



Università degli Studi di Genova

Dipartimento di Scienze della
Comunicazione Linguistica e Culturale
(D.I.S.C.L.I.C.)

QUADERNI DI PALAZZO SERRA

17

2009

Direzione

Dipartimento di Scienze della Comunicazione Linguistica e Culturale

Comitato editoriale

Massimo Bacigalupo, Chiara Benati, Gianna Chiesa Isnardi, Pier Luigi Crovetto,
Anna Lucia Giavotto, Pietro Marchesani, Sergio Poli, Giuseppe Sertoli

Cura redazionale

Matteo Bonizzone, Emanuela Miconi

© 2009 Di.S.C.Li.C.

ISSN 1970-0571

ISBN 978-88-88626-50-5

Tutti i diritti riservati

Printed in Italy

Copertina: progetto grafico Matteo Bonizzone

SOMMARIO

Roberto De Pol	<i>Sinfonia d'orrore. E.T.A. Hoffmann e la letteratura orrifica.....</i>	7
Silvia Orlandini	<i>Il professionismo artistico femminile nell'età vittoriana: la New Woman musicista in The Whirlpool di George Gissing.....</i>	17
Davide Finco	<i>Rainer Maria Rilke e l'arte di Jens Peter Jacobsen: l'incidenza del poeta danese nei Quaderni di Malte Laurids Brigge.....</i>	35
Cristina Torcutti	<i>Il tropismo della Creoleness nei romanzi continentali di Jean Rhys</i>	95
Silvia Panizza	<i>Between Two Worlds: Outer and Inner Complexity in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea</i>	117
Alice Salvatore	<i>Il male e i rapporti triangolari in The Raj Quartet di Paul Scott</i>	139
Valentina Guglielmi	<i>Attraversando Concrete Island di J.G. Ballard.</i>	162
Anna Viola Sborgi	<i>"Dulce et decorum est pro patria mori". Militarismo e guerra nel cinema di Derek Jarman da War Requiem a Blue</i>	194
Claudio Macagno	<i>Bulat Okudžava, Похождения Шипова, или Старинный водевиль: due traduzioni a confronto.</i>	206
Chiara Benati	<i>Pecore, cani e balene. Il lessico della natura nei testi giuridici faroesi medievali</i>	221
Enrico Torre	<i>Uno studio del word order nelle Harley Lyrics.....</i>	235
Daniela Longinotti	<i>Problemi specifici della traduzione giuridica: traduzione di sentenze dal tedesco e dall'inglese.....</i>	256
Abstracts		300
Pubblicazioni dei membri del DiSCLiC 2006-2009.....		306

Quaderni di Palazzo Serra
Numeri monografici/Special issues 1987-2009

QDLLSM 1 (1987)

La narrazione: temi e tecniche dal Medio Evo ai giorni nostri

QDLLSM 4 (1990)

La città 1830-1930

QDLLSM 7 (1995)

Donne e modernità 1870 - 1930

Impegno intellettuale e itinerari creativi

QDLLSM 9 (1997)

Grande Guerra e letteratura

QDLLSM 11 (2001)

Critica del Novecento / Criticizing the 20th Century

QLLS 12 (2003)

Nuove tecnologie, nuove prospettive

I testi e la politica. Giornata di poesia 2001 della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

QLLS 13 (2004)

Nord ed Europa/The North and Europe

Identità scandinava e rapporti culturali con il continente nel corso dei secoli/Scandinavian Identity and Cultural Relations with the Continent Through the Centuries

Atti del Convegno internazionale di studi (2003)

QPS 14 (2006)

Ambassadors – American Studies in a Changing World

Proceedings of the 17th International Conference of AISNA (2003)

QPS 15 (2008)

Ezra Pound, Language and Persona

Proceedings of the 21st Ezra Pound International Conference (2005)

QPS 16 (2008)

Storia e cultura della Scandinavia con introduzione letteraria e linguistica.

Volume I: dalle origini al XV secolo

Quaderni di Palazzo Serra (QPS, 2006-) è la continuazione di *Quaderni del Dipartimento di Lingue e letterature straniere* (QDLLSM, 1987-2004)

SINFONIA D'ORRORE E.T.A. HOFFMANN E LA LETTERATURA ORRIFICA

Roberto De Pol

A partire dalla seconda metà del XVII e fino a buona parte del XVIII secolo, l'Europa centrale sembrò travolta da una vera e propria ondata di fenomeni vampirici, che lasciò dietro di sé una serie di pubblicazioni dedicate all'argomento: dalla celebre *Dissertatio Historico-Philosophica de masticatione mortuorum* di Philip Rohr (Lipsia 1679) al definitivo *Visum Repertum Anatomico-Chirurgicum oder gründlicher Bericht von den sogenannten Blutsäugern* (Vienna-Lipsia 1784) redatto dal medico Georg Tallar, passando per il fondamentale *Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern* (Lipsia 1728, 2° ediz. 1734) di Johann Michael Ranft.

Via via che la discussione si dislocava sempre più dalle cerchie ecclesiali a quelle mediche il fenomeno dei "Vampyren" (la parola apparve per la prima volta in tedesco nel 1694 come sinonimo di "Blutsauger", succhiasangue) smise di essere affrontato come manifestazione diabolica per essere trattato come un argomento scientifico, studiabile e suscettibile di spiegazione razionale. Non che gli uomini di Chiesa non risentissero di vivere nel Secolo dei Lumi: già Don Augustine Calmet nelle sue *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits* (1746, trad. ted. 1751) aveva spiegato le presunte apparizioni di demoni e di vampiri come allucinazioni derivanti dalla denutrizione e perfino il cardinale Prospero Lambertini, futuro papa con il nome di Benedetto XIV, aveva raccomandato di considerare le credenze popolari sui vampiri come credule superstizioni. Ma era ormai lo Stato assoluto, laico e illuminato, a farsi carico di risolvere, alla luce della scienza e, se necessario, con le baionette dei suoi soldati, il problema dei "revenants". L'imperatrice Maria Teresa d'Austria provvide a nominare una commissione incaricata di indagare sui fenomeni vampirici e ne derivò un rapporto ufficiale (*Remarques sur le vampyrisme de l'an 1755*, Vienna 1758, traduz. ted. 1768) in cui Gerhard van Swieten sfatava completamente il vampirismo definendolo una superstizione che aveva l'unico riscontro obiettivo nelle particolari proprietà incorruttibili di certi terreni. Voltaire infine, alla voce "Vampire" del *Dictionnaire Philosophique* (1764), paragonò questi esseri leggendari agli speculatori, accumulatori e trafficanti delle grandi città: era la prima volta che il termine "vampiro" veniva usato in modo figurato ad indicare un fenomeno estraneo alle credenze paranormali.

Come mostri reali o creduti tali e come oggetti di indagine scientifica, i vampiri uscirono dunque di scena alla fine del XVIII secolo - ma per rientrarvi subito dopo come figure letterarie. In generale sembra sintomatica la coincidenza cronologica tra affermarsi della letteratura del terrore soprannaturale e fine dell'*ancien régime*, Rivoluzione francese, Restaurazione.¹ Ancor più, è indicativo che la letteratura incominciasse a occuparsi del vampiro quando ormai teologia e scienza se ne stavano disinteressando: il vampiro apparve evidentemente tanto più utilizzabile in sede non solo finzionale, ma anche rappresentativa o iconica, risultò insomma adatto a fungere da ingranaggio nel meccanismo dell'intrattenimento, ma anche a veicolare metaforicamente, indipendentemente da questo, fobie e ideologie quando era ormai meno legato a cause storiche o problemi contingenti.

2. Il primo vampiro letterario in assoluto fu la fanciulla che in *Die Braut von Korinth* (1798) di Goethe torna dalla tomba per intrattenersi con lo sposo che le era stato dapprima promesso e poi negato: ma questo vampiro denuncia ascendenze piuttosto classiche che balcaniche,² risulta svincolato dalla radice popolare folclorica e soprattutto non risente affatto della generale temperie culturale romantica. Il primo a forgiare un tipo di vampiro destinato a corrispondere alle aspettative romantiche sull'eroe maledetto fu John William Polidori con vampiro Ruthven, che si aggira indisturbato per i salotti mondani londinesi, ma ha le sue radici nella letteratura più che nel folclore: non solo nacque probabilmente come una polemica caricatura di Byron, ma lo stesso racconto di Polidori fu ritenuto opera di Byron, tanto che questi, autore lui stesso di un frammento vampirico,³ si sentì costretto a rigettarne apertamente la paternità.

Nel 1819, con la pubblicazione di *The Vampyre* di Polidori (composto nel 1816) e del frammento byroniano iniziò la moda vampirica, moda letteraria e culturale, si badi bene, ché quella folclorica e scientifica si era ormai esaurita da un quarantennio. In Francia Charles Nodier si ispirò a Polidori per il romanzo *Lord Ruthven ou les Vampires* e per il melodramma *Le Vampire* (1820): il primo fu tradotto in Germania con il titolo *Blutsauger* (1821), e influenzò il racconto di Friedrich Wilhelm Waiblinger *Olura, der Vampir* (redatto probabilmente nel 1821, ma rimasto manoscritto); il secondo inaugurò in Francia e in Germania tutta una serie di *pièces* teatrali vampiriche.

È con questi antecedenti e in questo contesto culturale che E.T.A. Hoffmann compose (entro il 1821) il suo racconto "vampirico". Tutti i testi più importanti per l'evoluzione della figura del vampiro letterario - dalla *Clarimonde* (1836) di Théophile Gautier all' *Upyr* (1841) e alla *La famiglia del Vurdalak* (1847) di A. K. Tolstoj; dal monumentale *Varney the Vampire, or Feast of Blood* (1845-47) scritto a due mani da Th. Preskett Prest e da J. Malcom Rymer, alla *Carmilla*

(1870) di Sheridan Le Fanu e infine al *Dracula* (1897) di Stoker - sono dunque posteriori al racconto di Hoffmann, e, mentre resta da vedere in che misura siano da esso influenzati, certamente non hanno alcun influsso su di esso. Per contro mi propongo qui di dimostrare come il racconto "vampirico" di Hoffmann costituisca una premessa importante non tanto per la successiva letteratura vampirica romantica, quanto per la moderna letteratura orrificca, nella quale il soprannaturale svolge un ruolo secondario rispetto ai suoi effetti più macabri.

