers to the "prison" and "chains" of the benevolent protection of former masters since, as King clearly shows, the subjection of the house slaves involved a proximity and intimate acquaintance which involved them into acts of mutual assistance likely to be perpetuated even when slavery was legally abolished. The new order of class and race mobility in "plantations without men" (Taylor 1989,

⁹ "New Orleans, it must be explained, in spite of the abolition of slavery had preserved its good cooks [...]. Their existence was prolonged in comparative comfort and they followed their old families faithfully into lowering degrees of ill fortune, producing their masterpieces of cooking with a proud self-consciousness of what they had been worth in slavery. Freedom, which had been the lure for others, did not compensate them for the poverty that had descended upon them, with exiguous kitchens, bare larders, and wine cellars that were denuded of the condiments that formed the foundation and the pinnacle of good cooking. They did not care to go out into service any longer when their people went the way of all fine gourmets; they stayed in their faithful cabins, associating with none of their kind, 'the new ones', they called them.

To the credit of my mother, she had the wonderfully good fortune to secure the service [...] of one of the *ce-devant* old aristocratic cooks, and to hold her respect and even admiration. Cécile was therefore quite able to maintain her own with any guests, particularly those *du Nord* as she called them, who did not know the good cooking of the *bons vieux Créoles*, the "*gens de chez nous*".

She became our comfort and our pleasure for many years, and stories of her gave into the tradition of the family - jewels of fond recollection" (MSWL 192-3).

77) led to the creation of a community of women still dominated by mistresses in dialogues with their black servants. In her biographical interpretation of *Life in the Iron Mills and Other Stories* (Harding Davis 1985, 165 fn. 14), Tillie Olsen argues that, as Rebecca Harding Davis's *Bits of Gossip* testified, "during the Civil War the women and children of the South were wholly under the protection of their slaves, and I never have heard of a single instance in which they abused a trust" (Harding Davis 1904, 185). At the same time, King's stories unpredictably reverse those bonds of racial subjection by featuring authoritative black nurses whose healing powers are much appreciated in their Louisianan village. Through their dialogical storytelling, a neglected regional and interethnic history gets disclosed.

While keeping her French heritage alive, King surfaces a Louisianan past sustained by the interethnic interplay in Catholic schools like the one where she herself enrolled as a day boarder, drinking "wine for breakfast", "picking up French" and practicing "her piano on Sunday as though she too were a good little Creole" (MSWL 2). Her well documented tales illuminate convents, boarding schools, and domestic shelters as educational shields firmly raised against the energetic shakes of the foreign armies and cultures that meanwhile had entered town, in an undivided setting resistant to the disruptive force of the Protestant propaganda. King points to the fate reversal operating in those educational institutions which sheltered war widows and their orphaned children. Despite her Huguenot upbringing, King does not ignore the role of these Catholic institutions in reducing the traumatic impact of the Spanish and American invasions and of the racial divisions triggered by the Civil War. In her *Memories*, even the households confiscated by the Union army are managed by former servants who, in a twist of fate, become the new tenants of their masters' mansions.¹⁰ The extravagant and rather grim ways, which kept masters and slaves still related in the extraordinary circumstances of the Civil War, turned former slaves into mediators able to negotiate the Confederates' flight from their homes occupied by the Union officers. In resisting the pressure of the new occupants and of their emerging culture, which is an omnipresent threat in King's narratives, the former slaves do not haste the transition to the wage system but leave, as the author recalls, their Negro quarters to get in charge of the abandoned plantation households, and reluctantly feed their defeated mistresses, securing them the pass they needed to reach their husbands in a Confederate station. As war refugees, the Kings also had their papers coaxed by a former domestic dependent who concur-

10 The same sensational theme was dramatized in *An Hour*, a thriller by Louisa May Alcott (1864) in which the enduring kinship of the slaves still binds them to their masters, preventing a slave revolt before the arrival of the Lincoln's army.

rently opened a boarding-house for Federal officers,¹¹ profiting enormously from the conflict. The rising to the rank of *nouveaux riches* is the unsuspected emancipation of the servant who secured King's family a way out from New Orleans "with nothing but Confederacy money" (*MSWL* 7). Such is the war destiny of the former-slave-turned-servant Coralie who, in *The Pleasant Ways of St. Médard* (King 1916), makes her fortune as a seducer of high-ranking soldiers of the Federal army after looting the house of her masters. Among the many fate reversals of post-bellum Louisiana, King's memoirs keep challenging the rigid race and class structure usually identified with the American South. Her reports from the South based on witnessing are instances of a family order that the defeat did not literally turn upside down, being rooted in domestic bonds which kept challenging the stark racial divisions advocated by the abolitionist propaganda.

The recurrent character of Marcélite, the crippled quadroon who makes her first appearance in King's first novel, *Monsieur Motte* (1888), later to reappear in "A Crippled Hope", one of the *Balcony Stories* ([1982] 1969, 103-24), is a good example of black healer whose work is much cherished in her Southern community.¹² Her alternative history of racial integration conveys the writer's sincere gratitude and solidarity towards the blacks who kept supporting the New Orleaners in dire straits. "Little Mammy" remarkably exemplifies the unaccounted, interracial collaboration within Southern households which went way beyond the oppositional slave-master relation, as depicted in the daily Creole intercourse with differently colored Louisianans who, in these fictionalized histories, include the Italians' presumed "blackness" of non-African descent. By reducing power relations in the terms of a fierce racial fight between blacks and whites, the winning abolitionists embraced clear-cut oppositional categories which erased the mixed-race of these Mediterranean settlers and "dago" fishermen.¹³

All these differently colored figures never fit the abolitionist representation of the cruelty of the declining ruling class, whose on-

11 "a visitor whom the children knew as one of the dependents of the mother, who had maintained an army of them, shabby old people whom we did not like. This one, however, was a favorite [...]. Energetic, strong, and hearty, the occasion had come for her to make a return for past favors, and she had a suggestion to make in the family councils. My mother had to leave the city to join my father in the Confederacy, but she could not leave without a passport from the power in possession. Her one-time dependent was now in easy circumstances, well dressed, and, according to their story, influential at headquarters. The story was amusing" (*MSWL* 7).

12 "The quadroon woman, Marcelite, I took from life, as also the head of the *Institut*, Madame la Reveillère, who was the old beloved and respected Madame Laville-beuvre" (*MSWL* 61).

13 On these non-black marginals see King's tale "Madrilène; or the Festival of the Dead" ([1892] 1969, 119-82).

ly luncheon dish had become, in critical times, red beans and rice (MSWL 195-6). King writes from the feminized perspective of freed slaves and mourning widows left in charge of empty households, after seeing their husbands and brothers instantly erased from the Southern social scene. King astutely selects this distraught, interracial world to address the unuttered reasons of the South. In doing so, she lets their unemployed servants of mixed and black colors have their share of that dilapidated society, struggling to live up to their human values of loyalty and affection.¹⁴

In one of the earliest King's histories, New Orleans is presented as a Creole woman full of joy:¹⁵ not a Puritan city but an "un-American" "grande dame", that is, a "Parisian" woman well aware of her coquettish and seductive powers. Like her mentor's Gayarré, whose colonial history of New Orleans was "never more attractive as a heroine of literature" (MSWL 182), King celebrates the city's Creole beauty which, in many ways, corresponds to the lure of actress Adah Isaacs Menken who, like other notable Southern writers, including Mark Twain, made her fortune in the North expressing, in the Whitmanian cadences of *Infelicia* (1868), her nostalgia for the fallen aristocracy. In a similar elegy to the threatened European stratification of her Creole background, King's New Orleans is a city of impoverished sisters, alternatively presented as nuns and siblings (*soeurs converses*), who inaugurate, in their persistent cohabitation with their former servants, a new, neglected chapter of the American Civil War.

2 "Will They Kill Us All?"

King's Southern stories and histories make us aware that, within the context of post-bellum Louisiana, the Northern, Manichean perspective had wrongly included the Creoles of Louisiana within the emancipated category of the "freed blacks". Being the latter free but penniless and homeless, they found themselves either forced to migrate to the industrial cities in the North, or to remain in the plantations with the surviving female members of their families. The survivors of that female-centered world had no better chance than sharing the crops with their former slaves and provide them with tools and a cabin, having no financial resources to turn their voluntary service into

¹⁴ "Four years later they took them out and put them on again, and the servants and children were dressed in their best clothes for the return trip to the city, but not as they had come; a little steamboat was sent to us by Papa, who had already gone to the city" (MSWL 22).

¹⁵ "New Orleans is, among cities, the most feminine of women". It is a woman who maintains "the wholesome gayety of the past [...]. Cities and women are forgetting how to laugh" (King 1922, xvi).

the waged work which the times imposed. The persistent interethnic cooperation detectable in King's domestic interiors is aptly rendered through the volatile dialogues between mistresses and servants, whose class difference did not immediately break their mutual relations of dependence.

Like many Louisianans of European descent, Grace King's family was deprived of their household and chose to move to the outskirts rather than wave the Union's flag. Needless to say, the author suffered many a retaliation from the Union army, having equally refused to take the oath after the occupation. King recalls the mortifying practices of the winners including the exposition to violence and dispossession of the Confederate enemies and the sexual denigration of their women. While escaping the latter humiliation enforced by the winners upon Southern women, the King sisters accepted the dignified condition of working women "making their bread and meat by teaching" (MSWL 22) and sustained with their "head held high" (9) the confiscation of their home and their dislocation to the town's outskirts. In her proud representation of this wounded and matriarchal culture, the author retrospectively claims her own respectability and loyalty to the lost Confederate cause, "angered at being described as whores simply because of their political protests" (Taylor 1989, 79-80). Helen Taylor identifies King with a "defeated and humiliated white professional class" (81) strenuously managing the tragedy of the occupation¹⁶ of the Union soldiers who searched any single room looking for weapons.¹⁷

In real life, when urged to address the enemies "in a low tone" (MSWL 5), King's mother successfully allowed time for her husband to quit the city, later to reach him with her children and Grace's grandmother, in a perilous crossing of the bayou, "with alligators swimming around us, and the turtles dropping from their logs into the water" (21).

Memories of a Southern Woman of Letters, Grace King's last and perhaps most accomplished recollection of the Louisianan past, closes the full trajectory of her counter-narrative of the defeated South, in the effort to help her region recover the old colonial splendor from

¹⁶ "The stormy clouds of war, the cruel desolation that followed, the goading of circumstances, the courage of father and mother as they bent their backs to provide the necessities of life for us, the loss of fortune, the abyss into which they were plunged - all this was forgotten in the good things we remembered.

In imagination we could hear the voice of our mother, 'Courage, my children, do not give up; I am with you!' (MSWL 237).

¹⁷ "Mamma went to meet him, I as usual holding to her dress. She held her head stiff and high, and spoke haughtily. The officer, holding his head as stiffly, told her that the house was to be searched as it had been reported to headquarters that there were arms concealed in great quantities in it. Assenting, she herself opened the door of her bed-chamber and stood quietly by while her *armoire* and bureau drawers were opened and the contents thrown on the floor" (MSWL 5).

the many blows and ruins of history. Her stories of fatherless daughters and forlorn widows left in charge with their empty estates hardly matched the requests of those Northern publishers who demanded the umpteenth, pre-ordained depiction of a spoiled South, occasionally redeemed by the romance of national reconciliation in which a Southern heroine gets conventionally rescued by a Federal officer.¹⁸ Far less conventionally, King recalls how those officers did not hesitate to evict and dispossess the mourning women who refused to withdraw their loyalty to the Confederation. Their solitary management of their deserted plantations, which the tomboyish Charlie re-actualized in Kate Chopin's homonymous story, would later develop into the unprecedented talent of the entrepreneur from Georgia, Scarlett O'Hara: the iconic Southern belle from Margaret Mitchell's acclaimed historical romance, *Gone With the Wind* (1939). Among her literary foremothers, Louisa May Alcott's *Little Women* (1868) might be equally read as the genteel story of self-appointed and resourceful female workers, who tragically achieved their independence in a Northern but no less matriarchal community of women, while their father was at war.

As the slavery-based economy slowly declined in the South, in King's (hi)stories mistresses remain at the center of the social scene, oddly exchanging roles with their former slaves, in a controversial form of domestic integration. In this unsuspected, quotidian alliance, mistresses keep spinning with their colored maids, and their corridor's talks structurally generate the modern fluctuations of King's "train of memory" (MSWL 45).¹⁹ Such implausible retrospective turns are aptly articulated through the innovative technique of multiple viewpoints experimented by Virginia Woolf and, more recently, by Irene Maria Fornés's suspensive utterances.²⁰ This nervous, domestic talk preserves the old authority of a model society dominated by

18 In replying to Mr. Thomas Nelson Page, King argues: "I told him that the fault alleged was the want of a love story in it [...] he said: 'That was the fault they found with one of my novels. And I had to remedy it to get it published. Now I will tell you what to do; for I did it! Just rip the story open and insert a love story. It is the easiest thing to do in the world. Get a pretty girl and name her Jeanne, that name always takes! Make her fall in love with a Federal officer and your story will be printed at once!'" (MSWL 376).

19 "Again monotonous and dull years of family life ensue, sinking into the pool of memory like dust that drops from the wind into a forest stream, to sink out of sight as sediment, but which arises in time, as active elements to break through the glassy surface" (MSWL 46). The aesthetic proximity of Grace King's free-floating dialogues with the plurivocal focus of Bloomsbury's poetics is sustained by King's acquaintance with Edward Garnett as Khristeena M. Lute (2016) argues in "Between Grace and Grit: Grace King's American heroine and Her Transatlantic Foremothers".

20 "the kind of ladies who are now extinct who dressed in plain black costumes, generally of silk, and wore black lace instead of a cap over their smooth hair combed in bandeaux. Simple and charming they were, and their little stories were like them. Knitting and crochet needles never worked better than while listening to them [...]. They were formal in addressing one another as 'madame'" (MSWL 286-7).

the "splendid-looking white house" which, even in the most tragic hours, is guarded by the "servant of confidence" who reluctantly provides a temporary shelter to her fugitive masters (13).²¹ These private moments of "Confederate guerrilla" (10) are pivotal elements in this Southern history of the Civil War, written from the perspective of a girl²² grown in defeat and in spoiled interiors animated by Creole dialect and black speech. The broken accents of this domestic lingo partake of a vocal stream which adds a modernist flavor to King's historical fiction. Her *Memories* strike as modernist and naturalistic in style, accommodating an irregular, vernacular flow made of the discarded fragments of her Southern culture. Unlike her more factual historical accounts, this last volume seems dictated by the uneven pace of past images and voices as they surface. It records private whispers and domestic jargons, in what ultimately stands out as the autobiography of a town in the "dreary time" when the enemy was "taking possession of the city" until there were "no more secret talks behind closed doors. The neighbors stayed at home, and their children also" (6).

A Protestant witness of the religious and cultural battles which cyclically troubled her divided country, King absorbed from her family a multilingual colonial legacy whose hybrid language survived the hardships of the French colonial settlement, and the disruptive Spanish and American occupations.

21 "She explained that the master and mistress had gone away and left everything in her charge. She had locked up the house and was living in the 'quarters'.

Mamma demanded hospitality of the night. The woman hesitated. Mamma insisted imperiously, offering to pay for her trouble in opening the house. Both the Negro drivers joined in, explaining our story, and how we were journeying to the ferry. She listened to them and finally agreed to accede to their persuasions: but, she explained, there was no food to be had [...]. She was a good-looking Negro woman, neatly dressed, tall, and dignified. Taking Mamma aside, she told her in a low voice that the master and mistress and all the family had fled from the house in a panic after the death of one of the children from scarlet fever. This staggered Mamma and shook her courage. [...]

'Then', said Grandmamma decidedly, 'we can go in and stay tonight without fear.'

'But we have no food to give you!'

'You have hominy and milk; give us that' (*MSWL* 15).

22 "We children having gone through a great war and suffered defeat and disaster, and having borne ourselves, following the examples of our father and mother, heroically, it seemed to us that, in our yellow-fever parlance, we had become acclimatized to the worst and would henceforth be immune against future attacks of misfortune. We did not know, alas, that such immunity does not exist in his world. It cannot be acquired in life. Our elders of course knew better, and therefore they were not overwhelmed as we younger ones were by the calamity that overtook us [...]. Our ranks closed in over the place of the missing member, and we marched forward behind our father and mother through the years that were before us, years that pass so slowly at first, but which grow swifter and swifter, until in old age they flash by. But it is only in the old age that they reveal the crystal and silver in the sod that buries but cannot hide the past" (*MSWL* 24, 29).

3 Southern Counter-Memories

King explores all the tensions and unpredictable affection originating in domestic proximity of servants, who act and look more like companions than former slaves. One of the original aspects of her writing lies in the way in which she delves into the distorted attachment developed between Southern mistresses and their colored servants, which turned to vexation in the Unionist accounts as the city fell. In her personal history of the Civil War, the writer deconstructs the "furious" (*MSWL* 103) racial division which originated the conflict through the ethnic promiscuity which outlived the plantation system.

As above mentioned, the Reconstruction era produced unexpected role reversals among the intertwined racial components of that society, demonstrating the insufficiency of the abolitionist definitions of captivity and work conditions in the South. Needless to say, not for a moment King's perspective threatens the rooted belief of the modern reader in the morality of Lincoln's cause but it seriously questions the hegemonic representation of slavery imposed by the winners, showing black Marcélite's decision to raise the orphaned son of her former master killed during the war after his mother's death, in another, unsuspected episode of racial interdependence. In "Monsieur Motte", the colored servant does not hesitate to offer a dowry to the orphaned daughter of a former master as if to compensate her of that loss caused by the war which liberated the colored people.

In all the counter-historical notations ironically embedded in King's fiction, the victory of the Union army does not suffice to erase the old rituals of mutual assistance and affection shown by the differently colored Louisianans within the Creole families. Their interracial coexistence is renovated by a Catholic faith in equality which ultimately questions the domestic hierarchies and the racial divisions produced by the violent segregation of the South. The scenario disclosed by King illuminates a post-bellum community in which those divisions were in rapid decline, fostering uncovered forms of solidarity in adversity, despite the presumed power relations based on class and race. In her lively presentation of Louisianans of European descent, "whites of different color" in Matthew Frye Jacobson's words (1999), King draws from her own experience a convincing portrait of female instructors of French origins, like Madame Girard who, in between the many colonial wars and foreign occupations, firmly preserved the stability of educational institutions for girls. Convents and Catholic boarding-schools, along with the domestic settings, became King's standpoint to recover the stamina of a Creole society essentially run by women. In those secluded and profaned shelters, the mixed components of that community of women find refuge.

King is extraordinary in dwelling in the interfaith gaps opened by the confined interiors of those Catholic convents and boarding

schools which made life and education possible to many Southerners of European descent. In this respect, her histories of New Orleans stress that protective role of the Ursuline convent established soon after the arrival of the French administration of Bienville and in service for more than two centuries in New Orleans. It is this city landmark which, during and after the Civil War, successfully contained the process of secularization in French education, making of it a protected venue in which ballrooms for dating and altars for praying were one and the same thing. It was in those boarding schools that many war orphans and octoroons were raised, in the Creole tradition of the integrated, interfaith centers which even Protestant families like the Kings always admired.²³

In her *Memories*, King refers to her Huguenot-born uncle reclaimed to Catholicism while studying law in Baltimore and, in her stories, a number of genteel girls experience the same conversion. Given that private lessons, and waged work at large, were no longer affordable in their dismantled homes,²⁴ that educational facility was the only one which enabled them to study during the Federal occupation.

Young women of mind, like the King sisters, were sent to those Catholic boarding schools mostly run by Jesuits and Capuchins like the Institute of St. Louis where they enrolled and graduated with enthusiasm, sitting next to other Creole students and benefitting from educational standards denied in their frequently besieged community. It is in those classrooms that Grace refined her literary taste and style, since her "English compositions" were taken "with the seriousness of an editor" there (*MSWL* 23). In that genteel style, those reclusive spaces of female resistance preserve the Creole memory of Louisianan history against the arrogance of the Spanish and American governors who could not violate the independence of those religious establishments.

It can be argued that the Ursuline convent is the main chronotope in King's history of *New Orleans. The Place and the People* (1922),

23 "I was the only Protestant among the ladies; indeed I think. I was the only Protestant ever to have been admitted into the sacred precincts of the convent. But I was as angry and excited as anyone against the government, and felt that nothing was too evil to say against a party that was forcing obnoxious laws upon a believing people. Two Ursuline Sisters came to pass a few days with us, refugees they were, from a dispossessed convent in Normandy.

My heart went out to them, and I told them about our famous Ursuline convent in New Orleans, that had played such an important part in our history and in the educational development of our city, and how we all honored and cherished it and were proud of its prosperous, even wealthy condition. The first Sisters had come to us from the Mother house in Normandy, in 1734. The sad-looking Sisters listened to me in a hopeless sort of way and said that they would like to live among such good people as we were" (*MSWL* 285).

24 "An attempt was made to resume lessons, but the governess was forced to go home, and she stayed there" (*MSWL* 6).

which is perhaps her most accomplished non-fictional history of the city, later adapted to a children's audience. Such educational establishments, along with the Jesuit college which trained boys in classical studies, remain a favorite setting in which students from different backgrounds could safely develop their skills looking "out upon the fierce riot of 1877" for the new constitution of Louisiana, and growing confident "that the defeat was only physical" (24). However, as the story of "The Little Convent Girl" demonstrates, those religious shelters failed to protect that youth from a larger world which later unmasked its lost privileges, ultimately revealing to the mulatto girl peacefully raised in the St. Anna's Asylum, that at his death she would be returned to her black mother, breaking for ever her illusion of belonging to the white élite.

"A Delicate Affair", another accomplished tale collected in the *Balcony Stories* (King [1892] 1968, 191-219), also features the convent as a multi-devotional laboratory which, during the Spanish and American occupations, served to discipline the immigration wave from France and other European countries, as factually reported in King's city history, *New Orleans: The Place and the People*. Giving the penury of women in the colonies, the Ursuline convent mediated the flux of marriageable women from the French home country to the colonies where they were rather brutally matched with the immigrant workers,²⁵ before the anthropic composition of Louisianans was dramatically upset by the Civil War.

The tale "Pupasse" (also collected in the *Balcony Stories*, King [1892] 1968, 221-45) comprises the story of a New Orleans orphan of non-Creole descent educated in a French Catholic boarding-school which owes its greatest charm to the dialogic and oral quality of women's voices. The interiors they inhabit are filled with the Frenchified English, street lingos and American slang rooted in the long tradition of female story-telling in America, also nurtured by King's mother's natural talent ("My mother, a charming raconteuse, witty and inexhaustible in speech" *MSWL* 1). From Rebecca Harding Davis to Louisa May Alcott and, more recently, in the stories by Tillie Olsen and Grace Paley, such an oral tradition in American literature developed a lively narrative style out of their empathic poetics of hearing (Daniele 1997). This women's talk constitutes the "parlor" soundscape, which the Louisianan leisure classes design to reconfigure, even in moments of disarray, domestic and educational spaces able to integrate the colored servants and the disbanded orphans of the Confederation. King reconstructs out of memory these dialogical settings which, in their linguistic plurality, counter the hegemonic narrative

²⁵ *The Pleasant Ways of St. Médard* opens with the transatlantic passage of Marie Modeste, a girl in disgrace shipped to Louisiana to become a colonist' wife (King 1916, 36).

of the occupants where masters and slaves, blacks and whites were drastically opposed on a strictly racial basis.

Such a hybrid soundscape is achieved by placing in the foreground the private lingo of Creole families and French boarding-schools. This plurivocal texture woven by matriarchal patronage is, quite experimentally in a historical narrative, articulated through the author's faithful transcription of the distinctive accents and sounds of Louisiana streets which "still retained their French and Spanish appearance" (MSWL 53). King's picturesque, New Orleans characters are therefore sonically sketched through the intercultural features of the "French Creole patois" (220) as the main vehicle of the city's multicultural history. King adopts a culinary metaphor to define this colorful substratum as "our *gombo*, as we call it, a mixture of Spanish and French" (227), finding her main literary source in Joaquin Miller, that "radiant poet" who wrote caring "nothing for the rules of prosody, if he knew them [...] as many lovers of music play, who are driven to music by inward longing" (51). In the same fashion, King's plurivocal narratives accommodate in a supple, European idiom the free-floating chorus of Creole voices which haunted both the servants' quarters and the upper floors, resonating through "the bedrooms of the family and of the French governess", and through the "upper gallery" where her great-grandfather resumed with the rest of the family for their "after-dinner talk". In this aerial and sonic style which, as Lute points out, might have been influenced by Virginia Woolf herself, family lingoes and the servant-mistress chattering are productively engaged in King's powerful counter-narrative of the ostracized South. In her recovery of the multilingual dimension of a territory firmly managed by women in the hardships of Reconstruction, vocal mistresses never overlook the dignified descent of their best cooks, like the mulatto Cécile, in the difficult "art of pleasing a hostess" (197). Their dignified resistance to assimilation, in an increasingly anglicized world, relied on a distinguished household caste pursuing a Southern *bon vivre* sustained by the domestic talents of colored servants. King depicts masters sincerely mourning their loss, in affective scenes that the new waged system could not claim.²⁶ And, even in moments when

26 "Cécile had a fine history. The seventh child of her mother, she had, according to custom, bought her own and her mother's freedom. Her mother was a famous cook in her day and she taught Cécile all she knew. A rumor reached us that Cécile had once been a queen of the Voudous and had taken part in their orgies, and no one had the temerity to ask her about it, one look from her was enough to silence a question.

She died a year or two later [...]. She was laid out in the front room, dressed in black, with a white kerchief crossed over her bosom. Her fine face was serene and peaceful.

Around the room sat women of her age and generation, all light colored, not a black face among them; dignified, serious-looking women dressed in black, with *tignons* neatly tied over their gray wool silent, motionless, impressive. No future memory can hold such a gathering. They had all died out, these representative of a buried past.

the "black night hides all the rest", King ritually re-enacts the power of their domestic alliance. She skilfully adds a private, vernacular touch to the painful sequences of the Confederate retreat, making a loose "after-dinner talk" (4) and sad, "subdued tones" precede the quick abandonment of her family's property.²⁷

In our wild era of white supremacist arrogance, the rediscovery of Grace King's talent may appear a risky task, but it dutifully illuminates a long-neglected, remarkable body of work whose modern style would have certainly deserved a place in the American literary canon if the historical circumstances had not proved so adverse to the Southern culture. The Confederate defeat notably contributed to the rapid eclipse of the King sisters' Catholic circle, leaving them homeless though determined not to lose their wits and their cosmopolitan inclination.

In her acute depiction of the work of memory, King's prose displays the uneven fragmentation of her recollections based on her unique auditory memories. At moments, the latter seem to lead and intuitively dictate their broad, historical trajectories. As if to follow these sonic fluctuations, remembering and traveling often coincide in King's last narrative, approximating, at each retrospective turn, another fragment of her lost American history.²⁸ Her train of thoughts and memories finally mimics the train's cadence of her trips to Europe and to the Northern regions where distinguished Southern exiles, like Julia Ward Howe and Mark Twain, settled to thrive in the flourishing publishing business. In those Northern cities King was ritually questioned about the colored people, and proudly countered the stereotyped vision of the South as a site of black slaughter and exploitation. In this respect, her archival scholarship and artful memorial writing relies on facts but also on private memories to retrieve the lost echo of the whispering voices flowing in empty plantation homes to provide her alternative version of the postbellum

Cécile's own daughter who was present belonged to another generation, with other looks, other manners. She had not past as her mother did; belonged to no caste. One was at the apex of an elevation, the other at its base" (*MSWL* 194-5).

27 "That night the parents talked in subdued tones on the upper front gallery. Grief and humiliation made their faces look strange and different" (*MSWL* 5).

28 "Mile after mile the road fell behind. Station after station was passed: and yet the distance from home seemed only to be increased. But it was exhausted before my troubles were. When the train finally stopped, I was busy in memory taking his magnificent drawing room with its red satin furniture and curtains; his carefully chosen pictures; his choice bronzes on the mantel, and his candelabra glittering with lights; the room filled with music, the locally celebrated Bazile at the piano; and he, handsome and to my eyes perfect in type - the good old New Orleans type - of a society gentleman, chatting and laughing with his guests! Joaquin Miller at his side - for that was the reception I was remembering - and Mrs. Julia Ward Howe, followed by her beautiful daughter Maud, advancing towards him. - but here the porter came for my bags" (*MSWL* 98).

south. Those voices enter her witty historical prose in a writing process which, above all, claims the Creole identity of her city, starting from the French colonial past which King first recovered during an early visit she paid with her inseparable sister May ("my twin almost", *MSWL* 49) to Gayarré's home. In that "corner of France" (39), she appreciated the talent of this "artist in language, each work given its full completeness of sound and significance" (35). Through the art of conversation of this French scholar, the self-taught historian was encouraged to employ the mixed lingo of Louisiana as a distinctively interracial material able to explore the exquisite features of Southern domesticity.

In the literary art which keeps sustaining her historical discourse, King never make direct Confederate claims – after all, she was only a child when she fled with her mother from her besieged household, with an ugly rag doll in her arms.²⁹ Nevertheless, she certainly criticized the abolitionist intellectuals who went down South only to find confirmation bias. In a country divided by prejudices and secessions, a traveling writer like King stood out as a precious interlocutor, always ready to rectify the hegemonic views of Southern writers like the established George W. Cable, who dastardly submitted to the winners' ideology and quickly embraced, in *The Grandissimes* (1880), the anti-Southern stance requested by the triumphant North. As he "proclaimed his preference for colored people over white and assumed the inevitable superiority – according to his theories – of the quadroons over the Creoles" (*MSWL* 60), he seemed to leave to loyal natives like King no alternatives but "write against the disappointments of constant refusals and rejections, a form of literary martyrdom that I knew I could not stand" (48-9).

Hence, never meaning to provide a reversed perspective on the Secession, King always resisted a submissive identification with the winners, polemically balancing the hegemonic platitudes of the philistine chorus which sadly contributed to the stigmatization of the South on the ground of the racial issue. Well aware of the enormous

29 "I recall standing one evening at the side window of Grandmother's room looking at surging flames rising higher and higher through black smoke, up into the sky [...]. The city shook with explosions. I knew, but only vaguely, that the city was being prepared for surrender to the 'enemy', as Grandmother called our foes [...]. All the shipping on the river was being set on fire, and the cotton in the warehouses and presses: and barrels of whiskey were being broken open and the whisky poured into the gutters [...]. Will they kill us all when they take the city, I wondered vaguely, recalling pictures of captured cities of the Bible, where men and women were cut through with spears and swords, and children were put to bed by a nurse, quietly and methodically as usual [...]. As we were driving away, someone thrust into my hand 'for you to play with', and then we were off. The doll, ugly, heavy, and cumbersome, was hideously dressed, but I eagerly clasped it to my bosom, and day and night kept it in my arms, loving it as only little girls love ugly dolls" (*MSWL* 4-5, 9).

ideological role played by the abolitionist propaganda in the final hegemony of Anglo-Saxon culture as the main war consequence,³⁰ King never wrote on the Northern side,³¹ but more effectively addressed the reasons of the South through “the little story of my sisters in a defiant spurt of courage” (61). Her praise of the violated beauty of her Creole culture found an untamed model in the domestic spirit of Victorian feminism which, thanks to Southern travelers like Julia Ward Howe, struggled to culturally unify what war and race had politically divided. Another King’s model of female political practice can be considered the 1876 great Centennial Exhibition of Philadelphia which inspired the inauguration of a Woman’s Department at the great Cotton Centennial Exhibition (Pfeffer 2014) at the 1884 New Orleans World’s Fair. As a writer always allied to the South “by family tradition and social inclination” (*MSWL* 54),³² Julia Ward Howe directed that woman’s section of the Cotton Centennial Exhibition, introducing Louisianan women to the cultural practice of the literary Salon, urging them to proudly display the mementoes of the “long-forgotten mosaic” of New Orleans (57), that is, all the “great historical and artistic treasure it possessed – the miniatures, jewels, laces, documents, and pieces of old furniture shut up in houses of old Creole families who clung even in poverty to the vestiges of ancestral love of display and extravagance” (55). Much of the antique flavor of King’s literary talent relies on that enthused appreciation of the refinement of the French material culture in the bayou. It is through this complex texture of Creole voices and of domestic tools that the author ultimately succeeded in shifting her reader’s attention from the “darkest hours of the Confederacy” (12) to the brilliancy of a Southern legacy which keeps resonating in the uninterrupted kinship of her interracial conversations.

30 In her *Memories*, King mentions the critical moment in which, as a guest of the Clemenses, she bumped into Harriet Beecher Stowe:

“You have read her book?”

‘No, indeed! It was not allowed to be even spoken of in our house!’

But I have never forgotten the episode. The light, fantastic creature running like a wild animal under the trees; her bright, happy face and pleasant voice [...] But she was a pretty apparition to me in spite of her hideous, black, dragon-like book that hovered on the horizon of every Southern child” (*MSWL* 76).

31 “‘Why, why, do we not write our side?’ I asked myself furiously at home before going to bed. ‘Are we to submit to Cable’s libels in resignation?’” (*MSWL* 60).

32 After lobbying for years with her Congressman husband for the annexation of Santo Domingo, in the aftermath of the Civil War, Julia Ward was among the other feminists from the North who, like Louisa May Alcott and Sally Holly, sent female volunteers down South to provide training and education to the freed blacks.

Bibliography

- Bush, Robert B. (1983). *Grace King: A Southern Destiny*. Baton Rouge: Louisiana State University Press. DOI <https://doi.org/10.2307/2209640>.
- Daniele, Daniela (1997). "I Cannot Keep my Mind on Jerusalem": Grace Paley's Poetics of Hearing". La Polla, Franco; Morisco, Gabriella (eds), *Intertextual Identity: Reflections on Jewish-American Artists*. Bologna: Pàtron, 155-65.
- Emerson, Ralph Waldo [1844] (1926). "Nature". *Essays of Ralph Waldo Emerson*. Introd. by Irwin Edman. New York: Harper & Row, 380-401.
- Giorcelli, Cristina (1996). "'Charlie': travestimento e potere". *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*, vol. 2. Roma: Edizioni Associate, 27-75.
- Harding Davis, Rebecca (1904). *Bits of Gossip*. Boston; New York: Houghton, Mifflin & Company.
- Harding Davis, Rebecca (1985). *Life in the Iron Mills and Other Stories*. Ed. by Tillie Olsen. New York: The Feminist Press at the CUNY.
- Hawthorne, Nathaniel; Hawthorne, Elizabeth (ghostwriters) (1837). *Peter Parley's Universal History: For the Use of Families and Schools. With Maps and 125 Engravings*. London: John W. Parker.
- Jacobson, Matthew Frye (1999). *Whiteness of a Different Color: European Immigrants and the Alchemy of Race*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- King, Grace (1888). *Monsieur Motte*. New York: Armstrong.
- King, Grace (1916). *The Pleasant Ways of St. Médard*. New York: Holt.
- King, Grace (1922). *New Orleans: The Place and the People*. New York: Macmillan.
- King, Grace (1932). *Memories of A Southern Woman of Letters*. New York: Macmillan.
- King, Grace (1934). *La Dame de Sainte Hermine*. New York: Macmillan.
- King, Grace [1892] (1968). *Balcony Stories*. Ridgewood (NJ): Gregg Press.
- King, Grace [1892] (1969). *Tales of a Time and Place*. New York: Garrett.
- Lute, Khristeena M. (2016). "Between Grace and Grit: Grace King's American Heroine and Her Transatlantic Foremothers". Nitz, Julia; Petrulionis, Sandra; Schön, Theresa (eds), *Intercontinental Cross Currents: Women's (Net) Works across Europe and the Americas*. Heidelberg: Winter, 153-64.
- Menken, Adah Isaacs (2002). *Infelicia and Other Writings*. Ed. by Gregory Eisen. Peterborough: Broadview Press.
- Nagel, James (2014). *Race and Culture in New Orleans Stories: Kate Chopin, Grace King, Alice Dunbar-Nelson, and George Washington Cable*. Tuscaloosa: Alabama University Press.
- Pfeffer, Mimi (2014). *Southern Ladies and Suffragists: Julia Ward Howe and Women's Rights at the 1884 New Orleans World's Fair*. Jackson (MS): Mississippi University Press. DOI <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781628461343.001.0001>.
- Sollors, Werner (2000). *Multilingual America: Transnationalism, Ethnicity, & the Languages of American Literature*. New York: New York University Press.
- Taylor, Helen (1989). *Gender, Race, and Region in the Writings of Grace King, Ruth Stuart, and Kate Chopin*. Baton Rouge: Louisiana University Press.