3. Il breve racconto *Vampirismo*⁴ apparve inserito nella VIII sezione dei *Fratelli di San Serapione* (vol. IV, 1821) e preceduto da un dibattito sulla capacità del poeta di sfruttare abilmente la materia, nel corso del quale si passa a trattare da Scott a Byron e da questo, tramite il *Vampiro* erroneamente attribuitogli, al tema del vampirismo.

Sylvester definisce il vampirismo "eine der furchtbar grauenhaftesten Ideen, ja das furchtbar Grauenhafte dieser Idee artet aus ins Entsetzliche, scheußlich Widerwärtige"⁵, ma viene contraddetto da Cyprian, secondo il quale al poeta non dovrebbe essere precluso manovrare la leva "der Furcht, des Grauens, des Entsetzens"⁶, solo perché alcuni spiriti deboli non sopportano questi argomenti. Secondo Theodor non vi sarebbe neanche bisogno di tale "apologia dell'orrido" ("Apologie des Grauenhaftens"), perché è proprio dei grandi poeti come Shakespeare e Tieck⁷ la capacità di sommuovere dal profondo l'animo umano, mentre d'altro canto bisogna riconoscere che "wohl ist das Entsetzliche, was sich in der alltäglichen Welt begibt, eigentlich dasjenige, was die Brust mit unverwindlichen Qualen foltert, zerreißt"⁸.

Lothar concorda con Sylvester "daß die Phantasie durch sehr einfache Mittel aufgeregt werden könne, und daß das Grauenhafte oft mehr im Gedanken als in der Erscheinung beruhe"⁹ adducendo a prova *Das Bettelweib von Locarno* di Kleist, racconto in cui lo spettro non compare né viene mai descritto, se non per alcuni effetti acustici che portano i personaggi e il lettore stesso al culmine del terrore.

A questo punto a Cyprian torna in mente una storia che non ricorda bene se ha udita o letta, e Vinzenz lo incita a narrarla senza timore di esagerare: "sei düster, schrecklich, ja entsetzlich"¹⁰ perché essa fungerà da sfondo oscuro sul quale meglio si staglierà la fiaba che lui intende narrare.

Vampirismus costituisce dunque l'esemplificazione di una discussione poetologica, viene anzi quasi messo tra parentesi, tanto che dovrebbe servire da sfondo per un racconto totalmente diverso.

4. Questo inquadramento serve a evidenziare come il racconto cosiddetto vampirico di Hoffmann presenti un modello opposto a quello del vampiro aristocratico messo in auge da Polidori e che in quegli stessi anni trionfava sulle scene francesi e tedesche affascinando gli spettatori con inquietanti sorrisi e svolazzanti mantelli neri.

In primo luogo il “vampiro” di Hoffmann, come hanno avvertito i lettori più attenti, non è propriamente un vampiro, ma un “ghoul”, un essere vivente che divora cadaveri: le premesse teoriche enunciate da Sylvester nel colloquio introduttivo, circa il “lebendiger Toter, der Lebendigen das Blut aussaugt”,¹¹ risultano non solo inosservate, ma quasi capovolte perché nel racconto si tratta appunto di un vivo che si ciba di morti.¹²

In secondo luogo, e questo consegue fino ad un certo punto dal primo ribaltamento, il soprannaturale resta bandito dal racconto: come è stato notato,

“non vi è più traccia del soprannaturale; al posto di un essere fantastico compaiono degli psicopatici, al posto del castello gotico un parco inglese, l'Europa civilizzata al posto della Transilvania, invece degli spettri delle nevrosi come quelle già osservate dagli scienziati contemporanei”.¹³

In terzo luogo, mentre il vampiro dandy affascina le sue vittime nei salotti per poi suggerire loro delicatamente il sangue, portandole a una morte indolore e quasi estatica, certo molto “estetica” il mostro del racconto di Hoffmann viene colto in ben altra compagnia, in tutt'altro ambiente e in un atteggiamento molto più ripugnante: Ippolito segue la moglie, la vede sparire in un cimitero, entra a sua volta:

“Da gewährte er im hellsten Mondeschimmer dicht vor sich einen Kreis furchtbar gespenstischer Gestalten. Alte halbnackte Weiber mit fliegendem Haar hatten sich niedergekauert auf den Boden, und mitten in dem Kreise lag der Leichnam eines Menschen, an dem sie zehrten mit Wolfesgier. - Aurelie war unter ihnen!”¹⁴

Sembrirebbe che per questo racconto Hoffmann si sia ispirato a qualche fonte orientale, se non direttamente a Jacques Colin de Plancy il quale riportava, alla voce “Ghoul” del suo *Dictionnaire infernal* (1818), un racconto arabo in cui una fanciulla è sorpresa dal marito nella stessa circostanza e nello stesso atteggiamento che Hoffmann attribuisce ad Aurelia. Anche le altre somiglianze tra

i due testi sono notevoli: così l'incerta provenienza del ghoul femmina, la circostanza che il marito, cogliendola sul fatto, non intervenga immediatamente, ma la smascheri in un secondo tempo offrendole del cibo e venga quindi da lei assalito. Differente tuttavia è l'esito: nel racconto riportato da de Plancy il giovane si salva da due successive aggressioni e il mostro viene definitivamente distrutto dopo un elaborato cerimoniale che ricorda quello tradizionalmente usato contro i vampiri occidentali,¹⁵ mentre in Hoffmann Ippolito uccide Aurelia in maniera tutto sommato casuale e poi impazzisce.

Infine, come rileverà Theodor alla fine del racconto, Cyprian “hat [...] gar manches verschleiert und ist über anderes so schnell hinweggeschlüpft, daß es nur eine vorübergehende schreckhaft schauerliche Ahnung erregt, wofür wir ihm dankbar sein wollen”,¹⁶ mentre il racconto di de Plancy è molto più esplicito, soprattutto quando si sofferma sull'infernale festino e sull'atteggiamento dei mostri.

Se la ghoul del racconto arabo è pur sempre un mostro soprannaturale, che, trafitto una prima volta dal pugnale del marito, riemerge dalla tomba per vendicarsi, Aurelia e la vecchia baronessa sembrano invece piuttosto vittime di un'infezione tetanica¹⁷ che le dispone a queste orribili preferenze alimentari. In ogni caso né la vecchia, né la giovane sono in qualche modo ricollegabili al soprannaturale, l'unico accenno a un'entità soprannaturale¹⁸ resta troppo vago, mentre in compenso assume particolare rilievo la relazione scientifica del medico sulle singolari e mostruose voglie che assalgono certe partorienti. In definitiva Hoffmann non solo riporta il “mostro” dalla aristocratica suzione di sangue alla più plebea “masticazione dei morti”, ma si ricollega implicitamente ai primi, scientifici o pseudoscientifici, trattati vampirici di Rohr e di Ranft, per cui, alla luce di questi antecedenti, si potrebbe anche escludere qualsiasi influenza del filone franco-arabo.

Resta tuttavia fuor di dubbio che Hoffmann abbia inteso, indipendentemente da quelle che possono essere state le sue fonti, fornire una versione autonoma del motivo vampirico in genere e della storia del ghoul in particolare: egli voleva dare prova di come l'orrore non abbia bisogno del soprannaturale per annidarsi nel mondo quotidiano e di come chi narra possa evocare questo orrore facendo appello alla fantasia del lettore senza doversi soffermare su dettagli che sarebbero non solo sconvenienti per il gusto e la morale correnti, ma controproducenti ai fini narrativi, perché ogni precisazione potrebbe contraddire le aspettative che ogni lettore porta con sé e che sono determinate dal suo peculiare carattere.¹⁹

E.T.A. Hoffmann e la letteratura orrificca

Hoffmann non sarebbe tuttavia Hoffmann se non avesse calato anche in questo racconto, certo non tra i suoi maggiori, il suo personale fantasma, il demone della musica che lo affascinò e lo perseguitò per tutta la vita. Diversamente che nella maggior parte degli altri racconti, la musica non compare però qui né direttamente, né attraverso personaggi che la veicolano, bensì come principio compositivo.

Dal punto di vista lessematico il racconto è infatti strutturato come una composizione musicale detta tema con variazioni, dove il tema sarebbe costituito dal lessema “Abscheu” e suoi derivati,²⁰ mentre le variazioni sarebbero costituite dal lessema “Tod”/”tot” e dai lessemi “Totenacker”/”Friedhof”.²¹

La scelta di un lessema dominante come “Abscheu” suggerisce che a Hoffmann non premesse tanto comporre un racconto del soprannaturale (ossia giocare con gli effetti “Angst” e “Schauer”), quanto esplorare le estreme possibilità del diletto provocato dall'orrore e dal disgusto.

Naturalmente la critica è riuscita a trovare un messaggio anche in questo racconto: secondo Furio Jesi il vampiro che si ciba di carne demolisce una concezione illuministica, razionale dell'uomo e del corpo umano,²² così come il morto che ritorna destabilizza le credenze consolidate a livello scientifico (medicina) e religioso (cristianesimo), mentre in *Die Jesuitenkirche von G* Hoffmann aveva viceversa esplorato il motivo dell'opera d'arte vampirica, che aggioga e uccide lentamente l'artista. E' anche probabile che Hoffmann fosse influenzato da certi esiti delle discussioni sull'estetica del sublime,²³ ma a me sembra che *Vampirismus*, con la sua insistenza sul macabro e il ripugnante, effetti fini a se stessi e provocati da una qualche malattia ancora sconosciuta, ma non da un fenomeno soprannaturale, anticipi l'evoluzione di una certa moderna letteratura dell'orrore dove la causa scatenante dell'orrido non è il soprannaturale, ma la stessa follia umana o appunto un morbo sconosciuto e comunque l'effetto orrifico risulta più importante che non la sua origine.

Note

- ¹ Rimando al mio saggio “Passi nel buio. Ricognizione sulla letteratura orrificica”, specie pp. 34-36.
- ² Goethe si rifà, tramite Johannes Praetorius (*Anthropodemus Plutonicus, das ist: eine Neue welt-Beschreibung von allerley Wunderbaren Menschen* [...] Theil 2, Magdeburg 1667), a un episodio già riportato nel *Peri Thaumasion* (II sec.) di Flegone Tralliano: cfr. Gero von Wilpert, *Die deutsche Gespenstergeschichte*, pp. 95 e 140. Mentre Flavio Filostrato racconta, nella sua biografia di Apollonio di Tiana, di una fanciulla di Corinto che si rivela una empusa: motivo da cui trarrà spunto Keats per la sua lamia (cfr. Dieter Sturm, “Literarischer Bericht”, p. 538).
- ³ *The Burial*, composto nel 1816 in occasione della stessa memorabile nottata che vide la stesura del *Vampiro* di Polidori e del *Frankenstein* di Mary Shelley, e poi pubblicato nel 1819 con il titolo *A Fragment*.
- ⁴ Il contributo vampirico di Hoffmann non ha titolo, è una storia narrata da un personaggio della raccolta *Die Serapionsbrüder* che la critica, appoggiandosi su formulazioni di Hoffmann stesso, indica ora come *Vampirismus* (ossia con il nome del fenomeno che sta alla base della vicenda) ora come *Eine Vampir-Geschichte* (perché appunto si tratta di una *storia* di vampiri), oppure come *Cyprians Erzählung* (privilegiando in questo caso il nome del *narratore* rispetto all'argomento sul quale è incentrata la narrazione). Io mi adeguo all'intitolazione adottata da Gerhard R. Kaiser (*E.T.A. Hoffmann*, pp. 80 e 86) il quale però usa il titolo *Vampirismus* tra parentesi quadre.
- ⁵ “Una delle idee più spaventosamente orrende, al punto che l'elemento spaventosamente orrendo di quest'idea degenera nel raccapricciante e nel ripugnante ribrezzo”. Traduco letteralmente, qui e altrove, da E.T.A. Hoffmann, *Poetische Werke*, vol. VIII (qui p. 196) perché ritengo importante l'uso di certi termini. Per questa ragione non mi servo della pur ottima traduzione in Gianni Pilo e Sebastiano Fusco (a cura di), *Storie di vampiri* che riportano il racconto di Hoffmann con la discussione introduttiva a pp. 41-51 dandole il titolo *Vampirismus*.
- ⁶ “Della paura, del terrore e dell'orrore” (p. 196). Non è chi non veda che questi termini sono disposti in crescendo.
- ⁷ Si riferisce alla novella *Liebeszauber*, composta nel 1811 e apparsa nel I vol. della raccolta *Phantasia* (1812).
- ⁸ “Certamente è proprio l'orrore che avviene nel mondo quotidiano a torturare e lacerare il petto con sofferenze insopportabili” (p. 197).
- ⁹ “Che la fantasia può essere sollecitata con mezzi semplicissimi e che l'orrore consiste spesso piuttosto nell'immaginarlo che non nel suo manifestarsi” (ivi).
- ¹⁰ “Sii cupo, terribile, anzi raccapricciante” (p. 198).
- ¹¹ “Morto vivente che succhia il sangue ai vivi” (p. 194).
- ¹² Così anche Inge Kolke, “...aus den Gräbern ziehst du deine Ätzung, teuflisches Weib! Verwesung als strukturbildendes Element in E.T.A. Hoffmanns *Vampirismus*”, p. 35.
- ¹³ Franz Fühmann, *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*, p. 92.
- ¹⁴ “Ed ecco che vide, a pochi passi da lui, nell'argenteo chiarore lunare delle figure terribili e spettrali disposte in cerchio. Erano vecchie seminude con le chiome al vento, accoccolate per terra attorno al cadavere d'un uomo dal quale strappavano brandelli di carne con ingordigia lupesca e Aurelia era tra loro!” (p. 210).
- ¹⁵ Rimando alla traduz. ital. in Pilo - Fusco, *Storie di vampiri* cit., pp. 988-989.
- ¹⁶ “Ha tenuto celato più d'una cosa e su altre ha sorvolato così velocemente da suscitare solo un presentimento transitorio di orrore e terrore, cosa di cui vogliamo essergli grati” (p. 212).

E.T.A. Hoffmann e la letteratura orrificca

¹⁷ Cfr. p. 208 l'accenno della baronessa allo "Starrkrampf" che l'avrebbe assalito al momento di partorire Aurelia e che, nella sua profezia, dovrebbe portare anche questa allo stesso tragico destino.

¹⁸ Aurelia riporta così le parole della madre: "In dem Starrkrampf, den deine Geburt mich gekostet, hat die List des Satans" e qui però si interrompe (ivi).

¹⁹ Della polivalenza e dunque dell'estrema efficacia di questo orrore allusivo testimoniano involontariamente anche alcune interpretazioni critiche: così per Fühmann (*Fräulein Veronika Paulmann* cit., p. 91) l'orrore di questo racconto non consiste nel fatto che una fanciulla si cibi di cadaveri, ma nel fatto che essa diventi ciò che più aborrisce, come la madre.

²⁰ "Abscheu" ricorre 7 volte; "abscheulich" 3 volte, "Abscheulichkeit" 2 e "verabscheuen" una volta.

²¹ "Tod" come sostantivo, da solo e in composti, insieme con l'aggettivo "tot" e il verbo "töten" dà 8 occorrenze, mentre "Totenacker"/"Kirchhof" ricorrono 3 volte, ma a intervalli regolari (all'inizio del racconto, al centro, alla fine).

²² Vedi la preziosa ricostruzione di Margherita Cottone, "Furio Jesi: Vampirismo e didattica. Le lezioni su 'Il vampiro e l'automa nella cultura tedesca dal XVIII al XX secolo'", p. 53.

²³ Per es. nel *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* di Edmund Burke (1757) sono definiti belli gli oggetti lisci, piccoli, delicati, chiari e con solo lievi variazioni nella forma e nella superficie; sublimi sono invece oggetti o spazi vasti, oscuri, scabri, connessi ai concetti di vacuità, solitudine, silenzio, oscurità e che evocano nell'osservatore un piacevole senso di "awe" (timore reverenziale).

Opere citate

- Burke, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful and other pre-revolutionary writings*, London, Penguin Books, 1998.
- [Calmet, Augustine,] *Gelehrte Verhandlung der Materi, Von Erscheinungen der Geisteren, Und denen Vampiren in Ungarn, Mähren etc. [...] Theil 2: Von denen sogenannten Vampiren oder zurückkommenden Verstorbenen*, Augsburg, Rieger, 1751.
- Colin de Plancy, Jacques-Auguste-Simon, *Dictionnaire infernal*, Paris, Brodard et Taupin, 1999.
- Cottone, Margherita, "Furio Jesi: Vampirismo e didattica. Le lezioni su 'Il vampiro e l'automa nella cultura tedesca dal XVIII al XX secolo'", in *Cultura tedesca* 12 (1999), pp. 43-66.
- De Pol, Roberto, "Passi nel buio. Ricognizione sulla letteratura orrificica", in: Maria Rita Cifarelli, e Roberto De Pol (a cura di), *Indiscrete presenze. Forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*, Alessandria, Dell'Orso, 1993, pp. 7-36.
- Fühmann, Franz, *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1980.
- Goethe Johann Wolfgang von, *Die Braut von Korinth*, in J.W.G., *Sämtliche Gedichte*, Bd. 1, (a cura di Ernst Beuler), Zürich, Artemis, 1950, pp. 152-157 (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche).
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Poetische Werke*, (a cura di Klaus Kanzog), Bd. VIII, Berlin, de Gruyter, 1957.
- Kaiser, Gerhard R., *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart, Metzler, 1988.
- Kolke, Inge, "'...aus den Gräbern ziehst du deine Ätzung, teuflisches Weib!' Verwesung als strukturbildendes Element in E.T.A. Hoffmanns Vampirismus", in *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 33 (1987), pp. 34-49.
- Polidori John William, *The Vampyre and other Tales of the Macabre*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Praetorius, Johannes, *Anthropodemus Plutonicus, das ist: eine Neue welt-Beschreibung von allerley Wunderbaren Menschen [...] Theil 2*, Magdeburg, Lüderwald, 1667.
- Rohr, Philip, *Dissertatio Historico-Philosophica de masticatione mortuorum* Leipzig, Vogt, 1679.

E.T.A. Hoffmann e la letteratura orrificca

- Shelley Mary, *Frankenstein, or the modern Prometheus*, New York, Oxford University Press, 1998.
- Sturm, Dieter e Klaus Völker (a cura di), *Von denen Vampiren*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1994.
- [Swieten, Gerhard van], *Vampyrismus von Gerhard van Swieten verfasst, aus dem Frantzösischen ins Deutsche übersetzt*, in: Andreas Mayer, *Abhandlung des Daseyns der Gespenster nebst einem Anhang von Vampyrismus*, Augsburg, 1768.
- Tallar, Georg, *Visum Repertum Anatomico-Chirurgicum oder gründlicher Bericht von den sogenannten Blutsäugern*, Wien, Mößler, 1784.
- Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, Paris, Gallimard, 2008 (vol. VII, pp. 413-419).
- Wilpert, Gero von, *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv, Form, Entwicklung*, Stuttgart, Kröner, 1994.

IL PROFESSIONISMO ARTISTICO FEMMINILE NELL'ETÀ VITTORIANA: 'LA NEW WOMAN MUSICISTA' IN *THE WHIRLPOOL* DI GEORGE GISSING

Silvia Orlandini

1. Introduzione

Nel romanzo del 1897 *The Whirlpool*, George Gissing ritrae l'inquieta *middle class* londinese di fine Ottocento – caratterizzata negativamente dall'instabilità dei ruoli sociali (che la speculazione ha reso precari) e familiari (con la tentata emancipazione femminile che rivendica pari diritti fra i sessi) – in un'ottica fortemente manichea che oppone la donna, rappresentante della civiltà metropolitana con tutte le sue bassezze e nevrosi, all'uomo, paladino di razionalità, salute e amore per la natura. Nel presentare questo scenario estremamente moderno, Gissing porta all'attenzione del lettore due complessi problemi, intimamente legati fra loro, che animano l'Inghilterra del suo tempo: l'affermazione della "New Woman" nel mondo del lavoro e la crisi dell'istituzione matrimoniale, testimoniata dalla popolarità della cosiddetta "Marriage Question". Così facendo, l'autore si inserisce nell'acceso dibattito contemporaneo fra chi pensava che le donne dovessero rifiutare il matrimonio e la maternità e chi invece lamentava che questo ripudio dei valori tradizionali, unito al nuovo approccio nei confronti di professioni tipicamente maschili, fosse immorale e contro natura: i due protagonisti del romanzo Alma e Rolfe, infatti, si sposano nell'intenzione di rispettare a vicenda la propria indipendenza e rendersi felici, ma le ambizioni di lei, che per affermarsi in società come musicista trascura il figlio piccolo e i lavori domestici (e quindi non assolve al ruolo di moglie, madre e casalinga 'ideale' vittoriana), presto si scontrano con quelle del marito, che sogna di allontanarsi dalla caotica vita di città (il *whirlpool* del titolo) per rifugiarsi nello studio dei classici e in una campagna anacronistica e mitizzata.