El llindar dels títols en l'assagisme periodístic de Joan F. Mira

Sergi Serra Adsuara
Universitat Jaume I, Espanya

Abstract As a paratextual element, headlines occupy a prominent place in the layout of texts, thus performing a wide range of pragmatic functions. In journalistic articles, titles tend to serve as a bait to seduce readers who are offered multiple and varied proposals on account of the journalist macro-genre. This paper examines the type of headings that the writer J.F. Mira – anthropologist, Hellenist, novelist, and translator – has used in his journalistic essays over four decades of publications in multiple distinguished newspapers throughout the Catalan-speaking world. This broad period allows for an analysis that indicates a gradual transformation of the titles he chooses, characteristic that shows how titles mode brings together text and any specific sociocultural context. In addition, from this perspective, the Valencian writer invites readers – while selecting them – to discuss matters that shun both emergencies and frivolities of today's social media.

Keywords Title. Pragmatic functions. Journalistic essay. Joan F. Mira.

Sumari 1 Introducció. – 2 L'espontaneïtat seductora. – 3 L'efecte del títol en el text. – 4 La confirmació d'un estil de titulació. – 5 Conclusions.



Peer review

Submitted	2019-05-08
Accepted	2019-08-08
Published	2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Serra Adsuara, Sergi (2019). "El llindar dels títols en l'assagisme periodístic de Joan F. Mira". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 225-238.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/011

1 Introducció

Els discursos que tenen un cert grau de formalitat s'insereixen en els diversos àmbits de comunicació social a través d'alguns elements que ajuden el lector a recórrer la zona de transició que va de la realitat externa al text a la linealitat del mateix escrit. Es tracta dels components que, a partir del programa d'investigació de Gerard Genette (1987), anomenem paratextuals: els títols, les endreces, les notes a peu de pàgina, els pròlegs, els epílegs, les informacions editorials de la solapa i la coberta...¹ Entre els elements que ocupen aquest espai perifèric en la majoria dels gèneres escrits – un llibre de receptes de cuina o una novel·la, per posar-ne dos exemples distants – hi destaca el títol, ja que és la informació paratextual encarregada de donar nom a l'objecte textual. Tanmateix, el valor del títol no es limita a aquesta important funció designativa, sinó que n'efectua d'altres que n'incrementen la capacitat semiòtica. De fet, la ubicació del títol com a pòrtic rellevant del text implica que actue com un reclam amb el qual captar l'atenció del lector, qualitat que tant els periodistes com els publicistes no obliden d'aprofitar.

Si el títol és una frontissa que obre una porta a les estances del text, l'assagisme periodístic també treballa en una zona fronterera a causa de la versatilitat de registres amb què s'enjogassa: des del to conversacional fins a una certa tensió estilística que l'acosta al discurs literari més prototípic (Chillón 1999; López Hidalgo 2012). Per confirmar-ne aquesta elàstica tessitura només cal fer una ullada a la nòmina de literats que han recollit en llibres una part dels seus textos periodístics, com ara els il·lustres autors catalans de les primeres dècades del segle XX: Carles Soldevila (*Fulls de dietari*, 1928), Josep Maria de Sagarra (*Cafè, copa i puro*, 1929; *L'aperitiu*, 1937); Josep Carner (*Hores viatgeres*, 1926; *Les Bonhomies*, 1927; *Tres estels i un ròssec*, 1927); Francesc Trabal (*De cara a la paret*, 1985). Per a Joan Fuster (1979, 284-5) no és gens estrany que l'article de diari fora un gènere de referència durant els anys vint i trenta del segle passat, atès que exigeix un domini de la llengua que no era a l'abast de tothom en el context sociolingüístic català d'aquells decennis.

Aquest treball s'ha elaborat en el marc dels projectes d'investigació «L'espacialitat com a construcció cognitivoemocional en l'àmbit literari» (UJI-B2018-73) de la Universitat Jaume I, i «La construcció discursiva del conflicte: territorialitat, imatge de la malaltia i identitats de gènere en la literatura i en la comunicació social» (FFI2017-85227-R), del Ministeri d'Economia, Indústria i Competitivitat.

1 Recordem que el pla de treball de Genette sistematitza l'estudi d'un variat dispositiu d'elements que envolten l'estricta textualitat o s'hi engalzen: intertextualitat, metatextualitat, arxitektualitat, hipertextualitat i paratextualitat.

La columna assagística és el paradigma més nítid d'aquesta *promiscuïtat* entre els estils periodístics i els literaris pel fet de gaudir d'un hibridisme que duu adherit al moll de l'os del seu codi genètic, heretat d'una estirp que sorgeix de Michel de Montaigne i Francis Bacon. En aquesta família genealògica hi ha l'assaig periodístic de Joan F. Mira, figura que ha bastit una obra polifacètica - novel·lista, antropòleg, assagista, traductor - dins de les lletres catalanes al llarg de les últimes quatre dècades. De fet, Mira ha col·laborat ininterrompudament amb milers d'articles en diverses capçaleres periodístiques des de mitjan dels anys setanta fins a aquesta segona dècada del segle XXI.² Tot i la diversitat de motius que poden empènyer un escriptor a publicar articles en la premsa, hem d'entendre que els avatars que ha patit històricament la llengua catalana han provocat que adés i ara certs escriptors s'hi plantegen la seua participació com una estratègia per a difondre unes peces assagístiques amb què produir algun efecte en el marc social al qual s'adrecen. Així, a banda de la influència en la conducta dels destinataris que poden exercir les valoracions ideològiques de l'articulista, tradicionalment determinats literats s'han acostat a la premsa a fi de treballar pel creixement d'un públic en català a través de l'impacte que els mitjans generalistes han tingut en un nombre de lectors més quantios que els de la literatura estricta.

Fet i fet, si els títols poden actuar com un esquer que captive la curiositat dels lectors per conduir-los a triar una determinada peça periodística, l'articulisme assagístic pot ser un tast abellidor que els obliga el gust envers altres gèneres i autors literaris als quals no estaven avesats (Ortín 1996, 319-30). Malgrat formar part de dos nivells discursius distints, tant els títols com els assajos periodístics funcionen com a lllindars que ens conviden a endinsar-nos per noves experiències cognitives. A partir d'aquestes consideracions, el present treball examina la manera com la classe de títols que Joan F. Mira ha fet servir en els assajos periodístics manifesta una evolució en el seu estil, fet que trasllueix, de retruc, la relació dels títols tant amb un particular període històric com amb un determinat perfil de lector.

² Les últimes columnes de Mira aparegudes respectivament en *El Temps* i *El País*, les dues capçaleres en què de forma més continuada ha col·laborat, són «França, Le Pen, Macron...» (*El Temps*, 16 de maig de 2017) i «La nació dels visigots» (*El País*, 7 de setembre de 2017).

2 L'espontaneïtat seductora

Sense necessitat d'aprofundir-hi gaire, els qui s'hagen acostat a alguna de les facetes intel·lectuals de Mira n'hauran percebut el tarannà humanista. Els seus coneixements del món clàssic són una divisa de l'autor, peculiaritat que es reforça amb la seua perseverant defensa de la divulgació dels referents canònics de la cultura europea. No més cal esmentar per corroborar-ho les seues traduccions dels *Evangelis*, la *Divina Comèdia* i *Odissea*; o bé les relacions intertextuals entre les seues últimes novel·les i algunes obres cabdals de la literatura universal. Aquesta particularitat es reflecteix en la prosa periodística de Mira, que es caracteritza per una articulació sintàctica tan fluida com serena.

Tanmateix, especialment durant els anys en què va encetar les seues col·laboracions a la premsa, la prosa de Mira tenia un caràcter més directe, en fer servir sovint recursos del registre col·loquial: exclamatives, interjeccions, escurçaments de l'oració, signes tipogràfics que ressalten ecos polifònics, marcadors conversacionals... Les columnes d'aquesta primera etapa exhaleu la flaire de la quotidianitat tant en les temàtiques abordades com en l'espontaneïtat amb la qual s'expressen. És així com un percentatge important d'aquells articles desenvolupa el germen del dialogisme quan l'autor apareença xarrar ja siga convocant el lector, apel·lant a algun personatge que hi incorpora o bé per la via de les seues pròpies autodeliberacions. L'autor ordia estilísticament un discurs en què la sintaxi s'impulsa amb certes estrebades, sense la disposició ordenada que el caracteritzarà durant els anys posteriors.

A més a més, a despit de l'ús que durant els anys setanta del segle XX molts escriptors valencians feren d'un català excessivament petulant, els primers articles i narracions de Mira eviten l'enfargament per desplegar un model de llengua genuí i comprensible. Des dels inicis denota un domini dels recursos del català, amb què s'expressa amb claredat, sense caure en els tics lingüístics que disfressaven la llengua amb un oripell que contradictòriament acabava espantant els lectors als qui pretenia encisar (Sòria 2000, 205-7). Ben mirat, no hauria d'haver estat gens estranya aquesta estratègia estilística per la qual opta Mira, atès que el final de la censura franquista va significar l'oportunitat de portar als papers - i a altres esferes de la vida pública - una dicció espontània que abandonés la ferum a nafalina que el règim dictatorial havia imposat durant els quatre decennis precedents.

Pel que respecta als títols observem que els efectes seductors s'hi activen amb una major contundència que posteriorment mitjançant recursos de diversa índole. De fet, la selecció dels títols cerca uns efectes connotatius que impacten el receptor amb una soltesa que s'adiu amb l'esperit d'obertura democràtica de l'època. Heus ací

alguns dels títols que conformen el llibre *Punt de mira* (Mira 1987), primer recull de columnes de l'autor, que reuneix textos publicats entre 1974 i 1986:³

- Rimes: «El 'streaking' i les modes imperials» (25-7)
- Nocions percebudes com a antitètiques: «Descansar cansa» (285-6)
- Hipèrbats: «De bous, encara» (241-2)
- Expressions exclamatives: «¡Ai, Raquel!» (205-6)
- Interrogatives autodeliberatives i retòriques: «¿Tornar al poble...o no anar-se'n?» (56-9), «¿On s'amaguen aquells 25.000?» (171-3)
- Nocions conceptuals que conviden a ser tancades amb la lectura: «Freud i les xiquetes» (179-80), «La toilette de Tarzan» (207-8)
- Mots de to humorístic o provocatiu: «Agost: el cul» (275-6), «Agost: mamelles» (277-8)
- Fraseologia amb valors d'una doxa compartida: «Fascista el que no bote» (81-3)

Un dels factors discursius que caracteritza el gènere de l'articulisme assagístic és la relació que s'estableix entre l'autor i els lectors. L'autor signa amb el seu nom - fins i tot amb la seua fotografia - en un espai reservat del diari on publica els seus escrits amb una regularitat periòdica. Aquestes propietats adoben el terreny perquè el columnista explote la possibilitat de presentar-se al públic a través d'un *ethos* que s'hi va fent recognoscible (Amossy 2010). Els exemples anteriors projecten una figura que hi busca la connivència en utilitzar un to que entén com a compartit amb els lectors contemporanis d'aquella època de la transició. Des del lllindar dels títols, Mira es presenta amb un registre de cromatisme conversacional amb el qual parla des del carrer i amb el deix lingüístic del carrer. Alhora que es fa present a partir d'aquest *ethos*, també prefigura el perfil del seu potencial lector: jove, valencià, progressista, desinhibit, que busca l'espontaneïtat...

Per un altre cantó, hem de ressaltar una altra diferència entre aquest estil de titulació i el que l'identificarà posteriorment. Es tracta de la longitud d'una classe de títols del mateix recull de columnes *Punt de mira*: «El 'streaking' i les modes imperials» (1987, 25-7); «Animals controlats (o no enyoraràs el paradís perdut)» (28-31); «Carta als de la caca, l'orina, la morgue i companyia» (109-11); «Bateigs i comu-

³ Els reculls d'articles periodístics de Mira publicats són els següents: *Punt de mira* (1987); *Sense música ni pàtria i altres cròniques des del país inexistent* (1995); *Els socors humans* (1997); *Cap d'any a Houston, Texas* (1998); *Déus i desastres. Papers del final de segle* (2001); *Paradis, pestes, kalàixnikovs i altres temes i qüestions* (2006); *En un món fet de nacions* (2008); *Una biblioteca en el desert* (2009); *Europeus. Retrat en setanta imatges* (2010); *La condició valenciana* (2014).

nions, o tot canvia i res canvia» (112-14). Pel que respecta a la funció seductora, si bé és innegable que el conjunt de la nostra societat postmoderna conviu amb una allau d'informacions que arriben al ciutadà de tot arreu, també és veritat que un dels àmbits on més s'ha percebut la pressió per la competitivitat exercida pel flux incessant de discursos que hi circulen és l'àmbit sociomediàtic. Malgrat que la premsa escrita ha estat exposada des dels seus orígens a aquesta pressió competitiva, la disputa per captar l'atenció del lector és més acarnissada en els períodes d'expansió dels mitjans de comunicació; i encara s'ha agreujat més a partir de l'esclat de les noves tecnologies de la informació. Per aquestes raons, l'emergència d'influir en els destinataris a través dels títols – siga quina en siga la llargada – és un factor singular a l'hora de valorar-ne la incidència en la possible lectura.

Vet ací que la configuració dels títols del nostre autor ha esdevingut com més va més sintètica. Des de les seues primeres columnes als anys setanta i primeries dels vuitanta a la producció posterior fins arribar a la segona dècada del segle XXI, l'autor valencià ha anat escurçant-ne l'extensió. D'aquesta manera han guanyat pes els termes conceptuals fins a esdevenir títols que essencialitzen el contingut de l'article, mentre que en els inicis de les seues publicacions els allargassava com acabem de mostrar. Així doncs, la tendència a sintetitzar el títol en un parell de conceptes passa a ser-hi ben constant. Particularment, guanyen presència els títols d'estructura bimembre: significativament aquells que eludeixen alguns elements de l'oració i provoquen que el tema i la tesi s'emmirallen, tot enfrontant-los, unint-los, fent-los dialogar. En aquests exemples del llibre *Paradís, pestes, kalàixnikovs i altres temes i qüestions* del 2006, el primer concepte efectua la funció de motiu temàtic i el segon avança la clau interpretativa del text: «Indígenes, identitat» (2006, 49-50); «Saviesa, diccionaris» (125-6); «Davos, literatura» (242-4).

3 L'efecte del títol en el text

Els exemples anteriors ens porten a una altra mena de títols en què no destaca l'efectisme seductor, sinó la conceptualització d'uns termes que presenten nocions centrals de l'assumpte que l'article desplegarà. Abans d'analitzar, però, quines classes de títols són les més habituals en la trajectòria de Mira, farem cinc cèntims d'alguns plantejaments teòrics que ens serveixen d'utilitatge a fi de dilucidar el valor estilístic i les funcions pragmàtiques que hi efectuen.

Fins ara hem parlat de la funció designativa i seductora dels títols, però Genette (1987, 73-89) es refereix a una tercera funció que anomena descriptiva, es refereix a les ocasions en què el títol 'descriu' el text gràcies a seleccionar-ne una de les característiques ja siga per:

a) el contingut (títol temàtic); b) la forma (títol remàtic); o c) simultàniament el contingut i la forma (títol rematicotemàtic). Això no obstant, Josep Besa (2005, 89-90) analitza diversos estudis que aborden les pràctiques de titulació, entre elles la de Genette. Besa fa unes objeccions al terme escollit per Genette perquè no considera adient l'etiqueta *funció descriptiva*. Per a Besa, el terme és inadequat vist que molts cops el títol pot descriure el text però tan sols parcialment. A més d'aquesta esmena, hi ha títols, com els antifràstics o irònics, que també contradiuen la validesa del terme *descriptiu*. Exemples d'aquesta inadequació són els títols surrealistes i dadaistes, que provoquen un estranyament durant la lectura a causa de l'absència en el text del contingut que, tanmateix, algun terme del títol designa. Òbviament, d'un títol que al·ludeix allò absent no pot dir-se que faci una funció descriptiva. Raonament que condueix Besa a substituir el terme descriptiu i optar per l'adjectiu *metalingüístic* per referir-s'hi:

en tant que enunciat metalingüístic, el títol engloba el text i el passa, i el cobreix sense penetrar-lo perquè resta sempre en un altre nivell. I això és així, gràcies al lloc que ocupa, que el separa del text clarament, sense possibilitat de confusió. (Besa 2005, 92)

A banda d'aquesta discrepància, Besa també fa algunes objeccions a la tipologia proposada per Genette, que havia classificat els títols en temàtics (literals, sinecdòtics, metafòrics i antifràstics o irònics), remàtics (genèrics, paragenèrics i formals) i mixtos. Per un cantó, considera la proposta del teòric francès d'heterogenèia pel que fa a la subclassificació efectuada dins del grup dels títols temàtics, atès que hi utilitza dues bases de tipologització: un criteri vinculat a la forma retòrica del títol i un altre de caràcter conceptual. Per un altre, Besa qualifica la classificació de Genette d'imprecisa, tot argumentant que no delimita prèviament el concepte *temàtic*. La indefinició sorgeix quan podem entendre l'adjectiu *temàtic* extensivament o restrictivament. Des d'una posició restrictiva del terme, els títols sinecdòtics quedarien fora d'aquesta categoria ja que al·ludeixen a motius no estrictament centrals de l'obra.

A partir dels estudis efectuats, Besa presenta una classificació dels títols que se sustenta en una base de tipologització que en matisa una d'anterior de J. Levinson (1985). Es tracta de quin és l'efecte del títol en el text.⁴ Cal puntualitzar que la repercussió del títol en la lectura s'entén com la interacció que es pot produir entre tots dos

⁴ En primer lloc, Levinson classifica un primer grup dels títols de les obres d'art com a *neutrals*. En segon lloc, hi ha un altre gran grup que acull de manera gradual descendent aquells títols que més s'acosten a les característiques dels *neutrals*: *underlining* or *reinforcing*, *focussing*, *undermining* or *opposing*, *tangencial* i *disambiguating* or *specifying*.

elements en el sentit d'avaluar la generació d'expectatives suscita-des i, consegüentment, transformades o frustrades durant la lectura. En conseqüència, la perspectiva adoptada precisa un destinatari que perceba el títol i el text de manera independent, tot mantenint un distanciament amb què analitze el contingut del discurs sent refractari als estímuls que el títol hi haurà deixat en la primera lectura.

La classificació de Besa agrupa els títols en dos grans blocs: neutrals i no neutrals. En altres mots: per una banda, els que no causen cap efecte en el text perquè recullen algun component que hi és present; i, per una altra, els títols que hi provoquen algun efecte. Aquests segons se subdivideixen en: focalitzadors, temàtics, contrastius, contextualitzadors i mistificadors. Més enllà de la terminologia emprada, la classificació esbossada, que ara desenvoluparem, ens serà útil per a discriminar com actua l'estil de titulació de Joan F. Mira en els seus assajos periodístics i, consegüentment, com aquest escenari ja n'anuncia una específica tendència estètica.