Il ritratto di "New Woman" lavoratrice che si destreggia nella metropoli ostile presentatoci attraverso il personaggio di Alma Frothingham, al di là degli slanci spesso misogini dell'autore (il cui giudizio sulle donne nel 1897 era già compromesso dai suoi due matrimoni falliti), è sicuramente uno degli aspetti più interessanti di *The Whirlpool*: intraprendendo la difficile carriera di violinista, infatti, la donna sfida le convenzioni e si presenta in pubblico nell'esercizio di un mestiere allora considerato di esclusiva competenza maschile, ma ciò la espone a critiche e molestie – che Gissing racconta dettagliatamente, fornendo ai lettori di oggi un quadro molto significativo del professionismo artistico femminile dell'epoca. Nella copiosa produzione di "New Woman fiction" incentrata sull'emergente ideale femminista di realizzazione extradomestica, perciò, la

carriera musicale intrapresa da Alma rappresenta l'indiscutibile valore aggiunto del romanzo gissiniano e merita di essere approfondita nell'ambito del complesso e spesso contraddittorio rapporto fra musica, donna e lavoro nell'Inghilterra del secondo Ottocento. Se la donna lavoratrice di fine secolo rivendica l'accesso a un'istruzione superiore, alla possibilità di muoversi da sola in città e di realizzarsi anche al di fuori della sfera domestica, infatti, "with their conservatory degrees, public appearances, tours, financial independence and assumed sexual independence, professional musicians are an important antecedent to and subsection of *New Women*."¹

Grazie agli spunti offerti dall'analisi di *The Whirlpool*, quindi, nelle prossime pagine tratteggerò il ruolo della musica nella vita delle giovani del tardo Vittorianesimo accennando alla moda delle dilettantesche "parlour performances" ma anche alle insistenti accuse dei tanti perbenisti che denunciavano l'eccessiva sensualità di quest'arte e mettevano in dubbio la rispettabilità delle "New Women" il cui lavoro prevedesse un contatto col pubblico (infatti il mestiere di musicista, oltre a distrarre pericolosamente dalle più urgenti mansioni domestiche, implicava che la donna si mostrasse a spettatori paganti facendo affidamento sul suo aspetto fisico e si aggirasse per la grande metropoli non accompagnata – serie minacce, queste, al suo buon nome e motivi di scompiglio della rigida gerarchia sociale vittoriana). Vedremo inoltre come Alma sia particolarmente moderna nella sua scelta di suonare il violino, strumento che più di ogni altro diventò portavoce delle rivendicazioni femminili sull'uomo e sullo spazio urbano, ma venga aspramente criticata dallo stesso Gissing perché priva di talento e spinta soltanto dall'ambizione ad emergere in società tanto da compromettere la propria reputazione e stabilità familiare (e in ultimo anche la salute), confermando l'epigrammatica sentenza dell'autore per cui "art and housekeeping won't go together."² In sintesi possiamo dunque anticipare che, sebbene a fine Ottocento ogni ragazza dovesse conoscere la musica, suonare a livello professionistico significava ancora infrangere un tabù anche perché, come il romanzo di Gissing sembrerebbe affermare, il posto della donna era fra le pareti domestiche e opposti a questa imposizione, al di là del successo ottenuto grazie alla carriera musicale, avrebbe portato infelicità e disgrazie a tutta la famiglia.³

2. Il complesso rapporto fra donna e musica in età vittoriana

Il mondo vittoriano era attratto ma anche spaventato dalla musica, dalla sua natura spirituale e sensuale al tempo stesso, perché sapeva che soprattutto alle donne essa offriva un passatempo piacevole e stimolante ma anche una pericolosa distrazione dalle prioritarie mansioni domestiche; la musica faceva parte del bagaglio culturale di ogni donna istruita ma era considerata un talento frivolo, troppo mondano e seducente.⁴ Per tali motivi, il ruolo di quest'arte nella vita delle

giovani vittoriane più abbienti era limitato ed unicamente funzionale al raggiungimento dell'obiettivo primario imposto alle ragazze della buona società, ovvero il matrimonio e il conseguente ruolo di casalinga, moglie e madre quanto più possibile estranea alla vita pubblica e cittadina.⁵

Studiare uno strumento ed esibirsi nell'ambiente protetto della casa paterna, infatti, permetteva alle giovani di mettersi in luce agli occhi dei possibili pretendenti senza per questo rischiare di compromettere la propria reputazione. Nel secondo Ottocento quindi divenne piuttosto comune che le figlie delle classi medio-alte imparassero a suonare: il costoso pianoforte, trasformatosi in poco tempo da bene di lusso a necessità, ostentava allo stesso tempo ricchezza e ambizioni culturali, e veniva usato dalle ragazze per mostrare le proprie doti musicali davanti a una ristretta cerchia di invitati, familiari e amici, con lo scopo non troppo dissimulato di conquistare l'attenzione degli scapoli più facoltosi.⁶

Continuare a suonare dopo il matrimonio era consentito, se è vero che raccogliere la famiglia intorno al pianoforte era un esempio molto comune di come una brava moglie e madre avrebbe dovuto impiegare le sue doti⁷; tuttavia, esibirsi in *performances* pubbliche non era opportuno perché avrebbe alimentato il sospetto che le mansioni domestiche venissero trascurate (specialmente nella seconda metà del secolo, quando si diffuse il timore che le donne borghesi avessero dimenticato l'arte di amministrare la casa).⁸ Per evitare le distrazioni ma soprattutto le critiche, quindi, dopo le nozze gli studi venivano nella maggior parte dei casi abbandonati in favore del defilato ruolo di 'angelo del focolare', l'unico che veramente si addicesse al fisico e allo spirito della donna. Scienziati e medici vittoriani, infatti, temevano le conseguenze negative che la musica avrebbe avuto sul fragile sistema nervoso femminile e ancor più i suoi effetti nefasti se suonata al di fuori delle pareti domestiche, nel tentativo di perseguire l'ardua carriera professionistica; convinzioni all'epoca sostenute e divulgate da numerosi trattati pseudo-scientifici.⁹ Inoltre, benché nelle classi sociali medio-alte la musica venisse regolarmente studiata dalle ragazze e non dai figli maschi, e fosse quindi percepita come una disciplina essenzialmente femminile, gli esercizi più impegnativi (come ad esempio la composizione) o l'uso di strumenti diversi dai tradizionali pianoforte, arpa e chitarra "were forbidden to both professional and amateur women to such an extent that those who strayed beyond the boundaries were considered excessive, ill or masculine."¹⁰ Ma non solo: come già accennato, infatti, la musica era temuta soprattutto perché induceva le donne a mostrarsi in pubblico esercitando il loro potere seduttivo, a cui gli uomini erano ovviamente sensibili.¹¹

3. La donna musicista nel romanzo *The Whirlpool*

A conferma di ciò, nelle prime pagine di *The Whirlpool* Gissing descrive un'esibizione della giovane Alma Frothingham nella casa paterna, dando rilievo non solo alla moda ottocentesca delle "parlour performances" ma anche all'esecrabile sensualità della musica e soprattutto di una figura femminile che si esibisce in pubblico; vediamo infatti che il futuro marito Rolfe assiste affascinato al piccolo concerto e, incurante del sottofondo musicale, ammira le sensuali movenze della ragazza impegnata al violino:

As she grew warm, the rosy blood mantled in her cheeks and flushed her neck. Every muscle and nerve tense as the strings from which she struck music, she presently swayed forward on the points of her feet, and seemed to gain in stature, to become a more commanding type. Her features [...] had beauty, and something more. She stood a fascination, an allurements, to the masculine sense.¹²

Proprio per scongiurare quest'eccessiva e certamente inopportuna esibizione di sensualità, gli stessi genitori borghesi che avevano spinto le figlie a imparare a suonare come passatempo o nel tentativo di accaparrarsi un buon partito, con gli anni impedivano loro di perseguire una carriera musicale guidati dalla paura che, rendendosi oggetto dell'attenzione del pubblico (e, in particolare, degli uomini), le giovani finissero con il compromettere la propria rispettabilità.¹³ Tale preoccupazione della società a lui contemporanea è spesso sottolineata da Gissing, ad esempio attraverso le parole di Mrs Frothingham (madre adottiva dell'aspirante violinista Alma), che si chiede: "Did [she] forget that her appearance in public would give occasion to most disagreeable forms of gossip?"¹⁴, ma anche della più esplicita Mrs Strangeways, secondo cui nell'intraprendere la carriera di violinista "one has to take into account other things besides mastery of the instrument; with the public naturally, a beautiful face and a perfect figure".¹⁵ Sappiamo del resto che, pur rappresentando un esempio di emancipazione e affermazione nel mondo del lavoro, per il movimento femminista attrici e cantanti non potevano considerarsi un modello di conquista professionale proprio perché il loro successo dipendeva quasi esclusivamente dagli attributi femminili di bellezza, grazia e sensualità, a discapito delle loro reali capacità artistiche.¹⁶

Attraverso il personaggio di Alma, di conseguenza, Gissing arriva a sollevare anche l'annosa questione della rispettabilità delle professioni femminili a contatto col pubblico, tema molto dibattuto nell'Inghilterra di fine Ottocento: l'aspirante musicista, infatti, è vista come una donna 'disponibile' perché si mostra alla platea esponendosi al giudizio di illustri sconosciuti e spesso frequenta la città anche senza la compagnia del marito o di un fidato *chaperon*, in un'epoca

in cui per strada le uniche donne sole erano ancora, nella maggior parte dei casi, prostitute. La professione artistica, quindi, rappresentava una seria minaccia per la reputazione femminile e più in generale per l'ordine della rigida gerarchia sociale vittoriana, che già faticava a collocare nei suoi ranghi le "New Women" lavoratrici.

In *The Whirlpool* incontriamo per la prima volta questo tema quando Alma, ancora nubile, si è trasferita in Germania per proseguire gli studi musicali e superare la crisi che ha investito la sua famiglia dopo il fallimento e la morte del padre bancario. Lì, la giovane riceve una proposta inaspettata quanto scandalosa dall'influente Mr Redgrave e ne rimane profondamente turbata: per la prima volta, infatti, capisce che neanche il suo status di "lady" può proteggerla da questo tipo di oltraggi, di solito destinati a donne di rango inferiore al suo, ma alle quali senza accorgersene la strada intrapresa l'ha esposta:

[Alma] was pale, and profoundly agitated. So this was [Redgrave's] meaning? – made plain enough at last, though with the most graceful phrasing. Childish vanity and ignorance had forbidden her to dream of such an issue.[...] Was she not a lady? And who had ever dared to offer a lady an insult such as this? Shop-girls, minor actresses, the inferior sort of governess, must naturally be on their guard; their insecurity was traditional; novel and drama represented their moral vicissitudes. But a lady [...] – could *she* stand in peril of such indignity? Not till now had she called to mind the forewarnings of Sibyl Carnaby, which, at the time of hearing them, she did not at all understand. 'People,' said Sibyl, 'would approach her with strange ideas.' [...] What Sibyl meant was now only too clear.¹⁷

Le intenzioni di Redgrave, motivate dalla particolare posizione in cui si trova Alma, sono chiare, come si coglie da questo passaggio che li vede seduti l'uno accanto all'altra a un recital e che dimostra anche come frequentare le sale da concerto possa essere pericoloso per una donna sola:

Between the [musical] pieces Redgrave chatted in a vein of seductive familiarity [...]; today he seemed to relax in a luxurious mood, due in part [...], as his eyes declared, to the sensuous pleasure of sitting by Alma's side.¹⁸

A questo proposito notiamo che la professione della musicista è abbastanza atipica perché non impone la vicinanza di colleghi né la presenza regolare in un determinato luogo di lavoro; tuttavia la frequentazione di teatri e sale da concerto

La New Woman musicista in The Whirlpool di George Gissing

richiede che la donna occupi l'ambiente pubblico (prerogativa allora solo maschile), e come abbiamo visto assistere a uno spettacolo al Crystal Palace è un'occasione tutt'altro che priva di insidie, quando Alma si trova da sola alla mercé dello sfrontato Redgrave.¹⁹

La spiacevole equazione per cui una donna che lavora mostrandosi in pubblico è automaticamente considerata disponibile viene confermata anche in altri due passaggi, dove Alma si trova davanti all'impresario Dymes. Leggiamo infatti che l'uomo, dimentico delle convenzioni sociali tanto care al Vittoriano che gli imporrebbero di rivolgersi a lei con il formale 'Mrs Rolfe', chiama Alma con il suo nome di battesimo, quasi a sottintendere una confidenza che in realtà non è mai esistita.

In the course of his free talk, it happened that he addressed her as 'Alma'. She did not check him; but when the name again fell from his lips, she said quietly, with a straight look

'I think not. The proper name, if you please.'²⁰

La stessa confidenza a cui Gissing allude dicendo che Dymes "gazed at her with very frank admiration. Frank, too, was his greeting – that of a very old and intimate friend, rather than of a drawing-room acquaintance."²¹ Vediamo quindi Alma che, tentando di arrivare al successo come violinista senza che il marito la ostacoli, ma anche senza che la aiuti a destreggiarsi nei rapporti di lavoro, si trova a chiedere il supporto economico di 'finanziatori' che in cambio si aspettano da lei favori sessuali²² ed è in una posizione molto compromettente che la svilisce agli occhi degli uomini addirittura di rango più basso del suo.

Le donne lavoratrici, infatti, rappresentavano un fenomeno sociale sospetto e destabilizzante perché difficili da etichettare in termini di ceto d'appartenenza (rompendo quindi le strette gerarchie su cui si era fondata la società vittoriana) e perché avrebbero evidenziato una spiacevole situazione familiare di difficoltà economica. In Gissing troviamo esempi lampanti di questa mentalità con Rolfe - "he doesn't quite like the thought of my playing for money"-, riconosce Alma, e continua: "But if it were *necessary* he would like it still less. He finds consolation in the thought that I'm just amusing myself"²³ e nelle parole di Mrs Frothingham, che commentando le scelte professionali della figliastra si chiede: "Would not many of [Alma's] acquaintances say and believe that necessity had driven her into a professional career?"²⁴

Inoltre, benché Alma inizialmente non sembri accettarlo, per le prime lavoratrici dedite al commercio o all'arte – ad esempio commesse, cameriere,

attrici e concertiste – essere considerate oggetti sessuali è del tutto prevedibile, e che i tempi di *The Whirlpool* non siano ancora maturi perché la musicista possa essere apprezzata dal punto di vista artistico e non commerciale/sessuale è chiaramente visibile dall'accento che Gissing pone sulla pubblicità che precede il recital di Alma, reclamizzato in molti giornali di bassa lega con foto e titoloni che disgustano Rolfe e gli provocano “a sense of degradation; he felt ignoble, much as a man might feel who had consented to his own dishonour.”²⁵ Per la reputazione delle signore è infatti molto pericoloso che proprio il loro mestiere richieda di mostrarsi al pubblico e frequentare la città: l'importanza che in questi casi assume l'aspetto fisico, unita alla libertà di movimento e alla rete di conoscenze che la professione esige, mette in dubbio la moralità della donna e più o meno indirettamente la avvicina a una prostituta che, padrona dello spazio urbano, maneggia denaro e soprattutto ostenta la propria disponibilità sessuale. In particolare la musicista, proprio come la prostituta, espone al pubblico un suo talento che dovrebbe al contrario rimanere confinato nelle pareti domestiche, e per questo l'associazione fra le due, agli occhi dei moralisti vittoriani, è quantomai immediata.²⁶

Gissing tende a enfatizzare questa associazione mentale presentandoci Alma che interagisce liberamente con uomini non sposati e si affida a un agente (ovviamente maschio) per farsi conoscere dal pubblico, ma proprio nel far questo sottolinea la sua debolezza davanti a una società patriarcale e la sua necessaria dipendenza, non solo finanziaria, da personaggi dubbi come Cyrus Redgrave e Felix Dymes. La stessa Alma, del resto, sa che la bellezza fa parte di quei “personal advantages”²⁷ particolarmente utili per avere successo come donna di spettacolo, e per questo studia il suo abbigliamento con cura:

She was not ill-looking; on that point there needed no flatterer's assurance. [...] For all that, she must pay grave attention to the subject of dress. Her [...] attire must be nothing short of perfection in its kind.²⁸

Sembra quindi che l'artista debba sfruttare proprio la sua bellezza e la sua presunta disponibilità sessuale per arrivare al successo, e Gissing volutamente non chiarisce se questo atteggiamento sia limitato ad Alma, che sappiamo priva di talento (lei stessa dichiara: “The difficulties are great, even where there is great talent, and I feel I have nothing of the kind”²⁹), o sia comune a tutte le donne che vogliono entrare nel mondo del lavoro e in particolare dello spettacolo.

In proposito, Laura Vorachek sottolinea che, presentandoci Alma che ‘vende’ sé stessa più che le sue capacità artistiche, Gissing la dipinge come una

prostituta indipendentemente dalla sua attività sessuale³⁰ e nota che “we do not see [her public recital] – in keeping with Victorian conventions of sexual acts occurring off stage – but a paying audience does, thereby cementing Alma’s self-prostitution”³¹: l’associazione musicista/prostituta, quindi, viene suggerita anche dal fatto che entrambe le donne siano pagate per le loro prestazioni, e che tali prestazioni avvengano lontano da occhi indiscreti.

Un’altra considerazione a mio avviso particolarmente acuta è che, nel romanzo, le ambizioni femminili sono sempre indissolubilmente legate alla sensualità, ovvero la sola cosa che le donne possano offrire entrando nel mondo del commercio e della speculazione;³² ad esempio vediamo che Alma, conscia dello stretto legame fra desiderio di successo e (presunta) disponibilità sessuale, sfrutterà quest’ultima per raggiungere i suoi obiettivi. Nonostante in un primo tempo Gissing ci descriva una donna scioccata dall’invadenza di Redgrave e Dymes, infatti, ben presto Alma lascerà che al turbamento si sostituisca un’acquisita consapevolezza nei rapporti con l’altro sesso e nella possibilità di impiegare le armi femminili a sua disposizione per ottenere ciò che vuole, come capiamo da queste sue riflessioni:

With Cyrus Redgrave she had passed from disdainful resentment, through phases of tolerance, to an interested flirtation, *perilous on every side*. In Felix Dymes she easily, perhaps not unwillingly, detected a motive like to Redgrave’s, and already, for her own purposes, she was permitting him to regard her as a woman not too sensitive, not too scrupulous. These tactics might not be pleasant or strictly honourable, but she fancied they were forced upon her. Alma had begun to compassionate herself – *a dangerous situation*. Her battle had to be fought alone; she was going forth to conquer the world by her mere talents, and can a woman disregard the auxiliary weapons of beauty? If Dymes chose to speculate in hopes ludicrously phantasmal, was that her affair? [corsivo mio]³³

Nonostante Alma lo abbia rifiutato come amante (al contrario di quanto farà la sua amica Sibyl Carnaby), infatti, il milionario Redgrave non si è dato per vinto e anzi ha continuato a sostenere la sua carriera artistica, ponendola in una posizione di “fatal indebtedness.”³⁴ Il loro rapporto è ben riassunto in queste righe, dove si vede quanto Alma conti su di lui per arrivare al successo, pur sapendo di essersi compromessa:

Slowly, but very completely, the man of wealth and social influence [i.e. Redgrave] had drawn his nets about

[Alma]; at each meeting with him she felt more *perilously compromised*; her airs of command served merely to disguise defeat in the contest she had recklessly challenged. Thrown upon herself, she feared Redgrave, shrank from the thought of seeing him. Not that he had touched her heart or beguiled her senses; she hated him for his success in the calculated scheme to which she had consciously yielded step by step; but *she was brought to the point of regarding him as inseparable from her ambitious hopes*. Till quite recently her thought had been that, after using him to secure a successful debut, she could wave him off, perhaps tell him in plain words, with a smile of scorn, that they were quits. She now distrusted her power to stand alone [corsivo mio].³⁵

Di conseguenza, nella descrizione di Alma e delle sue velleità musicali si evidenzia l'ambivalenza che caratterizza l'atteggiamento di Gissing verso il mondo femminile: se da un lato, infatti, egli sembra criticare il sistema che obbliga le donne a dipendere dagli uomini per accedere alla vita pubblica e al successo (mostrandoci Alma spesso molto più vittima che non sfruttatrice di Redgrave e Dymes), dall'altro però accusa le donne stesse di aver scelto professioni che implicano un certo grado di compromesso, e perciò nega ogni sua simpatia all'aspirante violinista.