4 La confirmació d'un estil de titulació

Una majoria considerable dels articles de Mira s'encapçalen amb títols de tipus neutral, vist que la lectura referma alguna informació habitualment temàtica que el títol avança. Malgrat que la casuística dins d'aquesta classe és ben extensa, no és tan difícil detectar quines hi són les inclinacions temàtiques més recurrents: a) personalitats vinculades a la cultura canònica; b) col·lectius humans i espais geogràfics europeus; i c) matèries relacionades amb el país, la llengua, la política pròpia.

Pel que respecta als títols neutrals que anticipen el protagonista de l'assaig, cal dir que Mira defuig els personatges habituals de l'agenda mediàtica del moment de publicació de l'article. Poquíssims – abans citàvem l'article «¡Ai, Raquel!», dedicat a Raquel Welch, mite eròtic dels anys setanta – són els assajos en què un personatge amb impacte mediàtic té protagonisme. Per contra, els personatges vinculats a les esferes culturals hi són constants; decisió que enllaça amb el tarannà humanista de Mira, que sent predilecció per personalitats culturals consolidades. Per això, els noms d'Homer, Proust, Goethe, Kant, Bacon, Tucídides, Proust, Joyce, Günter Grass, Josep Pla, Sanchis Guarner, Joan Fuster... encapçalen columnes periodístiques com ara «L'ofici del senyor Bach» (Mira 2001, 253-4); «Les dones de Piero» (2010, 192-3); «El somni de Sòcrates» (2001, 23-5); «Kant i la geografia» (2001, 182-4); «Einstein, relativitat» (2001, 251-3); «Dante, ciclistes» (2001, 225-6). Aquest tast ens indica fefaentment quines referències culturals vol compartir amb els lectors. Per descomptat, l'escriptor valencià no concep la columna periodística com un mer *divertimento* ni com una ocasió per anar a l'encaç de la rabiosa ac-

tualitat sociomediàtica, sinó que hi pensa com un espai on el lector trobe informacions documentades més enllà que puga estar d'acord o no amb els punts de vista que defensa. Altrament, cal indicar que és significativa l'absència de dones en l'ampli repertori de figures il·lustres que han protagonitzat els seus assajos periodístics.

En aquesta subclasse de títols neutrals n'hi ha que es refereixen metalingüísticament a allò que el text fa. Així, «Per a Alfons Cucó» (Mira 2014, 62-6) i «En la mort del savi Esteve» (28-30) es vehiculen amb fórmules lexicalitzades que, sobretot en un gènere periodístic, pressuposen un homenatge a les persones a qui el títol es refereix. De fet, les primeres línies de totes dues columnes corroboren el caràcter elegíac dels textos i, per tant, també la verificació de la hipòtesi que els títols anunciaven.

Una altra línia dins dels títols que informen del contingut temàtic posterior l'estableixen els que aborden motius arrelats a l'àmbit europeu. Sia quan tracten d'aspectes estrictament culturalistes com ara «Un concert a Florència» (Mira 2010, 54-5) o «L'Europa gòtica» (232-4), sia quan reflexionen sobre grups humans que comparteixen llengua, cultura, ètnia, professió, nació... En aquestes ocasions, les comunitats són presentades genèricament a fi de descriure'n des d'una visió de caire antropològic - recordem la tasca acadèmica de Mira en el camp de l'antropologia - el comportament i extraure'n valoracions que conclouen manta volta amb una reflexió comparativa amb les actuacions dels valencians: «Polonesos» (2010, 131-6); «Escocesos» (1998, 225-8); «Serbis» (2010, 148-50); «Jueus» (1998, 78-9).

En «Memòria de Belgrad» (1998, 213-16) exposa quina ha estat la concepció que els serbis han tingut d'occident i la tragèdia de la guerra patida en aquelles terres als anys noranta del segle XX. Una seqüència narrativa i una altra d'explicativa despleguen la rememoració anunciada, de manera que aquest rescat del record explicitat al títol serveix, per un cantó, com a argument d'experiència i, per un altre, per demostrar que la tesi recolza en uns coneixements històrics. Així, l'opció presa per Mira a l'hora de titular esdevé una estratègia persuasiva que dona suport a la postura que hi defensarà:

Quan li ho vaig voler explicar una nit a una escriptora sèrbia [...] Haviem sopat en un lúgubre restaurant d'hotel [...] Un parell d'anys abans, quan ja havia començat la guerra dels serbis contra els croats, pujava jo un matí [...] l'any 1456 un papa de Xàtiva, des del seu llit de malalt, va guanyar una de les memorables batalles que ha protagonitzat aquest castell i aquesta frontera. (1998, 214-15)

Al remat, el fet que haja gaudit, d'ençà dels anys noranta, d'espais personals per a publicar els seus textos en diferents capçaleres periodístiques (*El Temps*, *El País*, *Avui*...), li permet projectar-hi un *ethos* prediscursiu (Serra 2017, 166-8) amb què pot legitimar el seu discurs

davant del lector habitual. Aquesta figura sedimentada amb el pas dels anys representa l'intel·lectual hereu de la tradició humanista i il·lustrada, fet que, en el cas concret de Mira, manifesta amb oberta satisfacció. Ara bé, alhora que es manté ferm en aquestes conviccions culturals, aquesta operació que s'engega amb la tria dels títols possibilita seleccionar una categoria de lectors que estiguen disposats a optar per uns assajos que els ofereixen determinades informacions històriques, filosòfiques, artístiques, literàries, etc.

Dèiem suara que el tercer subgrup de títols neutrals que hi destaquen són els que anuncien aspectes relacionats amb els territoris de parla catalana, per citar-ne alguns: «Català, valencià» (Mira 2009, 117-20); «La força de l'espanyol» (123-5); «Parlem de llengua» (2014, 67-71); «L'enquesta i els valencians» (182-4), etc. En «El miracle, el miratge» (2014, 57-9) reflexiona, vint-i-cinc anys després, sobre les causes de la manifestació multitudinària a favor de l'autonomia del País Valencià que se celebrà al cap i casal el 9 d'octubre de 1977, reivindicació que va superar amb escreix les expectatives de tots els convocants. El 10 de novembre del mateix any, Joan Fuster – que havia decidit no assistir-hi – escrigué un article en què dubtava de les motivacions d'alguns dels col·lectius que s'hi van adherir i qualificava l'acte de «miracle». Mira s'hi refereix amb la doble metàfora del títol, que té presència a l'interior del text: «¿Quina explicació té el *miracle*? Aquesta és la pregunta que es feia Fuster, pocs dies després de la gran manifestació, la manifestació dita històrica, el miratge, el miracle d'octubre de 1977» (2014, 57). Tot i la tria d'aquestes metàfores per titular la columna, podem considerar que l'efecte en el text és neutral perquè al·ludeixen a l'element central: la manifestació històrica. El que ens interessa ressaltar és que el títol és una paronomàsia amb contrast semàntic, ja que transmet dues mirades sobre aquella manifestació: si *miracle* té unes connotacions positives pel que significa d'inesperadament meravellós, *miratge* connota l'evanescència d'una visió que ens il·lusiona però es dilueix, s'esvaeix per irreal. Verdaderament, poc de temps després l'esperit d'aquella manifestació es va esfilagarsar com un núvol d'il·lusió òptica.

Com estem veient, els títols bimembres són del gust de Mira, que sovint els utilitza per reformular conceptes o, dit amb altres paraules, per establir una equivalència crítica entre dues nocions que són temàticament centrals en la vertebració del discurs. Evidentment, la condensació nocial d'aquesta pràctica s'aparta de l'allargassament dels títols que havíem comentat en parlar de la seua forma més efectista de titular durant els anys de la dita *transició* a la democràcia. Un exemple de títol bimembre és el triat en l'article «Restaurar, destrossar» (Mira 2009, 75-7). En aquest cas la reformulació equipara paradoxalment un determinat tipus de restauració amb la destrucció d'allò que es pretén conservar, tot palesant un nítid contrast de punts de vista sobre una mateixa realitat.

Altrament, el títol també bímembre «València, Santiago» (2009, 171-2) vehicula un efecte de contrast a causa de la seua ambigüitat. La curiositat ve donada perquè aquesta ambivalència semàntica pot ser equivalent a la patida pel protagonista del diàleg que s'hi reporta:

Som de València, vaig respondre a la seua pregunta, i el bon home digué que la coneixia, que li havia agradat molt, i a continuació va afegir: «València, Santiago...». I jo que li dic que potser anava una mica desorientat, que València i Santiago són bastant diferents, i distants. I ell: «No, no, València: Santiago Calatrava». (171)

Aquest títol fa pensar en alguna espècie de relació entre les ciutats de València i Santiago, però ens adonem a través de la lectura que *Santiago* designa l'arquitecte valencià Santiago Calatrava i no cap altra de les ciutats que s'anomenen amb aquest topònim. Per tant, el títol contrastiu apareença parlar de quelcom que el contingut subsegüent impugna. Tota l'operació està al servei argumental de denunciar la simplificació empobridora que han patit ciutats històriques com València en ser publicidades tan sols com el logotip d'un arquitecte postmodern.

Aquesta classe de títols contrastius evidencien una divergència entre allò que el títol anticipa i allò que el text és. Així doncs, el títol i el text poden vehicular valors axiològics de sentit contrari que es poden substanciar en els nivells del contingut, el registre o el gènere. A pesar que no són habituals en l'assagisme de Mira, sí que els utilitza de vegades per activar la ironia, que, molt preuada per l'escriptor valencià, és un fenomen discursiu basat en el contrast d'elements de tota mena (Serra 2018). «La coherència» (Mira 1987, 261-2) denuncia en clau irònica la repressió del govern de Líbia - dirigit amb mà de ferro per Moammar el Gaddafi des de finals dels anys seixanta fins a l'any 2011 - contra tot allò que prové de la cultura occidental. Per extensió, el text es refereix a altres individus o col·lectius que també perpetren actuacions irracionalment autoritàries contra la diversitat cultural, tot reforçant aquests comportaments totalitaris amb la justificació de ser «coherents» amb els seus dogmes: «Com els aiatol·làs, com els catòlics de vella escola, com aquells xicots de vella escola, com aquells xinesos de la Gran Involució Cultural de fa vint anys, com alguns dels nostres blavers i com el senyor Reagan» (261). Per tancar el text, l'autor deixa de banda el recurs de la polifonia irònica a través de la qual ens traslladava els arguments de la irracionalitat dogmàtica a fi de pregar perquè ens lliurem de «les persones de tanta fe». Al capdavant, els valors eufòrics de la noció de coherència - la lògica, el seny, la racionalitat - topen amb el capteniment dels qui actuen des de l'ortodòxia ideològica, actitud que deixa de manifest el contrast entre el significat del títol i l'actitud denunciada.

«Teoria dels llimbs» (Mira 2006, 254-6) també ens permet vincular l'ortodòxia, ara religiosa, amb la ironia atès que explica els mo-

tius de la creació catòlica d'aquest espai limítrof que deriva de les idees de Sant Agustí. L'excusa per a reflexionar-hi és la constitució d'una comissió a la qual el papa va encomanar la labor de repensar aquest indefinit lloc. Al llarg del text s'expliquen les motivacions del sorgiment dels llimbs en l'imaginari catòlic i l'evolució conceptual que ha sofert amb el pas dels segles. Amb un to d'ironia que posa en qüestió el rigor acadèmic del terme 'teoria', va desgranant les causes per les quals l'església catòlica es veié forçada a inventar els llimbs. Una altra varietat d'aquesta classe de títols temàtics sorgeix quan anticipen en abstracte un significat que posteriorment hi apareix, però amb lexemes de significat més concret. Així, «La utilitat de Proust» (Mira 2001, 65-6) i «Sobre el futur de la difunta» (125-7) conceptualitzen un significat present al text, tot efectuant aquesta operació amb un grau d'abstracció més globalitzador i, a més, amb matisos irònics que, com estem veient, són ben comuns en l'assaig periodístic de Mira.

Una altra classe de títols són els que focalitzen l'atenció en un element del discurs encara que no tinga una importància decisiva en el contingut de l'article. Vet ací exemples com ara «Paella de callos» (Mira 1998, 114-17), «El pèl de la cultura» (2014, 193-6) o «Cavalls a la catedral» (96-8), que generen una imatge d'estranyament que actua d'esquer per al lector. En aquest últim article, fa una hipòtesi fictícia de la història a fi d'imaginar quines conseqüències materials hagués tingut, per als espanyols, el regnat de l'arxiduc Carles d'Àustria amb el suport d'anglesos i catalans. Una de les múltiples elucubracions que esbossa és l'ocupació de la catedral de Salamanca com a caserna de cavalleria militar. Així, Mira n'ha focalitzat una, de totes les opcions fictícies que hi baralla: «podien també imaginar que la Universitat de Salamanca haguera estat tancada i suprimida, i amb ella totes les universitats de Castella, com va passar exactament a Catalunya. I que Àvila, com Xàtiva, haguera estat cremada i arrasada» (2014, 98). En aquesta tria del títol juga un paper definitiu la funció seductora, ja que opta per la imatge plàstica més impactant: la decisió humiliant de situar les bèsties en un àmbit sagrat i representatiu de la col·lectivitat. Una imatge que cerca l'efecte d'estimular la curiositat del lector perquè s'anime a llegir el text; i, posteriorment, a acceptar la tesi que s'hi planteja.

No obstant la voluntat de vehicular-hi un cert grau d'estranyament per seduir els potencials lectors, el que no trobem són títols que cerquen la provocació estètica, el pur aspecte lúdic de l'art o la reflexió punyent sobre el procés de creació i circulació de l'obra. Ens referim als títols mistificadors que han tingut una presència significativa dins dels corrents artístics de tendència avantguardista i postmoderna, però que el tarannà sempre racionalista de Mira ignora, vist que sempre manté un elevat grau de connexió amb les convencions discursives.

5 Conclusions

L'anàlisi que hem efectuat de la forma com Joan F. Mira titula els assajos periodístics ens permet copsar que aquests components paratextuals suggereixen la tendència d'estil que desplegarà el text a què fa de preàmbul. Així doncs, per a les columnes dels anys setanta i primers vuitanta escull títols que denoten un to més directe, més espontani, amb una ironia menys subtil i temàticament menys proclius als motius culturalistes. Es tracta d'una conseqüència lògica del moment d'efervescència sociocultural que es vivia durant la transició democràtica, quan tant els autors com els lectors entenien l'espai periodístic com un àmbit d'expressió lliure ideològicament i estèticament. Mira, com a escriptor que començava a tenir l'oportunitat de publicar en aquells anys, n'és un exemple.

Malgrat aquesta fase de provatures, els assajos periodístics de Mira transiten pels territoris de la racionalitat i defugen la giragonsa esteticista o el joc de mans de la ficció, característica que els títols confirmen. De fet, com més va més opta per una manera de titular que condense la matèria temàtica que hi abordarà, de forma que no utilitza títols que esquincen la il·lació lògica amb el contingut del text, però tampoc amb la realitat de què parlen. A tot estirar, arriba a triar certs títols amb els quals seduir els lectors a través de focalitzar l'atenció en imatges que els puguen causar un cert grau d'estranyament. Ni de bon tros tots els columnistes opten per alimentar els seus textos d'aquesta pedrera, que aporta, a través d'informacions socioculturals, maons resistents a l'erosió.

Així, l'anàlisi d'aquest element paratextual ha estat una font d'informació amb la qual refermar aquesta característica essencial de l'escriptor valencià: la construcció d'un assaig periodístic a partir de la solidesa d'uns coneixements que contribueixen a la formació de lectors cívicament crítics. Certament, l'allunyament de la fugacitat dels continguts periodístics ha permès que Mira publiqui llibres d'assaig seriat que són reculls de les seues columnes presentades anteriorment en la premsa, ja que tant la prosa amb què les escriu com les temàtiques que aborda suporten el pas del temps dignament. Tot plegat comporta que Joan F. Mira haja anat consolidant una imatge autorial que el fa identificable per als lectors, alhora que en selecciona un perfil, sent-ne l'estil de titulació el primer reclam que els convida a travessar el lllindar que dona accés a l'interior d'uns textos en els quals els destinataris busquen un lloc on redossar-se de la voràgine de la supèrflua informació mediàtica de la nostra contemporaneïtat.

Bibliografia

Bibliografia primària

- Mira, Joan F. (1987). *Punt de mira*. València: Tres i quatre.
- Mira, Joan F. (1997). *Els sorolls humans*. Alzira: Edicions Bromera.
- Mira, Joan F. (1998). Cap d'any a Houston, Texas. València: Tres i Quatre.
- Mira, Joan F. (2001). *Déus i desastres. Papers del final de segle*. Barcelona: Proa.
- Mira, Joan F. (2006). *Paradís, pestes, kalàixnikovs i altres temes i qüestions*. València: Tres i Quatre.
- Mira, Joan F. (2009). *Una biblioteca en el desert*. Alzira: Edicions Bromera.
- Mira, Joan F. (2010). *Europeus. Retrat en setanta imatges*. Alzira: Edicions Bromera.
- Mira, Joan F. (2014). *La condició valenciana*. Alzira: Edicions Bromera.

Bibliografia secundària

- Amossy, Ruth (2010). *La présentation de soi: ethos et identité verbale*. Paris: Presses universitaires de France. DOI <https://doi.org/10.4074/s0336150011011124>.
- Besa, Josep (2005). *El títol del poema. Una tipologia dels efectes del títol en el text*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Chillón, Albert (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra; Castelló; València: Universitat Autònoma de Barcelona; Universitat Jaume I; Universitat de València.
- Fuster, Joan (1979). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.
- Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Levinson, Jerrold (1985). «Titles». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44, 29-39.
- López Hidalgo, Antonio (2012). *La columna. Periodismo y literatura en un género plural*. Zamora: Comunicación Social ediciones y publicaciones.
- Ortín, Marcel (1996). *La prosa literària de Josep Carner*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Serra, Sergi (2017). *L'assaig seriat de Joan F. Mira: anàlisi pragmaestilística i virtualitats per a l'educació discursiva* [tesi doctoral]. Castelló: Universitat Jaume I. DOI <http://dx.doi.org/10.6035/14011.2017.2983>.
- Serra, Sergi (2018). «La plasmació de la ironia en l'assaig periodístic de Joan F. Mira». *Cultura, lenguaje y representación*, 20, 51-62. DOI <https://doi.org/10.6035/clr.2018.20.4>.
- Sòria, Enric (2000). «Un observador civilitzat». *L'espill de Janus*. Barcelona: Proa, 203-10.

Recensioni

Franco Perrelli

On Ibsen and Strindberg: The Reversed Telescope

Massimo Ciaravolo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Perrelli, Franco (2019). *On Ibsen and Strindberg: The Reversed Telescope*.
Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 121 pp.

Franco Perrelli, ordinario di Storia del Teatro all'Università degli Studi di Torino, ha dedicato buona parte della sua carriera di studioso e intellettuale, dalla fine degli anni Settanta a oggi, all'indagine della drammaturgia e del teatro in Scandinavia, soprattutto nel corso della seconda metà del XIX secolo e nel primo decennio del XX secolo - periodo che coincide con l'attività dei due massimi autori del Nord, il norvegese Henrik Ibsen e lo svedese August Strindberg. Perrelli è dunque vicino, per interessi di ricerca, agli studi scandinavi italiani, ed è uno stimato collega anche per la sua conoscenza delle lingue svedese, norvegese e danese - cosa che gli ha permesso uno scandaglio analitico basato sullo scrupoloso lavoro filologico e l'utilizzo delle fonti originali, manoscritte e a stampa. Grazie a queste competenze, Perrelli è anche diventato uno dei maggiori traduttori e introduttori in Italia del grande teatro scandinavo, con un lavoro che lascia tracce importanti e dureture tanto nell'editoria quanto nel teatro.

Il presente volume si affianca a numerose altre monografie di Perrelli, scritte in italiano e dedicate all'opera di Ibsen, di Strindberg, dei registi scandinavi dell'epoca del Naturalismo e, anche, al teatro scandinavo del Novecento e a noi contemporaneo. Il nuovo volume in inglese contiene nove capitoli, otto dei quali sono versioni rielaborate di articoli precedentemente pubblicati, oggi più difficilmente reperibili, mentre un altro, inedito, deriva da una relazione tenuta a un convegno. Nel raccogliere in volume questi contribu-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2019-05-02
Published 2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Ciaravolo, Massimo (2019). Review of *On Ibsen and Strindberg: The Reversed Telescope* by Perrelli, Franco. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 241-246.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/012

241

ti su aspetti specifici del teatro di Ibsen e Strindberg, presentandoli in inglese a un pubblico internazionale, Perrelli ha voluto proporre una sintesi del suo metodo e dei suoi interessi. Ed effettivamente i capitoli di *On Ibsen and Strindberg: The Reversed Telescope* forniscono agli studiosi interessati una chiara idea dell'approccio interculturale dell'autore. Ibsen e Strindberg sono infatti considerati in relazione al contesto della cultura scandinava di partenza, attraverso puntuali riferimenti alle fonti sia primarie che secondarie; nel contempo, si mettono a fuoco la dimensione europea del lavoro dei due drammaturghi e la qualità dialogica di testi che costruiscono ponti tra le lingue e le culture da più di centocinquanta anni. Da questo punto di vista, non sorprende che i fenomeni indagati adottino spesso una prospettiva italiana.

Questo appare evidente già nel primo capitolo «Ibsen and the Italian *Risorgimento*». È nota l'indignata disapprovazione dell'autore norvegese nei confronti della *realpolitik* perseguita dal regno di Svezia e Norvegia nel 1864, quando la Prussia di Bismarck attaccò la Danimarca e il «regno fratello» più a nord rimase cautamente neutrale, nonostante i proclami di mutuo soccorso improntati agli ideali dello scandinavismo di metà Ottocento. È noto anche come l'idealismo ferito di Ibsen si riversò nella creazione del suo primo capolavoro, il poema drammatico *Brand* del 1866, nel quale il pastore protagonista impronta la sua esistenza di uomo religioso in senso kierkegaardiano, secondo il motto «tutto o niente» - con un'eroica, e allo stesso tempo tragica coerenza nei confronti della propria missione.

Un aspetto meno noto, bene indagato da Perrelli, è l'ispirazione che in quella fase Ibsen trasse dal Risorgimento italiano, una pagina di storia recente con cui egli entrò in contatto negli anni del soggiorno nell'Italia appena riunita, dopo che ebbe lasciato la Norvegia nel 1864. Soprattutto lettere e opere poetiche mostrano come Ibsen potesse leggere nei moti di liberazione dell'Italia una disposizione all'azione ideale e al sacrificio di sé, che gli sembrò carente nella sua Scandinavia. Perrelli sottolinea la combinazione di movimenti esistenziali, etici e politici nell'urgenza con cui Ibsen operò per un profondo rinnovamento delle coscienze. *Brand*, dunque, non riflette soltanto un austero idealismo di matrice luterana, ma reca anche traccia dello spirito visionario e votato all'azione dei protagonisti del Risorgimento italiano.

Il secondo capitolo «On Nora's Tarantella» adotta la prospettiva offerta dalla ricerca italiana in ambito storico e antropologico sul fenomeno del tarantismo, per illuminare il vero punto di svolta nel secondo atto di *Casa di bambola* (1879), il dramma borghese che decretò la fama mondiale di Ibsen. Qui la protagonista Nora, ammaestrata dal marito nelle prove di una tarantella in maschera da eseguire durante le feste natalizie, non riesce più a reprimere la propria tensione a lungo sopita, esplodendo in una danza invasata e disarticolata

per lo scalpore degli astanti. Danzare mimando i movimenti del ragno era, tradizionalmente, un modo per rappresentare il malessere fisico e spirituale causato dal suo morso - un gesto performativo che aveva lo scopo di esorcizzare il male e allontanarlo. Anche attraverso questa particolare lente, dunque, si può osservare la rivolta di Nora contro l'ordine patriarcale e insieme la sua dolorosa trasformazione verso una nuova consapevolezza. È interessante anche che Perrelli sottolinei la capacità di Ibsen di «riuso» in senso innovativo e moderno di residui scenici della tradizione teatrale antecedente, visto che il topos della tarantella italiana era ben noto nel teatro e nella danza classica del XIX secolo in Scandinavia.

La qualità innovativa dei testi ibseniani attraverso il riutilizzo di pratiche teatrali di epoca romantica e postromantica è esaminata anche nel successivo capitolo, «Theatrical Roles, Feminism, and Demonism in Ibsen's Plays». In particolare si fornisce un ritratto della nota attrice danese Betty Hennings, che come interprete di Ibsen attualizzò, all'interno del dramma borghese moderno, il tradizionale ruolo dell'ingenua. Il caso indagato permette di sottolineare ancora come il radicale cambio di direzione proposto da Ibsen drammaturgo non significò l'annullamento di regole e segnali della tradizione, quanto una loro riproposizione in chiave moderna.

Il quarto saggio «Eleonora Duse's Idealistic Ibsen» analizza nuovamente un caso di interazione tra cultura italiana e scandinava. Ciò avviene attraverso l'esame dell'opera della grande attrice italiana come interprete tra il 1891 e il 1909 dei drammi di Ibsen, autore da lei profondamente amato. L'impatto affascinante ed esotico dell'arte della Duse si riflette nelle note e nel lavoro di personaggi importanti della cultura nordeuropea quali Laura Marholm, Georg Brandes e Herman Bang, oltre che nelle recensioni scandinave del tour della Duse al Nord nel 1905-06, le quali evidenziano la forza, il carisma e l'intensità dell'interprete italiana, per quanto essa proponesse uno stile diverso da quello praticato in Scandinavia. La ricezione al Nord della Duse rivela una proficua pratica interculturale, in cui la Scandinavia si mostra, nel complesso, aperta a considerare un temperamento diverso e un diverso modo di interpretare la presenza attoriale sulla scena.

Il quinto capitolo «The Strange Case of Dr Ibsen and Mr Strindberg» fa utilmente chiarezza nel complesso rapporto tra i due maggiori autori nordici, spesso confusi a livello di percezione comune. Essi furono infatti diversi e anche piuttosto lontani l'uno dall'altro, sebbene le loro opere traessero origine dal medesimo contesto culturale, e sebbene i due, nei decenni in cui operarono contemporaneamente (dal 1870 al 1900 circa) non poterono mai evitare di percepire la prossimità dell'Altro: maestro e rivale o allievo e rivale. È particolarmente importante sottolineare, come fa Perrelli, il bisogno da parte di Strindberg - di vent'anni più giovane - di uno spazio creativo indi-

pendente, e quindi la sua inevitabile rivolta contro il maestro norvegese, il quale, nonostante tutta la polemica sorta in relazione al femminismo e alla figura-simbolo di Nora, restò per lui pur sempre un maestro. Come osserva Strindberg nei racconti della raccolta *Sposarsi* (1884), rimane merito indiscutibile di Ibsen quello di avere visto il matrimonio come istituzione umana e sociale, non come un sacro vincolo. Il presupposto è fondamentale per la disgregante e a tratti allucinata visione di Strindberg dell'unione matrimoniale quale lotta tra sessi e lotta di cervelli.

«Strindberg in the Italian Nineteenth-Century Theatrical Canon», il sesto capitolo, descrive quel sistema dominato dal «mattatore» o grande attore, quali erano ad esempio Ermete Zacconi o, per i ruoli femminili, la già menzionata Eleonora Duse. Era una tradizione profondamente diversa dalla direzione imboccata dal coevo teatro scandinavo, un teatro di regia votato all'interpretazione unitaria dell'opera da parte del regista-creatore, e dunque alla predilezione per il lavoro di *ensemble* degli attori. In Italia, invece, la messinscena complessiva era più schematica e l'accento cadeva sull'ipnotico interprete centrale. In particolare Zacconi diventò famoso come l'interprete naturalista di stati mentali alterati e patologici in termini quasi lombrosiani. Così egli diede vita in Italia all'Osvald Alving di *Spettri* di Ibsen e al Capitano nel *Padre* di Strindberg. Perrelli studia in dettaglio il copione utilizzato da Zacconi per la rappresentazione del *Padre*. Qui il testo strindberghiano risulta fortemente addomesticato, reso meno concettuale e più lineare, con un intreccio ben congeniato al fine di produrre un dramma familiare dalle tinte cupe.

I due capitoli successivi, il settimo e l'ottavo, vertono su Strindberg e sulla sua ricerca di nuove soluzioni come drammaturgo, come regista e come teorico del teatro all'inizio del XX secolo. L'autore proponeva a quel punto del suo percorso - dopo la Crisi d'Inferno alla metà degli anni Novanta e il conseguente riavvicinamento a una personale forma di cristianesimo mistico - una scena che definiva spesso «dematerializzata». Proponeva cioè, in termini post-naturalistici, un'architettura semplice e stilizzata, che prescindesse dal concetto di mimetica replica della stanza e dei suoi arredi (la cosiddetta 'quarta parete'). Tale ricerca, come dimostra Perrelli, poteva trovare sostegno nello studio sia del dramma classico (nel capitolo «Strindberg and Greek Tragedy»), sia di coeve proposte di riforma teatrale da parte di Edward Gordon Craig e Georg Fuchs (nel capitolo «August Strindberg and Georg Fuchs»). Con questo, Perrelli si mostra anche in disaccordo con una lettura critica tradizionale, che giudica Strindberg uno straordinario innovatore in quanto drammaturgo, ma un teorico del teatro meno incisivo e aggiornato.

Il conclusivo capitolo «Ibsen in Anti-Ibsenian Theatre» torna al drammaturgo norvegese per proiettarsi, attraverso di lui, nel teatro di avanguardia della seconda metà del XX secolo, un teatro in rivolu-

ta contro il tradizionale dramma borghese novecentesco incentrato sulla famiglia e sul rovello esistenziale. E in verità, produzioni sperimentali condotte nello spirito del Living Theatre, di Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e l'Odin Teatret riconoscono paradossalmente il valore di Ibsen, per la forza della sua opera drammatica e la sua lotta pionieristica - anch'essa d'avanguardia - per la difesa dei diritti dell'individuo nel contesto borghese che tendeva a soffocarli.

Con questo capitolo ibseniano e al tempo stesso novecentesco, Perrelli tende a capovolgere un altro luogo comune: quello secondo cui fu il genio di Strindberg - con il suo tratto visionario, la sua sete di sperimentazione formale e di superamento delle premesse del Naturalismo - a fornire più spunti al teatro di avanguardia del Novecento, dall'Espressionismo in poi, rispetto a quanto non avesse fatto il teatro di Ibsen, ancora radicato nelle pratiche di stampo ottocentesco della «pièce ben fatta» fondata sull'intrigo. In ultima analisi, il capitolo parrebbe indicare la predilezione per l'autore norvegese, per quanto Perrelli, nel corso di tutta la sua sintetica e assai interessante trattazione, eviti giustamente di analizzare l'interazione di Ibsen e Strindberg nei termini di un confronto che stabilisca chi sia stato mai «il più grande».

Elena Lamberti

Controambientali letterari

Nicola Paladin

Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Italia

Recensione di Lamberti, Elena (2018). *Controambientali letterari. Classici newyorkesi dell'era elettrica*. Bologna: Clueb, 212 pp.

Il rapporto tra la letteratura e i media ha da sempre costituito un argomento di grande interesse nella cultura americana già a partire dal diciannovesimo secolo, rafforzandosi poi nel corso del Novecento, e aprendo notevoli spunti di dibattito e ricerca nei primi due decenni del ventunesimo secolo grazie alla rivoluzione imposta dall'avvento dei nuovi media. La critica letteraria non ha trascurato tale filone tematico, soprattutto da quando la velocità e l'*impact rate* dei media nella cultura contemporanea sono decuplicati nell'era digitale; non a caso, nel 2013 *American Literature* ha dedicato il volume 85 all'argomento, *New Media and American Literature*, integrandosi a uno sterminato archivio di ricerche correlate di cui vale la pena menzionare *The Digital Banal: New Media and American Literature and Culture* (2018), a cura di Zara Dinnen, Matthew Hart, David James e Rebecca L. Walkovitz, o *New Media and the Transformation of Postmodern American Literature* (2019), di Casey Michael Henry.

Da un lato, quest'area di ricerca testimonia la necessità da parte della società contemporanea di comprendere l'universo comunicativo che si è generato in quella che Ilvo Diamanti definisce «l'età dell'immediatezza», soprattutto alla luce delle conseguenze che è stato capace di determinare a livello globale (si pensi alla digitalizzazione delle campagne elettorali avviata nel 2016 da Donald J. Trump). Dall'altro, è inequivocabile che, seppur in diversa misura, la letteratura sia sempre stata contaminata e definita dal rapporto intertestuale con altre forme di comunicazione. Con il suo *Controambientali letterari. Classici newyorkesi dell'era elettrica* (2018), Elena Lamberti sceglie



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2019-05-03
2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Paladin, Nicola (2019). Review of *Controambientali letterari. Classici newyorkesi dell'era elettrica* by Paladin, Elena. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 247-252.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/013

247

di arretrare il punto di vista critico prima della rivoluzione digitale e di concentrarsi su un aspetto dei media che l'odierna tensione interpretativa tende talvolta a trascurare: l'ambiente (sociale, culturale, comunicativo) che emerge dalle trasformazioni attuate dai media nella società.

Lamberti si rifà al concetto di ecologia dei media,

un campo di ricerca interdisciplinare che ha per oggetto lo studio [dei media] concepiti come ambienti e indaga il ruolo primario che i media (intesi come forme della comunicazione letterata, orale o post-letterata), le tecnologie e le forme simboliche hanno nel divenire delle questioni umane. (13)

Questa definizione proviene dai *Media Studies*, area che l'autrice aveva precedentemente scandagliato con il suo *Marshall McLuhan's Mosaic. Probing the Literary Origins of Media Studies* (2012). Anche in *Controambienti letterari*, Lamberti sceglie di esaminare l'universo letterario americano come forma di osservazione della realtà e di analizzarlo attraverso categorie afferenti allo studio dei media. I testi presi in esame sono quattro: *The Great Gatsby* (1925) di Francis Scott Fitzgerald, *Manhattan Transfer* (1925) di John Dos Passos, *Call it Sleep* (1934) di Henry Roth e infine *The Catcher in the Rye* (1951) di J.D. Salinger.

Due aspetti predominanti accomunano queste opere, vale a dire l'inquadramento spazio-temporale. In primo luogo sono tutti ambientati nella città di New York, una scelta che l'autrice spiega nell'introduzione con un riferimento a Ford Madox Ford, del quale viene citato il saggio *New York is Not America: Being the Mirror of the States* (1927). Sebbene le parole di Ford problematizzino l'endemico sbilanciamento fra centro e periferia che caratterizza la storia degli Stati Uniti, esse sottolineano come New York sia «il riflesso del mondo e il mondo si riflett[a] in New York», la via d'accesso all'America e al contempo il «correlativo oggettivo del secolo americano» (15). In seconda battuta, i quattro classici newyorchesi dipingono la società americana durante la cosiddetta «era elettrica» o «età di Marconi», caratterizzata dall'avvento dell'elettricità come fattore strutturale che regola la comunicazione, in cui «domina l'oralità secondaria o nuova oralità», e contrapposta alla precedente età meccanica – detta anche età di Gutenberg – dove invece «domina la scrittura» (21).

Tuttavia, prima di addentrarsi nei quattro testi americani rappresentativi dell'età di Marconi, nell'introduzione viene analizzato il concetto di ambiente letterario in riferimento all'economia e all'ecologia dei media in *Cosmopolis* di Don DeLillo (2003). Secondo l'autrice, si tratta di un'opera particolarmente rappresentativa di queste dinamiche poiché fornisce alcune direttrici fondamentali per comprendere il rapporto fra media e ambiente, seppur osservando il No-

vecento americano retrospettivamente. Se a livello spaziale, *Cosmopolis* racconta il viaggio attraverso Manhattan del miliardario Eric Packer per tagliarsi i capelli, l'opera mostra anche come l'esistenza risulti complicata dalla rivoluzione digitale e dal suo impatto sull'economia: «L'individuo è avvolto in un sistema mediatico e economico che lo trascende e del quale è ormai egli stesso funzione», una condizione che «parte dal presupposto che l'ambiente non sia un contenitore neutrale di cose, di persone o di innovazione, ma piuttosto sia un *processo* in continuo divenire che pone sempre nuove sfide sensibili, cognitive e culturali» (41).

In altre parole, Lamberti osserva come il romanzo cerchi di rappresentare quanto le nuove strutture imposte dai media digitali condizionino drasticamente l'esistenza umana. La violenza con cui *Cosmopolis* definisce questo processo di avvolgimento dell'esistenza da parte dei media nell'epoca delle nuove forme di comunicazione rende il romanzo di Delillo un modello interpretativo applicabile ai romanzi dell'età elettrica.