Da queste considerazioni possiamo quindi sostenere che Gissing, attraverso il personaggio di Alma, ci propone un interessante studio della moderna *New Woman* e in particolare della donna musicista, probabilmente spinto da genuina curiosità verso un fenomeno dell'epoca, ma senza nascondere l'ostilità di fondo che prova nei confronti della sua stessa creatura, a conferma della visione negativa del mondo femminile che contraddistingue *The Whirlpool*. Infatti Alma, come sottolinea Lloyd Fernando,³⁶ è un personaggio completamente negativo: la sua limitatezza si esprime in ogni campo, spesso in diretto contrasto con le qualità del marito Rolfe, e Gissing molte volte è impietoso nel rimarcare le sue mancanze.³⁷ Mentre l'uomo è spesso presentato come uno studioso disinteressato sia ai soldi che al successo, Alma ci risulta mediocre non solo culturalmente ma anche, per sua stessa ammissione, artisticamente:³⁸ il suo scopo non è crescere e perfezionarsi come violinista, come moglie e come madre, ma solo affermarsi nella vita sociale emancipandosi da una famiglia che inibisce la sua piena realizzazione personale.

Non possiamo dimenticare, del resto, che proprio Rolfe vedendo Alma suonare le prime volte nella sua casa paterna aveva commentato fra sé e sé:

La New Woman musicista in The Whirlpool di George Gissing

Naturally, inevitably, she absorbed the vulgarity of her atmosphere. All she did was for effect: it was her cue to pose as the artist; she would keep it up through life, and breathe her last, amid perfumes, declaring that she had 'lived herself out'.³⁹

Non solo Alma non ama la musica, ma se ne serve esclusivamente per ritagliarsi un posto nella società londinese da cui è stata estromessa dopo la bancarotta e il conseguente suicidio del padre:

Alma had no profound love of the art. Nothing more natural than her laying it completely aside when, at home in Wales, she missed her sufficient audience. To her, music was not an end in itself. [...] When at length, with advancing social prospects, the thought took hold of her that, by means of her violin, she might maintain a place of distinction above ordinary handsome girls and heiresses, it sufficed to overcome her indolence and lack of the true temper.⁴⁰

3.1. Il violino come elemento di modernità

Da questa ultima citazione, però, possiamo trarre anche un altro spunto interessante soffermandoci in particolare sulle seguenti parole: “*by means of her violin, she might maintain a place of distinction above ordinary handsome girls and heiresses [corsivo mio].*” Elemento chiave da considerare analizzando la figura di Alma Frothingham come personificazione della “New Woman” tardo vittoriana, infatti, è sicuramente lo strumento da lei suonato, il violino. Questa scelta, che si oppone a quella più convenzionale del pianoforte (suo malgrado legato alle idee di immobilismo e passività), concorre a restituirci l’immagine di una donna moderna e indipendente, che si mostra al pubblico a figura intera, senza ‘nascondersi’ dietro lo strumento, e che può muoversi liberamente per la città portandolo con sé nella sua maneggevole custodia a valigetta.

Presentandoci Alma all’inizio del romanzo, significativamente Gissing aveva affermato che

[she] promised to excel alike on the piano and the violin, having at the same time a 'really remarkable' contralto voice. Of late the young lady had abandoned singing, rarely used the pianoforte, and seemed satisfied to achieve distinction as a violinist.⁴¹

Così facendo, lo scrittore suggeriva che Alma *avrebbe potuto* intraprendere la strada più tradizionale rappresentata dal canto e dal pianoforte, ma

volontariamente avesse scelto il violino proprio per “distinguersi”: questo, che poteva sembrare solo il primo segnale dell’antipatia e della disistima caratteristiche del contrastato rapporto fra il narratore e la protagonista di *The Whirlpool*, è in realtà un dettaglio da rileggere con attenzione per sostenere la tesi che vede Alma prototipo di moderna “New Woman” tardo vittoriana.⁴²

Mentre nella prima metà del secolo il violino era considerato uno strumento inappropriato per la donna musicista⁴³ e “no young lady ever thought of learning it or carrying a violin case about in the streets,”⁴⁴ negli ultimi decenni dell’Ottocento la diffusione di violiniste era in crescita in tutta Europa e non solo (nel 1893, ad esempio, l’affermata concertista italofrancese Camilla Urso notava che “the development of violin playing amongst women in Europe, America and Australasia, is truly prodigious of recent years”⁴⁵). Se nel 1877 Raymond-Ritter, nel suo saggio *Woman as a Musician*, ancora auspicava che le donne rivolgersero la loro attenzione verso strumenti meno usuali del pianoforte, constatando con rammarico che “lady violinists [might] be counted by tens, where lady pianists number[ed] hundreds”⁴⁶, negli ultimi anni del secolo la donna violinista era sempre più spesso associata al trambusto della moderna vita cittadina, non solo perché aveva ‘invaso’ le orchestre ma anche perché usava tutti i nuovi mezzi di trasporto pubblico per ‘invadere’ l’elegante e modaiola West End.⁴⁷ Per dimostrarlo possiamo avvalerci anche della testimonianza di un contemporaneo di Gissing, che notava quanto fosse comune a Londra “to see maidens of all ages laden with fiddles of all sizes [...] hurrying to the underground railway, or hailing the omnibus or cab in Oxford St, Regent St, and Bond Street”.⁴⁸ È quindi significativo, nel contesto di lenta emancipazione della donna di fine Ottocento, che Alma dichiarò il suo status di professionista e contemporaneamente legittimò il suo uso dei mezzi pubblici: Gissing infatti descrive che “with her in the railway carriage she kept a violin-case.”⁴⁹

Inoltre, come già anticipato, il violino è da sempre ritenuto uno strumento ad esclusivo appannaggio maschile, e quindi appropriarsene sottintende la scelta della “New Woman” di confrontarsi o addirittura competere con gli uomini sul loro stesso piano. Di nuovo sarà Camilla Urso a perorare la causa delle colleghe violiniste sostenendo che “a pretty woman, handsomely attired, arms and shoulders bared, violin and bow in hand is more picturesque and possesses more attraction than the male performer dressed in the conventional dress suit,”⁵⁰ ma attirandosi le critiche di chi sosteneva che esibirsi in pubblico con abiti corti e scollati rimandasse a una sensualità imbarazzante e che in generale si percepisse una “disreputable aura that attached to the woman violinist.”⁵¹

4. Conclusione

Abbiamo visto quindi che la carriera di musicista si scontra per molte ragioni con il perbenismo vittoriano e, come ben esemplificato in *The Whirlpool*, solleva per le donne il problema di conciliare l'indipendenza richiesta dalla professione con il ruolo imposto dalla società dell'epoca di casalinghe perfette e madri devote.

L'epilogo del romanzo vuole che Alma, il cui amore per la musica Gissing aveva spesso descritto più come capriccio che non come passione sincera e duratura, abbandoni il violino dopo una sola esibizione pubblica sopraffatta da quella nevrosi che William Greenslade identifica con l'inevitabile 'tassa' da pagare per aver impiegato tutte le sue energie nella sfera pubblica⁵², a conferma delle difficoltà di una vita precaria e stressante come quella della musicista.⁵³ Con *The Whirlpool*, infatti, Gissing sembra avvicinarsi al credo conservatore per cui la donna potrebbe dedicarsi solo ad occupazioni extradomestiche tradizionalmente femminili (quali l'insegnamento o la beneficenza) che non le impediscano di curare in via prioritaria la casa, il marito e i figli; il romanzo nel suo insieme, però, non soffre dell'insistente presenza di queste idee reazionarie proprio perché introduce al lettore di oggi, in un accattivante contesto narrativo, la singolare figura della "New Woman musicista", stimolando tutte le conseguenti riflessioni sul rapporto donna-musica-lavoro in epoca tardo vittoriana che qui abbiamo cercato di presentare.

Note

¹ Phyllis Weliver, *Women Musician in Victorian Fiction 1860-1900*, Aldershot (England), Ashgate, 2000, p. 56.

² George Gissing, *The Whirlpool*, Teddington, The Echo Library, 2006 (1^a ed. 1897), p. 272.

³ Cfr. D.J. Smith, "Music in the Victorian Novel", *Kenyon Review* 25 (1963), pp. 522-523.

⁴ Cfr. Mary Burgan, "Heroines at the Piano: Women and Music in Nineteenth-Century Fiction", in Nicholas Temperley (a cura di), *The Lost Chord: Essays on Victorian Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 53.

⁵ Cfr. Delia da Sousa Correa, *George Eliot, Music and Victorian Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, p. 67.

⁶ Nelle parole di Phyllis Weliver, "parlor performances presented potential suitors with an opportunity to watch a young lady's graceful and beautiful movements, to read the signs of her class suitability (she knows how to behave socially), and/or to note her father's social status which allows her enough leisure to practise music." (*Women Musician*, p. 33).

⁷ Cfr. Da Sousa Correa, *George Eliot*, cit., p. 67. Gissing, che vedremo criticare le ambizioni semi-professionistiche della violinista Alma, ci mostra un ottimo esempio di donna musicista amatoriale solo alla fine di *The Whirlpool*, in una forzatamente idilliaca scenetta che vede la 'casalinga ideale' Mrs Morton accompagnare al pianoforte il coro dei suoi bambini nella ritirata tranquillità dell'ambiente domestico (*The Whirlpool*, p. 327).

⁸ Cfr. Weliver, *Women Musician*, cit., p. 33.

⁹ Cfr. Da Sousa Correa, *George Eliot*, cit., pp. 78 e 83; Weliver, *Women Musician*, cit., p. 5.

¹⁰ Weliver, *Women Musician*, cit., p. 25. Più in generale, come ricorda William Greenslade, all'epoca si credeva che "if women demanded too much in the way of cerebral activity and independence then 'nature' would exact its price and neurasthenia or hysteria would result" (William Greenslade, "Women and the Disease of Civilization: George Gissing's *The Whirlpool*", *Victorian Studies: A Journal of the Humanities, Arts and Sciences* 32.4 (1989), p. 509).

¹¹ È quasi superfluo notare che "we certainly cannot discount a degree to which murky and paradoxical fears that [female musicians and women in general] might realise a capacity for sensuality threatening to their domestic and reproductive labour may have overlapped with even stronger fears that they would come into direct economic competition with men unless carefully defined as unfitted for the task" (Da Sousa Correa, *George Eliot*, cit., p. 90).

¹² Gissing, *The Whirlpool*, cit., p. 24.

¹³ Cfr. Paula Gillett, *Musical Women in England, 1870-1914: 'Encroaching on Men's Privileges'*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 7.

¹⁴ Gissing, *The Whirlpool*, cit., p. 179.

¹⁵ *Ibid.*, p. 143.