The Great Gatsby fornisce il primo esempio di come un ambiente mediatico sia in grado di trasformare la società americana:

Fitzgerald ci presenta la nascita di una società non solo e non tanto di massa, ma soprattutto mediatizzata, vale a dire una società in cui i media iniziano a essere commodities, elementi del quotidiano percepiti sempre più come sfondo innocuo, ma in realtà elementi sempre meno neutrali nelle vite delle persone. (5)

Nel raffigurare il rapporto esclusivo ed escludente che contrappone l'East Egg al West Egg, Fitzgerald si concentra su diverse forme della modernità, ma soprattutto sul telefono e sull'innovazione meccanica rappresentata dall'automobile. Si tratta di forme accessibili sia all'aristocrazia dell'East Egg, sia a tutti gli altri, dai nuovi ricchi ai *commoners*; in entrambi i casi, tuttavia, sono i secondi a soccombere agli effetti collaterali dell'età elettrica. Se l'automobile può essere considerata come una «commodity mortale» (102) che infatti uccide Myrtle, anche il telefono suggerisce un'interpretazione gerarchica dei rapporti mediati tra le persone:

fin dalla prima scena a casa dei Buchanan, il telefono è lo strumento con il quale si creano sotto trame capaci di innescare inquietudini mentali e psicologiche, affermazioni sospese proprio perché la conversazione è resa solo in parte, ovvero trasformata in un monologo quasi surreale. (101)

Manhattan Transfer viene invece interpretato come un'osservazione degli effetti dell'era elettrica radicati nella città di New York, in particolare quando dal punto di vista individuale essi intaccano quel-

lo collettivo. L'opera di Dos Passos raffigura New York come il luogo «dove accadono le cose» e in cui l'America entra in contatto con il resto del mondo; è senza dubbio questo il caso dei primi effetti sociali scaturiti dall'avvento dell'era elettrica e amplificati orizzontalmente mano a mano che la società di massa si impone come modello di uso e consumo. Non a caso Lamberti scrive che in *Manhattan Transfer* Dos Passos

scompone e ricompone lo spazio urbano [...] per tradurre la sua denuncia di una società che si sta facendo sempre più anche sistema inscritto in logiche che trascendono il bene comune a vantaggio di pochi. (111)

New York diventa quindi lo scenario delle trasformazioni concomitanti imposte dalle *commodities* massificate dell'età elettrica, capaci di modificarne la struttura urbana e le relazioni sociali. Registrando queste mutazioni, l'autore anticipa alcune preoccupazioni legate all'ambiente mediatico che avrebbero poi permeato il proseguo del secolo americano: l'età elettrica

porta alla creazione di un mondo non solo tecnologicamente inter-dipendente, ma anche di un mondo in cui quella interdipendenza induce a un torpore psicoperceptivo. (136)

A dispetto della continuità suggerita da *The Great Gatsby* e *Manhattan Transfer*, *Call it Sleep* (1934) di Henry Roth affronta il rapporto fra media e mondo da un punto di vista sociologico, privilegiando non tanto le disuguaglianze causate dall'imporsi dell'era elettrica, bensì i suoi effetti a livello di definizione identitaria in una New York in continuo divenire etnico. Lamberti classifica il romanzo come acustico e attento all'ambiente sociale di una realtà «in seno alla quale le identità sono sempre più plurali, somma di pluriappartenenze» (151). Lo spazio acustico si traduce in una dimensione associata al sonno del titolo e che Lamberti, adattando la definizione di Marshall McLuhan, presenta come «uno stato confuso tra il sogno e la veglia» in cui «i sensi si dilatano e si intrecciano dando vita a una tattilità ritrovata che fa sentire tutto» (153).

The Catcher in the Rye (1951) di J.D. Salinger costituisce l'ultima tappa di un percorso che mostra come l'evoluzione dei media abbia influenzato e progressivamente trasformato la società americana nel corso del Novecento. Più che l'icona transgenerazionale dell'eroe anti-sistema per cui è conosciuto, Lamberti riflette sul personaggio di Holden Caulfield come *dropout*, vale a dire la figura di escluso o espulso dal sistema in cui dovrebbe abitare. Holden abbandona puntualmente ogni struttura del sistema di cui fa parte, si fa ri-includere in esso per poi sfuggirne di nuovo. Nel fare questo, contesta la so-

cietà americana con le proprie azioni e le proprie parole. Se questa posizione antitetica si concretizza nel rapporto fra Holden e la scuola, essa pervade interamente l'ambiente mediatico a cui il giovane è esposto in virtù dell'età: non è un caso che Holden sottolinei la propria critica nei confronti del cinema, medium amato dai suoi coetanei e forma forse più rappresentativa dell'era elettrica e della cultura americana di quegli anni. Invece, come osserva Lamberti, Holden preferisce leggere e scrivere, le due prerogative dell'età di Gutenberg messe in crisi dall'età di Marconi: in questo modo si definisce il concetto di «controambiente», da intendersi come ambiente letterario anacronistico rispetto all'età mediatica in corso, strumento indispensabile per preservare la propria identità culturale.

Controambienti letterari non si presenta dunque solo come una raccolta di esempi intercambiabili che spiegano l'ecologia dei media nella società americana, ma come il percorso di trasformazione consequenziale che ha caratterizzato tale società nel corso dell'età elettrica, dall'inizio alla fine del secolo americano. I quattro testi evidenziano le diverse fasi di questo processo e ne suggeriscono deviazioni e continuità mantenendo l'analisi saldamente ancorata al rapporto tra i media e la realtà in cui operano. Si tratta di un'analisi letteraria di quattro classici del Novecento americano letti attraverso categorie - quelle dello studio dei media - talvolta erroneamente avulse dall'universo letterario; l'operazione proposta da Lamberti da un lato indica nuovi percorsi di ricerca, dall'altro sottolinea l'urgenza di proseguire lo studio e la comprensione dell'universo dei media - non tanto di per sé come mezzi - ma in relazione agli effetti «ambientali» che essi producono nelle questioni umane.

Tatiana Korneeva (a cura di) *Le voci arcane*

Antonella Grieco

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Recensione di Korneeva, Tatiana (a cura di) (2018). *Le voci arcane. Palcoscenici del potere nel teatro e nell'opera*. Roma: Carocci, 199 pp.

Letteratura e potere si incontrano a teatro. Qui, la rappresentazione scenica degli *arcana imperii* costituisce il «paradosso» (12) evocato fin dal titolo, *Le voci arcane*: incontrare pubblicamente una realtà che «tocca a vedere a ciascuno, a sentire a' pochi» (Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, Torino: Einaudi, 1995, 119). Gli «scenari di potere» (11) europei tra Sei e Ottocento, dal dramma barocco al melodramma romantico, sono le variabili contestuali e di genere indagate nel volume, attraverso vagli tematico-disciplinari diversi, ma infine confluenti in una «linea critica» (21) continua. La *dispositio* cronologica dei saggi mostra il cammino – e le sue inquietanti zone d'ombra – della *repraesentatio maiestatis* verso la modernità, accanto al trasformarsi del teatro, come testo, da celebrativo a critico. Parallelamente, il teatro stesso, in quanto «istituzione sociale e spettacolare» (12), dimostra di situarsi a monte dei processi di trasformazione dei rapporti di potere.

Questo valore politico autonomo, insito nell'istituto del teatro, è testimoniato sin dalla ricostruzione filologica, da parte di Nicola Usula, delle «contingenze politiche e sociali» (13) che hanno accompagnato *l'Ipermestra* di Moniglia e Cavalli: «*propositum*» e non «*instrumentum*» (39) della rappresentazione ne risulta proprio il fiorentino Teatro della Pergola.

Simulatio e *dissimulatio* del dramma europeo nel Seicento sono poi al centro del saggio di Joachim Küpper. Come spiegare la necessità giuridico-teatrale di nascondere la debolezza del potere con il *topos* della crudeltà *ad regem* sulla scena? Küpper fa dialogare Benjamin e Freud alla luce della



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2019-03-20
2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Grieco, Antonella (2019). Review of *Le voci arcane. Palcoscenici del potere nel teatro e nell'opera* by Korneeva, Tatiana. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 253-256.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/014

253

questione ricettiva della *cour* e della *ville*. Il valore mitico della caduta del potente diventa così portatore epidittico di una «coesione sociale» (53) che si fa letterale nel canalizzare le tensioni religiose.

Crudeltà e religione tornano, nel dramma sacro d'Arcadia, con i re di Giuda, voci bibliche e figurali di un «*absurdum* creaturale» (80) e del suo compimento profetico. Contestualmente all'arco temporale cui si rivolgono (il XVIII secolo), gli interventi centrali del libro affrontano il problema della giustizia: se nel saggio di Elisabetta Selmi l'interrogativo sulla giustizia divina ricade sulla questione giuridica del potere terreno, Enrico Zucchi introduce quest'ultima quale perno portante. Accanto al dibattito teorico, tra Italia e Francia, sull'argomento, a «forma del discorso politico di epoca moderna» (96) assurge il teatro stesso, grazie alle sue possibilità di «retorica messa in azione» (Capaci, 177): *l'evidentia*, la capacità allusiva, il valore polifonico...

Il progredire della consapevolezza giuridica non sembra smuovere, almeno fino agli anni Settanta, «il tacito divieto [in Francia] di mostrare in scena sovrani detronizzati» (93). Il saggio successivo, di Martin Wählberg, riprende il confronto politico-teatrale tra Italia e Francia, facendo interrogare i due scenari: con l'*opéra-comique*, di ascendenza italiana, «gli stereotipi regali tradizionali» (102) cedono il passo al nuovo archetipo del re nudo. Il tema de *Le Roi et le fermier* diviene con Sedaine metateatro della dialettica del potere, stante il fatto che il teatro è, come si è visto, di per sé paradosso di tale incontro. Siamo vicini alla rivoluzione copernicana di un «teatro» che con Schiller, analizzato da Daniele Vecchiato, diventa «tribunale» (121), attraverso la dissociazione smascherata tra essere e apparire.

Il saggio di Tatiana Korneeva ribadisce come l'uso regale della clemenza sia un ergersi al di sopra della legge, forse tanto più pericoloso quanto più pretesto encomiastico. I peculiari criteri di successione della Russia postpetrina portano la clemenza a teatro per legittimare il monarca e, con Caterina II, la clemenza si fa a sua volta «teatrale» (148) meccanismo del potere anche al di fuori della scena. Il *bluff* dell'assolutismo illuminato risiede in questo gioco di apparenze, e il teatro, istituzione politica sempre a doppio taglio ed esso stesso gioco di specchi permette, con la sua voce arcana, di smascherarlo.

Si è tanto parlato di smascheramento; gli ultimi due saggi, proiettati nell'Ottocento, sembrano dare una risposta diversa alla linea più o meno progressiva svolta fino a questo punto dal teatro. Se con Piermario Vescovo la rappresentazione del teatro nei *Pulcinelli* di Tiepolo figlio mostra, smascherato perché mascherato, il «vero volto del potere» (159) nell'eterno carnevale post-rivoluzionario, il saggio di Bruno Capaci «si spinge ancora oltre» (20). Nel rapporto paradossale, perché filofrancese e rinnegante il passato, tra identità nazionale e melodramma italiano, l'esempio paradigmatico è quello della *Lucrezia Borgia* di Donizetti e Romani, e di Lucrezia Borgia, voce arcana

filologica, «bisbigli[o] epistolar[e] della storia» (182). Il teatro parla forte e, in quanto «è sempre *embrayage*» (180), parla alla sua epoca: in questo caso, una Restaurazione che aveva di nuovo posto gli Este sulla scena politica. Così, l'*ethos* che ricostruisce del personaggio di Lucrezia è quello retorico-drammatico-processuale di un «attacco *ad personam*» (177), dissonante o inadeguato rispetto a quanto si ricava dagli archivi sulla vita di una ragazza di potere del Rinascimento.

La raccolta di saggi in esame si apre e si chiude con la filologia, qui intesa come desiderio di ridare a un fantasma una voce che è arcana perché proviene dal passato. È la voce della storia, che non risponde ma interroga, problematizzando così il valore letterario e politico del teatro: quello per cui il linguaggio «per definizione misterioso e cifrato» (12) dei potenti riceve voce sulla scena. La domanda che resta, aperta e polifonica, è: quale voce?

Antonio Sánchez Jiménez *Lope: el verso y la vida*

Adrián J. Sáez

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Sánchez Jiménez, Antonio (2018). *Lope: el verso y la vida*. Madrid: Cátedra, 472 pp. Biografías 2

Hay escritores de los que uno parece saber todo, cuando en realidad no se sabe nada o no se sabe bien, que acaso sea peor. Al margen de algún que otro hueco, de la vida de Lope de Vega se conoce mucho, por no decir demasiado: verdadero torbellino de su tiempo, era ciertamente «Monstruo de la naturaleza» por *vita et opera*, estaba en boca de todos, se conservan documentos de puño y letra del poeta, un epistolario de los buenos con personajes de todo pelo, regala cotilleos y detalles variopintos, testimonios de tirios y troyanos redondean la cosa, y, por si fuera poco, como vocero de sí mismo Lope construye una calculadísima estrategia de autoconstrucción de la imagen con la que se presenta al mundo de formas muy variopintas y en una obra muy extensa. Es puro *Literarisierung des Lebens*, que decía Spitzer: y, con los beneficios de cajón, vienen los riesgos de creerse todo, perderse entre los vaivenes de una vida, etc.

Así las cosas, de entrada hay que dar la bienvenida a la biografía de Antonio Sánchez Jiménez por al menos tres razones: primero, porque pone orden y concierto en el océano de informaciones sobre Lope de Vega con un absoluto dominio del asunto; segundo, porque da nuevos bríos a un género tan fundamental como poco cultivado en el mundo hispánico; y, tercero, porque todo lo hace con elegancia, en un libro que se lee como una novela e inaugura con llave de plata la nómina de ingenios españoles de la colección «Biografías» de Cátedra, justo después de la semblanza de Dante (editado por Marco Santagata, *Dante: la novela de su vida*, [2012] 2018). No hay mejor



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2019-05-15
2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Sáez, Adrián J. (2019). Review of *Lope: el verso y la vida* by Sánchez Jiménez, Antonio. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 257-260.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/015

257

Virgilio posible para el universo entre el infierno y el paraíso que es Lope, porque Sánchez Jiménez es una suerte de Lope 2.0 de la filología, que conoce perfectamente todas las caras del Fénix de los ingenios: baste recordar las monografías *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio* (2008), *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio* (2011) y *Leyenda negra: la batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega* (2015).

El libro tiene una apertura de lujo, con un soneto *ad hoc* de Luis Alberto de Cuenca, que – con su genialidad marca de la casa – define a Lope como «Hyde de noche, doctor Jekyll de día». Luego de un prefacio, una útil cronología y la tabla de ilustraciones, a lo largo de siete capítulos se recorre la vida lopesca en otras tantas etapas (infancia y estudios, 1562-1584/85; fama y primeros amores, 1583/84-1588; el quicio del destierro, 1588-1596; la carrera del autor, 1596-1604; madurez y cumbre de la fama, 1604-1612; ordenación y polémicas, 1613-1620; y el último Lope, 1621-1635), con un remate – a modo de epílogo – sobre el carácter y el mito del ingenio. Comenzando por el principio, Sánchez Jiménez da cuenta de los orígenes de Lope: familia de bordadores con orígenes montañoses, una cierta cercanía al palacio y una educación muy completa que no se sabe si llegó a entrar en la universidad, configuran un interés constante por afirmar «una hidalguía fantástica» (37) que siempre tendrá en cuenta en sus intentos de medro. Hay armas en la biografía lopesca (una dudosa participación en la Jornada a la isla Tercera, una más posible en la Armada Invencible), pero sobre todo hay letras, letras y amores que van las más de las veces unidos: «amar y hacer versos todo es uno» (*La Dorotea*). Para bien o para mal, porque pronto comienzan los problemas en la relación con Elena Osorio, que se salda con un proceso por libelos y una condena por destierro (1588-1596), al mismo tiempo que comenzaba a situarse a la cabeza del campo literario coetáneo con sus romances de juventud (moriscos y pastoriles) y sus primeras comedias. La dinámica prosigue con muchas idas y venidas: otros amores (Isabel de Urbina, Juana de Guardo, la «Loca», Marta de Nevares y los hijos), desplazamientos y cambios de residencia (Toledo, Madrid y otros viajes), servicios a nobles y búsqueda de patronazgo (con una especial relación con el duque de Sessa), premios (mercedes, capellanías, doctorado en teología) y reveses (el cargo de cronista real que siempre se le escapa), querellas con unos y con otros (con Góngora y sus seguidores al frente) y literatura, mucha literatura que acompaña y se acompaña al ritmo de la vida hasta el último suspiro, con dos poemas (la égloga «El siglo de oro» y el soneto «Lisboa por el griego edificada») escritos un día antes de caer enfermo de su dolencia final, que le llevará a la muerte (27 de agosto de 1635). Por eso, el título del libro da en el clavo: Lope es «el verso y la vida».

Sánchez Jiménez se enfrenta al desafío de Lope, ya que logra contar la novela de una vida como tiene que ser una biografía: como una historia ligera, que da cuenta de las peripecias de un personaje en un relato que misura en su punto justo la erudición más estupenda, al tiempo que cuida de limpiar de polvo y paja (dudas, ideas tópicas, deformaciones ideológicas) todos los datos. En este sentido, la biografía de Sánchez Jiménez presenta un perfil de las múltiples caras de Lope (amante, padre, poeta, dramaturgo, cortesano y tantas más) en su contexto, siguiendo los tortuosos pasos de una vida agitada y separando - en la medida de lo posible - el grano de la paja. Pero, a decir verdad, el libro en cuestión es más, mucho más que una biografía: es una introducción perfecta a Lope de Vega y su mundo literario y vital. Algunos botones de muestra son la explicación del «exhibicionismo sentimental» lopesco como estrategia de autofiguración (63-4), la mínima presencia de la madre en su teatro (94), una explicación de antología del *Arte nuevo* (203-6), el hábil uso de la nueva tecnología de la imprenta (316-17), las precisiones sobre el inicio del ciclo *de senectute* en 1621 con el cambio de reinado (277-9), el juego de máscaras y heterónimos (331-2), o los muchos comentarios sobre el proceso de escritura y revisión de su taller (107-8, 144, 176-80, 217, 256-7...), que revelan a un escritor de genio con una capacidad de trabajo hercúlea, así como la construcción de una carrera a caballo entre el mercado que le da de comer y la corte a la que desea acceder. Ahora bien, en la biografía de Sánchez Jiménez realmente brilla el retrato final de Lope, resultado de todo el recorrido y de la sección sobre su carácter: junto al mito conocido (carácter vigoroso y algo de arrogancia) del poeta caleidoscópico, se descubren facetas nuevas - y a veces sorprendentes - como la inseguridad y la obsesión por las críticas y envidias, un cierto talante melancólico, el firme cultivo de la amistad y un carácter hospitalario, que en ocasiones contradicen la imagen de poeta vitalista que se ha impuesto con los siglos. Si Pérez de Montalbán fue su mejor amigo en vida y le rindió justo homenaje con la *Fama póstuma* (1636), Sánchez Jiménez es su más fiel guardián, con un libro que vale para conocer y entender a Lope.

Raffaele Manica *Praz*

Francesco Pontuale

Università degli Studi di Cassino, Italia

Recensione di Manica, Raffaele (2018). *Praz*. Trieste-Roma: Italo Svevo, 87 pp.

«Come mai un libro su Praz?», chiede Raffaele Manica all'inizio del suo libriccino che raccoglie quattro interventi precedentemente pubblicati tra il 2003 e il 2018, «ricomposti, ritoccati e rimanipolati» (81), proprio à la Praz, che testimoniano da parte di Manica non solo una lunga frequentazione, ma anche un'innegabile passione per il soggetto. Forse qualche anno fa non ci sarebbe stato bisogno di porsi neppure retoricamente una siffatta domanda a proposito di colui che è considerato, «il più grande scrittore del genere [il saggio] al mondo», che «compì sulla forma del saggio un'operazione non dissimile da quella che sulla poesia e sul romanzo [...] compi[rono] un Gadda o un Montale», nonché, e limitando ancora il discorso al solo ambito italiano, uno dei quattro scrittori maggiori del Novecento (gli altri sarebbero Carlo Emilio Gadda, Roberto Longhi e Gianfranco Contini), tanto per citare il giudizio di, rispettivamente, Piero Boitani, Paola Colaiacono e Alberto Arbasino.

Eppure nel 2012 lo stesso Boitani non riusciva a organizzare un convegno che avrebbe voluto celebrare Praz a trent'anni dalla morte (quell'iniziativa ha comunque, e per fortuna, portato a *Scritti in onore di Mario Praz 1896-1982*, Roma: Gangemi, 2013) per mancanza di fondi e questo non sorprende. Ma è forse anche una prova del fatto che Praz è uno scrittore a cui manca ormai una potenziale *readership*? Che non ha niente, o molto poco, da dirci? Perché, come ha fatto notare Romano Luperini, non esiste più il gusto elitario e la società letteraria che quel gusto coltivava per apprezzare Praz? È per questo che il volumetto in oggetto esce in una collana che si chiama «Piccola Biblioteca di Letteratura Inutile» (curata da Giovanni Nucci)?



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2019-03-18
2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Pontuale, Francesco (2019). Review of *Praz* by Manica, Raffaele. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 261-266.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/016

Raffaele Manica ci fa capire che leggere Praz proprio inutile non è; gli viene naturale rispondere alla domanda d'esordio che Praz «può interessare non solo per ciò che dice ma per come ha consegnato a tanti libri le conoscenze accumulate nel corso di una vita» (10). Se «Praz è uno stile» - è il prazzesco, il capriccio, il catalogo, la conversazione, la bellezza, la bizzarria, la malinconia - la sua prosa è «un modo conoscitivo in sé» (10) e di questa osservazione dovremmo essere molto grati a Manica. Praz è sempre stato ostile a ogni trattazione sistematica, avverso a ogni metodo critico. Il suo «metodo», scrive Manica, «ha i tratti dell'individualismo e dell'irreplicabilità, dunque non è propriamente un metodo» (12), né è mai stato sostenuto da alcuna visione della letteratura e dell'arte come portatrici di palingenesi.

Ma quello stile e quella prosa diventano conoscenza (Agostino Lombardo ha parlato di un «moderno umanista»), si caricano di una valenza, si potrebbe dire, etica, una parola che Praz avrebbe sicuramente aborrito accostata alla parola arte, ma che per contrappasso bisogna invece evocare a proposito di quel corto circuito che la sua arte scatena tra passato e presente. I «libri di elzeviri» si scompongono, si ricompongono, incrementano e variano; diventano «mnemotecnica per rintracciare quanto rischierebbe di fuggire [...] Praz ha avuto sempre massima considerazione del presente: non solo perché lì tutto confluiva, ma perché il passato esiste e conta solo se raccontato da un presente che lo revisiona. È nel presente che il passato si inventa e attiva, vive» (33-4).

A «L'elzeviro verso il saggio», il capitolo da cui sono tratte le citazioni sopra riportate, segue «In viaggio». Al Praz saggista segue quindi il Praz viaggiatore, due aspetti che si fondono meravigliosamente e poi sono la stessa cosa dal momento che anche in questa sua versione Praz applica lo stesso non-metodo dell'incastonatura, del «continuo riassetamento» degli elzeviri-saggi che evocano «un caleidoscopio mutevole [...] con tramutamenti da far pensare ai vasi comunicanti e a compensazioni successive» (33-4).

Come nel primo capitolo i saggi di Praz vengono analizzati *vis à vis* con la prosa d'arte di Enrico Falqui, così nel secondo il viaggiatore che Manica contrappone a Praz è Alberto Moravia (e più avanti, *en passant*, le ecrasi di Praz sono contrapposte a quelle di Giovanni Testori), due autori che approdano alla notorietà quasi insieme (anche se Praz ha già alle spalle due monografie), con *Penisola pentagonale*, libro di viaggio sulla Spagna che esce nel 1928, e *Gli indifferenti* del 1929, entrambi pubblicati dall'editore milanese Alpes: «il tratto comune sta nel segno del viaggio, praticato tuttavia in modi diversi: tanto rapido Moravia, quanto indugiante su fatti di cultura Praz. Anzi, a rigore, gli scritti di viaggio di Praz non possono propriamente definirsi reportage» (36). Il capitolo si sofferma soprattutto su *Penisola pentagonale*, *Unromantic Spain*, come lo stesso Praz, in maniera più eloquente di quanto possa suggerire il titolo 'futurista' italiano,

aveva tradotto (e curato) quel libro per la stampa inglese l'anno dopo la sua pubblicazione italiana. È a proposito di *Penisola pentagonale* che Manica scrive e sintetizza il Praz viaggiatore: «non si è mai sicuri che Praz veda. Praz va piuttosto a verificare se sono congrue le cose che ha letto, e ciò che ha di fronte gli si mostra come un libro esuberante di note, articolazioni, glosse: un autore barocco, di quelli che leggevano la metafora del gran libro del mondo fuori dal suo senso metaforico» (36).

«Libro libresco», quindi, come Praz definisce *Penisola pentagonale*, ma anche, scrive Manica, «cartone preparatorio» al più famoso (non foss'altro per la rinomanza che ha avuto nella cultura anglosassone) *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930) al centro del terzo capitolo intitolato «Croce e il diavolo» e articolato intorno alla famosa recensione di Croce del 1931 (un argomento affrontato in passato da Maria Valentini che giungeva a considerazioni non dissimili da quelle di Manica) e che irrimediabile frattura causò tra il filosofo e il più giovane studioso. Manica spiega tale frattura anche in termini generazionali - «il conflitto fu tipicamente familiare: un padre alle prese con un figlio che non solo sembrava fraintendere la lezione impartita, ma la poneva al centro del proprio riflettere, con principi e metodi poco ortodossi» (60) - rimarcando come la distanza tra Praz e Croce non sia stata al tempo così abissale e che anzi Praz si muoveva all'interno della tesi di Croce sul Romanticismo, tracciata nella sua *Storia d'Europa* (1932) e anticipata nell'opera che può considerarsi la sua premessa, *Poesia e non poesia* (1923), fondata su una tradizione culturale da cui Praz, «si sentiva espunto quasi senza volerlo o senza averlo voluto: non per aver calcolato male la portata della sua ricerca, ma con la fiducia che quella ricerca avrebbe potuto essere compresa senza sforzo dal Croce» (59-60). Per cui Manica chiude il *match* (simile a un agone di bloomiana memoria) essenzialmente con un pari, scrivendo, a proposito della famosa recensione del filosofo a *La carne, la morte e il diavolo*: «Si potrebbe convenire che Croce aveva ragione, ma Praz non aveva torto; o meglio, e non è proprio lo stesso, che Praz aveva ragione, ma Croce non aveva torto» (60).

L'ultimo capitolo, intitolato semplicemente «Roma», è dedicato al Praz 'romanista', non nel senso che questa parola e quella inglese poc'anzi usata potrebbero indicare - forse il calcio è tra i pochi argomenti, per quello che mi risulta, mai affrontato da Praz, da questa sorta di Google, come lo definì una volta Giovanni Mariotti, motore di ricerca in cui è possibile trovare trattata qualsiasi materia dello scibile umano. Ma 'romanista' nel senso di «cultore di studi sulla storia sulla letteratura, sull'urbanistica e sull'aneddotica della Roma medioevale e moderna», che Manica riprende, letterale, dal Battaglia, o romanista nell'accezione diffusa attraverso la famosa *Strenna dei Romanisti*, «qualcosa tra erudizione e passione, tra documento

e fantasticheria» (71). Una posizione quella di Praz nei confronti di Roma, la città che gli diede i natali nel 1896, dove andò ad abitare nel 1934 e in cui morì nel 1982, che diventa ben presto quella di un «commosso testimonio al capezzale d'un malato grave», come scrive lo stesso Praz nella sua *Premessa* al *Panoticon romano* (1967) che insieme al *Panopticon romano secondo* (1977) sono i testi di riferimento principali di questo capitolo immaginati da Manica come due film su Roma all'insegna del traffico automobilistico e del sorpasso (idea quest'ultima suggerita da un saggio di Praz col medesimo titolo raccolto ne *I volti del tempo*) e che diventano, «due metafore di decadimento, due segnali intensi della fretta che rallenta la vita moderna e che distrugge la forza del passato» (68). Quella di Praz è una Roma quasi benjaminiana, «degnata di una filosofia della storia, di una tesi con angeli e rovine» (69), sempre materiale (anziché spirituale) e mai nostalgica: «non c'è ripianto per il passato, c'è solo il fastidio per gli sfregi che il presente perpetra ai danni del passato» (74), città «ammutilata dallo choc della modernità» (75). È in questa parte finale, e attraverso i saggi su Roma, che Manica incastona altri due elementi essenziali dello 'stile Praz' ed elegantemente ritorna e amplifica quanto scritto nel primo capitolo a proposito dei saggi. Poiché è proprio la prosa del Praz romanista «quella a maggior tasso di erudizione» (75), di un'erudizione mai fine a sé stessa e che «nasce sempre da qualche altra parte rispetto all'oggetto di cui si tratta, ma sembra fatta apposta per convergere proprio in quell'oggetto che sembrava inizialmente incongruo, fino a delucidarlo» (76).

Infine, anche nel Praz romanista trionfa l'aneddotica, «la tentazione perenne di Praz», come la definisce Manica, «quella categoria che solo i grandi storici possiedono e sanno dominare: un'aneddotica funzionale al ritratto che ad essa si sottintende, con l'aneddoto che serve quale rinvio a un'intera civiltà, della quale è il segnale minimo ma decisivo: il solito dettaglio dove si annida il buon Dio» (78-9).

E con un aneddoto si deve concludere questo breve libro, con il dettaglio dell'antiquario Giuseppe Antonacci della romana Via del Babuino, meta frequente del Praz collezionista, che vede il professore estrarre dalla sua cartella di finta pelle alcune banconote strette «fra due mozzarelline avvolte in carta oleata, una michetta di pane, due pallette di spinaci già cotte» (l'episodio è raccontato da Bianca Riccio). Come osserva Manica: «non è interessante il lato di solitudine che da quest'immagine è fin troppo facile pronosticare, ma l'altro aspetto di Praz con Roma: da una parte i palazzi, il passato, le stampe del Pinelli [...]; dall'altra gli antiquari commercianti in mobili stile Impero, gli odori e gli usi di Roma quotidiana, con i latticini [e] la verdura strizzata (non sarà stata romanissima cicoria?)» (79-80).

È stato proprio il Praz romanista di Manica che, in occasione della ristampa di *Marmora romana* (Milano: La nave di Teseo, 2018), mi ha spinto ad andare a rileggere la recensione che Praz faceva nel 1971

al volume di Raniero Gnoli e ora raccolta nel *Panopticon romano secondo*. Praz giudica «mirabile» lo studio di Gnoli e proprio a causa di questa ammirazione, non certo per l'«urbana malignità» che secondo Maria Luisa Astaldi distingue a tratti i suoi elzeviri, che Praz si permette di segnalare qualche minore omissione e citazione imperfetta. È con lo stesso spirito che segnalo un paio di mende dell'altrettanto mirabile libriccino di Manica, al quale auguro successive ristampe. Il titolo del saggio di Edmund Wilson non è, come riportato, «The Genius of Via Giulia» (9), ma «The Genie of the Via Giulia». Non che poi il nostro 'spiritello demoniaco' (traduzione di Alberto Arbasino di *genie*, appunto, e anche Wilson parla di «malignity» a proposito di Praz) non sia un genio di intelligenza (per quanto imperfetta, come sostiene in più occasioni, da *La casa della vita* a *Voce dietro la scena*), e viceversa. Quando nel dicembre del 1930 viene pubblicato *La carne, la morte e il diavolo*, Praz è sì un trentaquattrenne, ma non è ancora professore di letteratura inglese come si sostiene (47). Ci diventerà nel 1932, ottenendo il permesso di rimanere altri due anni in Inghilterra dove insegna e ha insegnato per dieci anni, prima presso l'Università di Liverpool e poi di Manchester, italiano. È soltanto nel 1934 che Praz inizia a ricoprire il suo ruolo di professore di lingua e letteratura inglese all'Università di Roma. Nasce l'anglistica italiana.

Cristiana Pagliarusco *Georgia O'Keeffe in Poetry: Offspring of an Icon*

Giovanna Covi
Università degli Studi di Trento, Italia

Review of Pagliarusco, Cristiana (2019). *Georgia O'Keeffe in Poetry: Offspring of an Icon*. Oxford: Peter Lang, 314 pp.

Word and image are kept in a close dialogue that empowers both in this elaborate essay by Cristiana Pagliarusco who pursues poems, that are “painted”, as she puts it, on Georgia O’Keeffe’s visual and verbal oeuvre. Within the field of studies on ekphrasis committed to the endless search for analogies between literature and painting, a search which – as Pietro Taravacci clearly underscores in *Ut pictura poesis* (Università di Trento, 2016) – has now overcome the classical rivalry between the two arts to focus rather on their mutual implications and explore intercultural poetics and aesthetics, this is the first scholarly work devoted to O’Keeffe. The SEMPER seminars in Trento were seminal for Pagliarusco’s work. Its scope is large: it considers eighty-eight poets and more than 500 poems on the artist. Its aim ambitious: it maps an affiliative (Edward Said) and affective (Leela Gandhi) system of artistic relations in order to foreground a profoundly humane and embodied community.

Georgia O’Keeffe in Poetry reflects on her paintings, her photographs, her writings and her 1976 autobiography, with the aim to capture the multiple and complex character of an artist who eschews any canonical domestication and whose courageous message continues to nourish manifold artistic forms, among them both US and international contemporary poetry. Pagliarusco puts next to each other Alicia Suskin Ostriker, Maxine Kumin, May Swenson, Christopher Buckley and Edward Hirsch, on the one hand, and Shurooq Amin, Sujata Bhatt, Kate Braid, Diane Wakoski, Richard Vargas, and Charles



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2019-05-07
Published 2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Covi, Giovanna (2019). Review of *Georgia O'Keeffe in Poetry: Offspring of an Icon* by Pagliarusco, Cristiana. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 267-270.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/017

267

Tomlinson, on the other, to poignantly argue that O’Keeffe is “a rad-icant artist” in every way, capable of enduring also when she is being thwarted or uprooted with a persistence and strength that provoke, liberate, and transgress, and that often lead to qualify both her actions and her artefacts as feminist, although this is an adjective she would not herself appreciate: “Where I was born and where and how I have lived is unimportant. It is what I have done with where I have been that should be of interest”, she states in her autobiography (*Georgia O’Keeffe*, New York: The Viking Press; Penguin Books, 1976, unpaginated).

Pagliarusco derives her definition of “radicant artist” from Nicolas Bourriaud, and employs it to highlight the reproductive character of the two-way intersections between visual and expressive languages. Her argument is supported by an inquiry which surfaces on the pages of this volume to display deep research and passionate devotion to the issues at stake. It is based on solid knowledge both of the field of the fine arts and of poetry. Consequently, the essay offers new perspectives both on O’Keeffe’s criticism and on contemporary poetry. The numerous poems taken into consideration may sometimes overwhelm the reader, but the overall purpose is always clear: Pagliarusco is tracing a possible artistic community whose main purpose is to show humans how to stay human, which, in Sujata Bhatt’s line from the poem “Cow’s Skull - Red, White and Blue” means to stay “imperfectly perfect” (121). When this purpose is embraced, the apparent lack of order easily translates into radical democratic organization, which can never be subordinated to order. The argument unfolds democratically: first the reader is offered the lyrical texts – related to places of O’Keeffe’s life, to her paintings, to her representations of human artifacts –, afterwards she is exposed to the existential meanings of the essence of things that the intangible holds and the artist and poet, as much as the reader, struggles to articulate.

This presentation, organized in a clear way that shows the development of an argument supported by numerous and precise textual references is noteworthy more conceptually than rhetorically. Equally remarkable is also the rigorous use of a methodology centered on the concept of the radicant, which allows Pagliarusco to follow the long and winding path traced both by the multiple facets of the artist O’Keeffe and by the numerous minor and major poetic voices selected, without ever losing track of the specificity of the questions addressed nor of the complexity of the themes inquired. The reader is walking on a path that constantly branches out and rigorously refuses to show the main road. The argument focused on the dialogue between literature and painting is dialogical through and through – a relational frame that keeps the right critical distance between close text analysis and cultural contextual evaluations, between intertextual and intratextual considerations, by carrying on an intersemiot-

ic reading that is focused on the question of the epistemic value of ekphrastic literary outputs. Of particular significance is the section devoted to the various spaces that characterize O’Keeffe’s art and the speculations about how these inspire and provoke poets so widely different because of their origins and characteristics. The book emphasizes the influence that O’Keeffe’s art had on poetry, especially on the interest for the object, the thing itself, for William Carlos Williams’s theory of objectivism. In the process and in addition, the book also illuminates the lyrical aspects of O’Keeffe’s art. This way, the book offers a map of a boundaryless community of artists who have crossed spaces and time, means of expression, and categorizations in order to share comparable attractions that open their petals like the many flowers painted by O’Keeffe. This community is gendered because it displays rather than assimilating the differences that compose it – Pagliarusco’s feminist inquiry foregrounds the dialogue between femininity and masculinity in a democratic community that stems from the dialogue between different artistic languages and rejects disembodiment.