¹⁶ Cfr. Da Sousa Correa, *George Eliot*, cit., pp. 63 e 67. "The *fin de siècle* female musician embodied women's social advancements", afferma Laura Vorachek ("Rebellion in the Metropolis: George Gissing's New Woman Musician", in John Spiers (a cura di), *Gissing and the City: Cultural Crisis and the Making of Books in Late-Victorian England*, Basingstokes, Palgrave Macmillan, 2006, p. 118), ma, come approfondiremo nelle prossime pagine, "per il pubblico la vita di una musicista e quella di una 'demi-mondaine' era la stessa. Le musiciste, come le attrici in fondo," – spiega Patricia Adkins Chiti – "godevano apparentemente di privilegi e libertà sconosciute alle donne che praticavano altri lavori, ma per poter convincere la società che non erano delle 'libertine' [davano] molta enfasi alla 'normalità' e rispettabilità delle loro vite private. Non a caso perciò, leggendo gli articoli e le interviste con le 'musiciste' di successo [dell'epoca],

La New Woman musicista in *The Whirlpool* di George Gissing

si scopre che tutte sottolinea[va]no i loro obblighi di moglie e di madre” (Patricia Adkins Chiti, *Donne in musica*, Roma, Armando Editore, 1996, p. 119).

¹⁷ Gissing, *The Whirlpool*, p. 62. Commentando proprio queste righe, Emma Liggins nota giustamente che la reazione scioccata di Alma “condenses a number of key issues about the sexual behaviour of the working woman and the kind of ‘grotesque proposals’ and illicit meetings she invites by entering the public sphere”, problemi che affronteremo nei prossimi paragrafi (Emma Liggins, “Her Appearance in Public: Sexual Danger, Urban Space and the Working Woman”, in Martin Ryle, Jenny Bourne Taylor (a cura di), *George Gissing: Voices of the Unclassed*, Aldershot (England), Ashgate, 2005, p. 29).

¹⁸ Gissing, *The Whirlpool*, cit., p. 178.

¹⁹ Cfr. Liggins, “Her Appearance in Public”, cit., p. 40.

²⁰ Gissing, *The Whirlpool*, cit., p. 171.

²¹ *Ibid.*, p. 51.

²² Come nota Simon J. James, “in the commodified environment of the novel, an attempt at artistic success cannot succeed without the sacrifice of both capital and sincerity. Alma negotiates [...] with the hostile, consuming economy in the persons of her former would-be purchasers, Dymes and Redgrave” (Simon J. James, *Unsettled Accounts: Money and Narrative in the Novels of George Gissing*, London, Anthem Press, 2003, p. 136).

²³ Gissing, *The Whirlpool*, cit., p. 170.

²⁴ *Ibid.*, p. 179.

²⁵ *Ibid.*, p. 223

²⁶ Emma Liggins conferma che “the figure of the prostitute, ‘the quintessential female figure of the urban scene’, [...] lurks behind [Gissing’s] representations of [the] public women who trade on their physical attractions in the workplace, such as the actress, the shop-girl and the professional musician.” (“Her Appearance in Public”, p. 32).

²⁷ Gissing, *The Whirlpool*, cit., p. 167.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 50.

³⁰ Cfr. Vorachek, “Rebellion in the Metropolis”, cit., p. 124.

³¹ *Ibid.*, p. 126.

³² Secondo Laura Vorachek, infatti, “when women’s ambitions tend toward the public arena, they enter a late nineteenth-century economy based on speculation, as evident in the rise and fall of Bennet Frothingham’s company at the start of the novel. But whereas men bring financial capital into this economy, women bring themselves and, as such, they bank on the visual spectacle of their bodies. Since women must figuratively prostitute themselves, female sexuality is inextricably linked in this novel to female aspirations” (*ibid.*, pp. 120-121).

³³ Gissing, *The Whirlpool*, pp. 173-174.

³⁴ *Ibid.*, p. 225.

³⁵ *Ibid.*, p. 189.

³⁶ Cfr. Lloyd Fernando, “New Women” in the Late Victorian Novel, London, Pennsylvania State University Press, 1977, p. 125.

³⁷ La mediocrità che agli occhi del narratore caratterizza Alma sia come musicista che come moglie e madre ha spinto David Kramer a sostenere che “if her portrayal has a general claim, it concerns *fin-de-siècle* indolence and sexual freedom, rather than the relation of gender to professional opportunities” (David Kramer, “George Gissing and Women’s Work: Contextualizing the Female Professional”, *English Literature in Transition 1880-1920* 43.3 (2000), p. 326).

³⁸ Gissing, *The Whirlpool*, cit., p. 50.

³⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 177-178.

⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

⁴² La donna era tradizionalmente legata al pianoforte in quanto capace di assicurarle una postura decorosa e aggraziata, movimenti composti e nessuna smorfia del viso (al contrario di quanto avrebbero richiesto i fiati), ma anche perché strumento in grado di emettere contemporaneamente melodia ed armonia, così come l'arpa e la chitarra, e di essere quindi suonato in solitudine, escludendo la necessità di un ulteriore accompagnamento. Inoltre, all'epoca vedere all'opera una violinista era considerato "inappropriate, improper, and aesthetically jarring" (Paula Gillett, *Musical Women*, cit., p. 78).

⁴³ Cfr. Stephen S. Stratton, "Woman in Relation to Musical Art", *Proceedings of the Musical Association 9th Sess.* (1882-1883), p. 125; Weliver, *Women Musician*, cit., p. 48.

⁴⁴ Wilhem Ganz, *Memories of a Musician: Reminiscences of Seventy Years of Musical Life*, London, John Murray, 1913, p. 11; cit. in Phyllis Weliver, *Women Musician*, cit., p. 48.

⁴⁵ Camilla Urso, "Woman and the Violin: Women as Performers in the Orchestra", in *Women's Musical Congress, Chicago World's Fair, 1893*, ristampato in Susan Kagan, "Camilla Urso: A Nineteenth-Century Violinist's View", *Signs* 2 (1977), p. 732.

⁴⁶ Fanny Raymond-Ritter, "Woman as a Musician", *The Victoria Magazine* 28 (1877), p. 11.

⁴⁷ Cfr. Emma Liggins, *George Gissing, the Working Woman, and Urban Culture*, Aldershot (England), Ashgate, 2006, p. 166.

⁴⁸ H.R. Hawes, "Violins and Girls", *Contemporary Review* 74 (1898); cit. in Liggins, *George Gissing*, cit., p. 107.

⁴⁹ Gissing, *The Whirlpool*, cit., p. 49. Emma Liggins sottolinea che "women's frequent use of new forms of public transport to travel into London for the purposes of leisure [is] represented as both exhilarating and risky for the Gissing heroine, at a time when being seen on omnibuses or waiting at railways stations late at night was still conventionally regarded as damaging to women's reputations" (Liggins, *George Gissing, the Working Woman*, cit., p. 153).

⁵⁰ Urso, "Woman and the Violin", cit., p. 732.

⁵¹ Hawes, "Violins and Girls", cit. in Liggins, *George Gissing*, cit., p. 166. Questa aura negativa era attribuita più in generale a tutti i violinisti, uomini o donne che fossero: il violino, infatti, per secoli fu considerato uno strumento diabolico (forse perché usato nel Cinquecento per accompagnare danze contadine additate con disprezzo da riforma protestante e controriforma; forse semplicemente a causa della sua grande complessità tecnica o del suono ineffabile, quasi soprannaturale). Ma se nel Settecento il virtuoso Giuseppe Tartini aveva intitolato una intricatissima sonata per violino "Il trillo del diavolo", e nel primo Ottocento ancora si pensava che la maestria di Niccolò Paganini fosse dovuta a un suo presunto patto faustiano tanto da rifiutargli la sepoltura in terra consacrata, a fine secolo il nostro Gissing non sembra affatto influenzato – almeno a livello conscio – da queste fantasie, e nemmeno dall'associazione violino-diavolo-donna su cui insiste la studiosa Paula Gillett (*Musical Women*, cit., capp. 4 e 5): per questo è parso sufficiente accennare all'argomento soltanto in questa breve nota.

⁵² Cfr. Greenslade, "Women and the Disease of Civilization", cit., p. 522.

⁵³ In realtà il già instabile equilibrio psico-fisico di Alma, divisa fra i sogni di gloria e l'insoddisfacente vita domestica da cui si sente imprigionata, è messo in crisi più da un evento esterno che non dalla tensione per il suo primo spettacolo. Infatti, proprio il giorno precedente all'esibizione viene scoperta in casa di Mr Redgrave da Hugh Carnaby, il miglior amico del marito Rolfe, che nell'ombra la scambia per sua moglie Sibyl e, accecato dalla gelosia, uccide il milionario. Quindi Alma nelle ultime pagine del romanzo è schiacciata dal rimorso per questo crimine di cui si sente in parte responsabile e contemporaneamente esaltata dal successo che

La New Woman musicista in The Whirlpool di George Gissing

riscuote con la sua performance musicale: per domare lo stato di febbrile eccitazione che la tormenta, la donna ingerirà un'eccessiva quantità di sedativi, che le saranno fatali.

Opere Citate

- Adkins Chiti, Patricia, *Donne in musica*, Roma, Armando Editore, 1996.
- Burgan, Mary, "Heroines at the Piano: Women and Music in Nineteenth-Century Fiction", in Nicholas Temperley (a cura di), *The Lost Chord: Essays on Victorian Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1989, pp.42-67.
- Da Sousa Correa, Delia, *George Eliot, Music and Victorian Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
- Fernando, Lloyd, "*New Women*" in the Late Victorian Novel, London, Pennsylvania State University Press, 1977.
- Gillett, Paula, *Musical Women in England, 1870-1914: 'Encroaching on Men's Privileges'*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- Gissing, George, *The Whirlpool*, Teddington, The Echo Library, 2006 (1^a ed. 1897).
- Greenslade, William, "Women and the Disease of Civilization: George Gissing's *The Whirlpool*", *Victorian Studies: A Journal of the Humanities, Arts and Sciences* 32.4 (1989), pp. 507-523.
- James, Simon, *Unsettled Accounts: Money and Narrative in the Novels of George Gissing*, London, Anthem Press, 2003.
- Kramer, David, "George Gissing and Women's Work: Contextualizing the Female Professional", *English Literature in Transition 1880-1920* 43.3 (2000), pp. 316-330.
- Liggins, Emma, *George Gissing, the Working Woman, and Urban Culture*. Aldershot (England), Ashgate, 2006.
- Liggins, Emma, "Her Appearance in Public: Sexual Danger, Urban Space and the Working Woman", in Martin Ryle, Jenny Bourne Taylor (a cura di), *George Gissing: Voices of the Unclassed*, Aldershot (England), Ashgate, 2005, pp. 29-45.
- Raymond-Ritter, Fanny, "Woman as a Musician", *The Victoria Magazine* 28, 1877, pp. 195-205.
- Smith, D.J., "Music in the Victorian Novel", *Kenyon Review* 25 (1963), pp. 517-532.
- Stratton, Stephen S., "Woman in Relation to Musical Art", *Proceedings of the Musical Association 9th Sess.* (1882-1883), pp. 115-146.
- Urso, Camilla, "Woman and the Violin: Women as Performers in the Orchestra", *Women's Musical Congress*, Chicago World's Fair, 1893, ristampato in Susan Kagan, "Camilla Urso: A Nineteenth-Century Violinist's View", *Signs*, 2 (1977), pp. 727-734.
- Vorachek, Laura, "Rebellion in the Metropolis: George Gissing's New Woman Musician", in John Spiers (a cura di), *Gissing and the City: Cultural Crisis*

La New Woman Musicista in The Whirlpool di George Gissing

and the Making of Books in Late-Victorian England, Basingstokes, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 118-128.