The vastness of *Georgia O’Keeffe in Poetry* is completed by an Appendix that provides basic information on O’Keeffe and the theoretical premises of this study, as well as an impressive bibliography, which includes biographies of the poets, some essential illustrations, and a tightly controlled number of footnotes. This organization and its smooth language make the book accessible also to a non-specialist audience and of interest to scholars in cultural studies. The quotations from the poems that constellate the book are a delight for everybody: they connect emotions and enable a sharing that is fed by O’Keeffe’s fearless expression of her scientific and sensual observation of objects.

Vincenzo Patanè

L'estate di un ghiro. L'estate di Lord Byron

Michela Vanon Alliata
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Patanè, Vincenzo (2018). *L'estate di un ghiro. Il mito di Lord Byron*. Prefazione di Masolino d'Amico. Venezia: Cicero, 590 pp.

La fortuna di Lord Byron, il dandy aristocratico e bellissimo, il libertino scettico e sprezzante della morale comune, l'erede della tradizione illuminista che con geniale mimetismo seppe però assumere gli atteggiamenti dell'uomo fatale tanto da passare per il poeta romantico per eccellenza, fu immensa. Egli stesso, con la sua vita attraversata da scandali ed eccessi, in miracoloso equilibrio fra culto del sé e impegno politico, ostentazione e autentica integrità d'artista, contribuì a creare uno dei miti più popolari e duraturi che la storia letteraria ricordi.

Alla fama di Byron suggellata dalla morte precoce in Grecia, dove era accorso in difesa della nazione oppressa dal dominio turco, e alle tante opere da lui o dai suoi scritti ispirate, Vincenzo Patanè ha dedicato una ponderosa ma agile biografia che restituisce appieno l'evoluzione di un carattere appassionato e malinconico, ribelle e generoso, il ritmo e il senso di una vita che si legge come un romanzo.

L'estate di un ghiro. Il mito di Lord Byron, edizione ampliata di un lavoro uscito nel 2013, è un lavoro pregevole non solo perché accurato, ma perché è la prima biografia di Byron a opera di uno studioso italiano. Ciò sorprende se si pensa all'amore che il poeta nutrì per l'Italia, dove è facile ipotizzare sarebbe vissuto il resto della sua vita se non fosse partito per la spedizione in Grecia. Con l'eccezione di Tommaseo che ne prese le distanze, sorsero schiere di traduttori ed entusiasti imitatori fra le figure minori del Romanticismo.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2019-04-12
2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Vanon Alliata, Michela (2019). Review of *L'estate di un ghiro. Il mito di Lord Byron* by Patanè, Vincenzo. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 271-274.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/018

271

Il libro di Patanè, che, per ricostruire la personalità del poeta, attinge non solo alle opere, ma ai diari, alle lettere, molte delle quali inedite in Italia, a indiscrezioni e appunti destinati al cestino, non ha un impianto tradizionale, né segue un ordine strettamente cronologico. Corredato da un ricco apparato di note e da numerose illustrazioni a colori e in bianco e nero, si articola in trenta capitoli tematici e in sei appendici (tra cui la cronologia e l'elenco delle opere) che ripercorrono le tappe salienti di una vita breve ma straordinariamente densa di eventi, mettendo in luce la personalità seducente e carismatica del poeta, la tensione febbrile che ne animò l'opera. Da qui la scelta del titolo che è tratta da una pagina del diario: «the summer of a dormouse» è il breve tempo a disposizione del roditore prima di cadere nel lungo letargo, per indicare, come chiarisce l'autore, «l'urgenza di vivere la vita a pieno ritmo, senza fermarsi mai un istante» (96-7).

I capitoli iniziali raccontano l'infanzia infelice in Scozia segnata dalla presenza di una madre violenta che il padre, soprannominato 'Jack il pazzo', aveva sposato in seconde nozze, e dalla congenita deformità a un piede che lo costrinse a zoppiare, un handicap compensato in seguito dalle eccezionali performance sportive e specialmente natatorie, nell'Ellesponto e nella laguna veneta. Poi la gioventù, gli studi a Cambridge e le prime prove poetiche, le amicizie, i dissidi con gli altri poeti, a eccezione del suo amato Shelley, il serraglio di animali che si trascinava dietro ovunque andasse, l'esperienza fondante del Grand Tour, i viaggi nel Mediterraneo, in Spagna, Portogallo, Grecia e perfino nell'allora esotica Albania, l'immenso successo dei primi due canti del *Childe Harold's Pilgrimage*, una sorta di guida emozionale dei paesi visitati, il poema che a ventiquattro anni lo rese celeberrimo in patria.

Numerose pagine sono dedicate agli innumerevoli amori di Byron, compresi quelli omosessuali, documentati anche nel poemetto anonimo *Don Leon*, a più riprese sequestrato per oscenità, incluso in una delle appendici al volume. Alla burrascosa relazione con Lady Caroline Lamb, la quale una volta abbandonata, pubblicò anonimo il romanzo *Glenarvon* mirante a screditare la popolarità del nuovo astro letterario, seguì nel 1815 il matrimonio con la ricca ereditiera Annabella Milbanke, da Byron soprannominata «la principessa dei parallelogrammi» per via della sua ossessione per l'ordine e per le scienze matematiche. Disperando di poterlo riformare, la nobildonna dopo solo un anno ritornò nella casa paterna portando con sé la piccola Ada. Travolto dallo scandalo - fra le accuse di adulterio, sodomia, e libero amore, guadagnò terreno quella di un suo rapporto incestuoso con la sorellastra Augusta che gli diede una figlia - Byron sarà costretto a lasciare per sempre l'Inghilterra.

Con il suo medico personale e segretario, John William Polidori, si recò sul lago di Ginevra dove incontrerà Shelley, la sua giovane amante Mary, che lì concepirà *Frankenstein*, e Claire Clairmont, sorella-

stra di Mary, da cui avrà la figlia Allegra, morta a soli cinque anni di febbre tifoidea nel convento delle suore Cappuccine a Bagnacavallo. Dalla Svizzera viaggiò in Italia, fu a Milano e, nell'autunno del 1816, alla Scala conobbe Stendhal il quale riferirà di come la dolcezza degli occhi magnifici di Byron l'avessero commosso fino alle lacrime. L'anno successivo si stabilì a Venezia a palazzo Mocenigo. Lì scrisse il quarto canto del *Childe*, numerosi drammi, il poemetto di ispirazione rivoluzionaria *The Prophecy of Dante*, e iniziò il *Don Juan*, il suo capolavoro rimasto incompiuto.

Conteso da stuoli di ammiratrici, irrequieto, sempre desideroso di nuove esperienze (nell'isola di San Lazzaro imparò l'armeno) impaziente di nuovi orizzonti, dopo essere divenuto l'amante della contessa Teresa Gamba, si trasferì a palazzo Guiccioli a Ravenna dove, iniziato alla carboneria dai fratelli di lei, partecipò con armi e denaro alle prime cospirazioni e ai moti del 1820-21.

La biografia di Patanè ricostruisce con precisione queste e altre vicende che fecero di Byron, prima in patria e poi nel Continente, il simbolo vivente della lotta contro la tirannide e l'abuso di potere: dalle invettive infiammate contro la giustizia inglese alla Camera dei Lord, ai sentimenti per Napoleone, dalla contestazione della vandolica asportazione dei marmi di Elgin, all'apporto alla guerra di indipendenza greca.

Se la poesia lirica e quella drammatica, le novelle in versi *The Giaour*, *The Corsair*, *The Siege of Corinth*, sono più lontane dal gusto del lettore contemporaneo, non altrettanto si può dire di quella satirica. Il *Don Juan* è un'opera tuttora godibilissima. Spiace constatare che l'ultima traduzione integrale sia quella di Vittorio Betteloni (1897) cui seguì, a distanza di quasi un secolo, quella in prosa di Simone Saglia (1987), che però non restituisce la sapiente musicalità del poema in ottave. In questo grandissimo poema eroicomico-satirico, modellato sul *Morgante* del Pulci, celebrato anche da Goethe e Tomasi di Lampedusa, Byron mescola abilmente tragedia e commedia, farsa e racconto, ricercando spesso, attraverso l'impiego del 'bathos' già caro a Pope, suo maestro, effetti di anticlimax, passando dal sublime al ridicolo. Superata l'insincerità della posa fatale e maledetta, l'esotismo di maniera, Byron qui scelse di essere solo se stesso: caustico e brillante, scanzonato e amaro, autoironico e disilluso, in una parola insuperabile: «Pochi mortali hanno chiara la meta che vorrebbero raggiungere. La gloria, il potere, l'amore, la ricchezza? Il viaggio si fa sempre lungo sentieri tortuosi, incerti, e quando si giunge al traguardo, voi sapete che moriamo, e poi? Che avviene? Non lo so, non più di voi, e allora buona notte al secchio» (257).

Gianfranca Balestra

Riflessi del Grande Gatsby

Michela Vanon Alliaia

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Balestra, Gianfranca (2019). *Riflessi del Grande Gatsby. Traduzioni, cinema, teatro, musica*. Roma: Artemide, 219 pp.

Quando si pensa a Francis Scott Fitzgerald, l'interprete dei ruggenti anni Venti, morto a Hollywood nel 1940 dopo una breve vita intensa e dissipata, subito viene in mente *Il grande Gatsby*, un'opera che, al pari di quelle di Twain, Faulkner e in tempi più recenti di Roth, DeLillo e Franzen, appare esemplare della cultura e dell'identità stessa americane.

Attraverso la tragica vicenda del suo protagonista, incarnazione del mito del *self-made man*, il quale ritornato dalla guerra accumula con mezzi illeciti un'immensa fortuna soltanto per rendersi degno dell'amore di Daisy, e alla fine viene ucciso per un reato che non ha commesso, Fitzgerald ha evocato l'America ricca e spensierata del primo dopoguerra, l'età del jazz e del proibizionismo, degli speculatori e dei parvenu e insieme ha saputo poeticamente registrarne la crisi, lo sgretolamento delle illusioni che culminerà nel '29 con il crollo della borsa di Wall Street.

Eppure, avverte Gianfranca Balestra nel suo denso saggio, *Il grande Gatsby* non è solo «il grande romanzo americano», ma un classico, e un vero e proprio ipotesto, fonte di costante ispirazione in altri media, dal cinema al teatro (il primo adattamento è del 1926 con la regia di George Cukor), dal musical all'opera, al balletto cui sono dedicati gli ultimi due capitoli.

Tradotto in quarantadue lingue, la recente traduzione in giapponese è firmata Murakami Haruki, il capolavoro di Fitzgerald è diventato, fin dalla sua prima pubblicazione avvenuta a New York nel 1925, modello per numerosi scrittori. Grazie soprattutto alle numerose trasposizioni cinematografici-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2019-06-13
2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Vanon Alliaia, Michela (2019). Review of *Riflessi del Grande Gatsby. Traduzioni, cinema, teatro, musica* by Balestra, Gianfranca. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 275-278.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/019

275

che, dal *noir* in bianco e nero di Elliott Nugent (1949), in cui Gatsby è rappresentato come un gangster dal grilletto facile, alla rutilante trasposizione di Baz Luhrmann con gli ambienti simulati al computer e i dettagli iperrealistici, il romanzo è entrato prepotentemente nell'immaginario popolare e ha ispirato numerosi autori contemporanei: lo statunitense Ernesto Quinonez, originario dell'Equador (*Bodega Dreams*, 2000), l'iraniana Azar Nafisi (*Reading Lolita in Tehran*, 2003), e Alessandro Giammei che l'anno scorso ha pubblicato *Una serie ininterrotta di gesti riusciti: Esercizi su Il Grande Gatsby* (2018).

Nel primo capitolo del libro, che riprende la copertina della prima edizione del romanzo con una *guache* Déco di Francis Cugat, l'autrice, con sapienza e finezza critica, analizza *Il grande Gatsby* nei suoi aspetti tematici, stilistici e strutturali assieme alla fortuna editoriale. Quando il romanzo uscì, allo scarso entusiasmo del pubblico e alle iniziali tiepide recensioni fecero però riscontro gli apprezzamenti di scrittori illustri, come T.S. Eliot e Gertrude Stein, i quali ne lodarono lo stile limpido e sorvegliato, assieme al carattere innovativo e modernista facendo entrare di diritto Fitzgerald nel gotha dei grandi romanzieri americani accanto a Hemingway, anch'egli esponente di primo piano di quella che fu definita la generazione perduta.

Gianfranca Balestra tocca tutta una serie di questioni centrali del romanzo come il tempo, perduto e da riconquistare, il potere corruttore del denaro, il dualismo fra materialismo e idealismo, incarnati rispettivamente dal brutale miliardario Buchanan e da Gatsby; la centralità del narratore Nick nella struttura romanzesca, il testimone partecipe della sconfitta di Gatsby attraverso il cui punto di vista vengono ricostruiti gli eventi; lo statuto problematico di Daisy, donna fragile e superficiale che non ha saputo aspettare l'innamorato squattrinato, ma forse anche vittima, oltre che di un marito violento e fedifrago, delle stesse convenzioni della sua classe sociale.

Nella geografia simbolica dei luoghi viene dato opportuno risalto alla valle delle ceneri dove si consuma l'omicidio di Myrtle, la moglie del benzinaio divenuta l'amante di Buchanan, che si trova a metà strada fra Long Island e New York. Terra di rifiuti, questa «waste land» di biblica ed eliotiana memoria, è emblematica della deriva della società industrializzata, la smentita di una natura edenica incontaminata, e l'espressione di come «il sogno americano sia ridotto a discarica, concretamente e metaforicamente» (30).

Nel secondo capitolo, muovendo dalla considerazione che ogni epoca ha bisogno di una traduzione aderente al gusto e allo spirito dei tempi, l'autrice si sofferma sulle traduzioni italiane che si sono succedute negli anni a partire da *Gatsby il magnifico* firmata da Cesare Giardini e pubblicata da Mondadori nel 1936 che fin dal titolo ricalca *Gatsby le Magnifique* di Victor Llonca uscito a Parigi nel 1926. Le omissioni, le forzature e anche gli errori rispecchiano le politiche

editoriali del tempo allorché pareva assolutamente legittimo intervenire in modo drastico sul testo di partenza con l'eliminazione di temi che potevano risultare sgraditi alla censura del regime così come dei lemmi di difficile transcodificazione culturale.

Un esempio emblematico è quello del termine *drugstore*, una specie di emporio dove si vende di tutto, e dove spesso c'era anche una pompa di benzina, tradotto con effetto involontariamente comico, con farmacia. Un errore che malauguratamente permane anche in alcune recenti traduzioni. Se l'idea di poter tradurre un romanzo americano «passando disinvolatamente attraverso la sua traduzione francese invece che partendo dall'originale appare filologicamente inaccettabile a un lettore contemporaneo», è bene ricordare, continua l'autrice, che «a differenza del francese l'inglese non era una lingua molto diffusa in Italia, nemmeno fra gli intellettuali» (67).

La prima traduzione dall'originale fu quella di Fernanda Pivano uscita, nella storica e prestigiosa collana Medusa di Mondadori, punto di riferimento per il lettore italiano fino al 2011 quando, allo scadere dei diritti, ci fu una fioritura di nuove traduzioni.

Gianfranca Balestra, che ha anche curato l'edizione Marsilio con il testo a fronte del *Grande Gatsby* nella traduzione di Roberto Serrai, mette a confronto le numerose versioni del nuovo millennio soffermandosi soprattutto su quelle di Franca Cavagnoli e Roberto Serrai, i quali hanno cercato il più possibile di adeguare il registro al testo di partenza pur svecchiando e rendendo più accettabile all'orecchio contemporaneo la prosa nella lingua di arrivo. Al contrario, Tommaso Pincio che ha tradotto il romanzo per la casa editrice minimum fax, in una nota al testo ha dichiarato di essersi concesso «l'azzardo di una lingua volutamente *démodé*» nel tentativo «di ricreare lo scarto, l'affascinata distanza che separa la vera età del Jazz dal momento in cui il *Grande Gatsby* è diventato mito» (78).

L'autrice, tuttavia, non si è limitata a condurre un discorso teorico sulla traduzione letteraria e intersemiotica. Sulla scorta delle premesse di Linda Hutcheon in merito al necessario superamento del concetto di 'fedeltà', ha rivalutato i vari adattamenti perfino quando il linguaggio di Fitzgerald scompare, come accade nel cinema muto e nel balletto.

Ripercorrendo le sei trasposizioni cinematografiche e quella televisiva del 2000, l'autrice interpreta il giudizio sostanzialmente negativo che li accomuna osservando come il romanzo con la sua raffinata scrittura densa di allusioni, metafore e accensioni liriche, intessuta di vuoti e assenze, poco si presta a essere portata sullo schermo. È del 1974 l'adattamento più famoso e fedele, quello del regista inglese Jay Clayton con la sceneggiatura firmata da Francis Ford Coppola e due star di prima grandezza quali Robert Redford e Mia Farrow. Il film, che include anche il toccante e rivelatore incontro finale di Nick col padre di Gatsby dopo la sua morte e riporta, attraverso la

voce fuori campo, le frasi più celebri del romanzo, risolve in un mero dramma sentimentale e patinato il senso di spreco e disperata malinconia che si annida nelle pagine del libro.

Anche nella postmoderna versione di Luhrmann con Leonardo DiCaprio e Carey Mulligan, una sorta di film-concerto girato in 3D che ai ritmi del jazz sostituisce la musica hip-hop, si disperde il senso tragico della figura di Gatsby, il mistero che ne circonda l'esistenza e insieme il valore mitico delle battute conclusive del romanzo allorché Nick capisce che il sogno impossibile di Gatsby di ripetere il passato era in fondo lo stesso sogno inseguito dagli antichi pionieri olandesi affascinati dalle possibilità di un nuovo inizio, dall'incrollabile fiducia di potersi conquistare una esistenza migliore nel nuovo mondo:

E mentre sedevo là [...] pensai alla meraviglia di Gatsby quando per la prima volta vide la luce verde all'estremità del molo di Daisy. Aveva fatto molta strada per arrivare a quel prato azzurro e il suo sogno deve essergli sembrato così vicino da non poterlo mancare. Non sapeva che l'aveva già alle spalle, in qualche anfratto di quella vasta oscurità oltre la città, dove i campi scuri della repubblica si allungavano nella notte.¹

¹ Fitzgerald, F. Scott (2011). *Il grande Gatsby*. A cura di Gianfranca Balestra. Trad. di Roberto Serrai. Venezia: Marsilio, 411.

Rivista annuale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati



Università
Ca'Foscari
Venezia