Weliver, Phyllis, *Women Musician in Victorian Fiction 1860-1900*, Aldershot (England), Ashgate, 2000.

**RAINER MARIA RILKE E L'ARTE
DI JENS PETER JACOBSEN:
L'INCIDENZA DEL POETA DANESE NEI
QUADERNI DI MALTE LAURIDS BRIGGE**

Davide Finco

**1. “Er war ein einsamer Dichter...
ein Begleiter im Geiste und eine Gegenwart im Gemüt”**

Numerose dichiarazioni dello stesso Rilke (1875-1926) testimoniano l'importanza che Jacobsen (1847-1885) ebbe nella sua vita e nella sua formazione artistica.¹ Rilke non lo conobbe personalmente: doveva ancora compiere dieci anni quando il poeta danese morì, e venne in possesso dei primi volumi delle sue opere, in traduzione tedesca, solo nel settembre 1896. Ebbe poi accesso anche alle lettere di Jacobsen, raccolte in volume e pubblicate da Edvard Brandes nel 1899, e in seguito alle liriche, edite postume sotto il titolo *Digte og Udkast* dallo stesso Brandes nel 1886.

Sappiamo che Rilke divenne subito un ammiratore del poeta danese, accogliendo in questo una delle mode del tempo,² ma la presenza del nome di Jacobsen anche in lettere successive al 1910 – l'anno di pubblicazione del *Malte* – dimostra che l'incidenza di questo autore nella sua formazione³ fu profonda e non interessò solo la stesura del suo unico romanzo.⁴

Rilke aveva intenzione di realizzare su di lui una monografia⁵ e ne fu ufficialmente incaricato dall'editore Arthur Holitscher nel 1904. Alla fine però abbandonò il progetto, forse non a caso qualche mese dopo la pubblicazione del *Malte*.⁶

Il suo rapporto con Jacobsen non si limitò alla lettura delle opere, prima in edizione tedesca⁷ poi in originale, e ai consigli entusiasti agli amici,⁸ ma riguardò anche la traduzione di alcune sue poesie, nonostante le difficoltà con la nuova lingua.⁹

E se forse Rilke considerò di Jacobsen solo gli aspetti che trovava a lui più congeniali, certo vide nel poeta danese un modello non solo estetico, ma anche etico.¹⁰ In lui ammirava la capacità di evocare mondi e atmosfere, scrivendo “come i pittori dipingono”.¹¹

Jacobsen era per Rilke anche un artista vicino alla vita reale,¹² come dimostra il fatto che incluse *Niels Lyhne* (1880) nella lista dei *Bücher zum wirklichen Leben* per il libraio Hugo Heller nel 1907.

D'altra parte occorre tenere presente che l'interesse per Jacobsen costituì solo un aspetto dell'attrazione di Rilke per i paesi nordici,¹³ che egli visitò nella seconda metà del 1904 e dai quali provenivano grandi intellettuali e artisti, alcuni dei quali egli conobbe personalmente, che ebbero un ruolo importante nella sua vita e nel suo lavoro. Possiamo citare Henrik Ibsen, August Strindberg, Selma Lagerlöf, Ellen Key, Herman Bang, Sigbjørn Obstfelder, Søren Kierkegaard, Georg Brandes, Amalie Skram, oltre a personalità minori di cui comunque Rilke si occupò con passione.¹⁴

Sicuramente il *Malte* rimane l'opera più "danese" tra quelle rilkiane, non solo per i paesaggi e l'atmosfera che accompagnano i ricordi del protagonista,¹⁵ ma anche per le fonti storiche che Rilke consultò¹⁶ e delle quali si servì sia per la scelta dei nomi sia per la caratterizzazione di alcuni personaggi.

2. La presenza di Jacobsen nella vita e nell'arte di Rilke

An Jens Peter Jacobsen

Er war ein einsamer Dichter, / ein blasser Mondpoet, / ein
stiller Sturmverzichter, / vor dem die Sehnsucht lichter / als vor
den Lauten geht. // Ein Weihen war sein Kranken. / Er sah
versöhnt und ohne Gram, / wie früh ein Fremdes ihm die
schlanken / Hände aus den Ranken / des Lebens lösen kam¹⁷

Rilke scrisse queste due strofe il 25 aprile 1897 all'interno dell'edizione tedesca di *Fru Marie Grubbe* (1876) che possedeva dal 1896 e che il 18 ottobre 1900 donò all'amica Paula Modersohn-Becker. Il ventenne René era giunto a Monaco di Baviera nel settembre del 1896 per frequentare il suo secondo anno universitario e proseguire così gli studi iniziati a Praga. La partenza dalla città natale segnò una svolta nella sua vita, nel tentativo di allontanarsi dalla provincia – qual era culturalmente la Praga dell'epoca – e avvicinarsi ai maggiori centri artistici e culturali del tempo, come Vienna, Monaco e Parigi.

La vocazione poetica lo portava a escludere ogni progetto di una professione borghese (carriera militare, giuridica o medica) e lo avrebbe condotto pochi anni dopo a lasciare persino la propria famiglia, appena formata con la moglie Clara Westhoff e la figlia Ruth.

Il primo verso della poesia ci ricorda la solitudine di Jacobsen, per Rilke una condizione necessaria a ogni poeta. La stessa solitudine caratterizza i personaggi creati da Jacobsen, che vivono separati o in conflitto con il resto del mondo senza trovare un modo alternativo per esprimere la propria personalità. Vengono in mente le parole di Malte nel quattordicesimo capitolo:

Ist es möglich, daß man >die Frauen< sagt, >die Kinder<, >die Knaben< und nicht ahnt..., daß diese Worte längst keine Mehrzahl mehr haben, sondern nur unzählige Einzelheiten? (p. 469)

Rilke accolse inizialmente un'immagine convenzionale del poeta ("Ein blasser Mondpoet"), per molti considerato un decadente.¹⁸ Jacobsen condusse una vita tranquilla e ritirata,¹⁹ dovuta soprattutto alla sua malattia,²⁰ ma la definizione "stiller Sturmverzichter" potrebbe a mio giudizio riferirsi anche al suo stile, al fatto cioè che l'autore danese trovò il modo di essere moderno senza essere esplicitamente rivoluzionario, occupandosi di morale ed erotismo nella forma tradizionale del romanzo ottocentesco.²¹

Rilke vede qui nella sua malattia una benedizione ("Ein Weißen war sein Kranken"): come nel caso di Beethoven, protagonista di un capitolo del *Malte*, cui la sordità fece sì che non esistesse per lui altro suono al di fuori dei propri, così la malattia di Jacobsen costrinse il poeta ad abbandonare la professione di botanico²² per dedicarsi alla letteratura, per la quale Rilke lo ammirava. Inoltre la malattia stessa avvicinò Jacobsen alla vita e lo portò ad accogliere anche gli aspetti più difficili dell'esistenza, atteggiamento necessario ad ogni poeta agli occhi di Rilke.²³

Una seconda poesia gli fu dedicata nel 1898:

Die vor uns und-wir

"Licht übers Land –
Das ist, was wir gewollt".
1884. Jens Peter Jacobsen.

Rainer Maria Rilke e l'arte di Jens Peter Jacobsen

Die vor uns liebten das Grollen / der Stürme in
schauernenden Schluchten, / der Berge gigantisches Wuchten, /
des Wildbachs flutende Fluchten / und das stöhnende Sterben
der tollen / Wogen in bängen Buchten. // Anders ist, was wir
wollen: // Weit in die Lande schauen / bis an den
Himmelssaum, / einer Blonden vertrauen / einen lieben
Traum, / lichte Wege erkiesen / durch den dämmernden Hain /
und in wartenden Wiesen / wie in der Heimat sein. / Immer
leiser werden / und immer weiter gehn, / und des Gartens
Gebärden / und seine Stille verstehn.²⁴

La semplicità e l'univocità²⁵ di questa lirica ci permettono di capire come Rilke vedesse nel poeta di Thisted un innovatore, che alle emozioni forti e stereotipate dei paesaggi romantici (“das Grollen der Stürme [...] der Berge gigantisches Wuchten [...] flutende Fluchten”) preferì la contemplazione della natura nei suoi aspetti più delicati (“den Himmelssaum [...] lichte Wege [...] den dämmernden Hain [...] des Gartens Gebärden”), accessibili all'osservatore paziente e rispettoso dei ritmi naturali (“in wartenden Wiesen [...] Immer leiser werden [...] verstehn”).²⁶

Diversa appare la ricerca esistenziale di Jacobsen e di Rilke: il primo si interroga, dalle sue liriche ai suoi romanzi, su cosa sia veramente la vita e su che valore (o inutilità) abbiano i sogni²⁷ rispetto alla possibilità di vivere la propria vita e di fronte all'inefficienza a viverla; in *Niels Lyhne* in particolare troviamo una vera e propria “nostalgia della vita”.²⁸ Rilke parte invece proprio dalla morte – completamento della vita – per comprendere (soprattutto nel *Malte*) la forza che nasce dalla paura²⁹ e sublimarla nel recupero dell'infanzia, nell'amore senza possesso, nell'arte come strumento per arrivare alla verità di se stessi.

Le opere di Jacobsen vennero consigliate e procurate a Rilke da Jacob Wassermann, uno dei suoi primi amici artisti a Monaco, grazie al quale conobbe Lou Andreas-Salomé.³⁰ Rilke riconobbe l'utilità di quei libri in una fase ancora immatura della sua arte:

Übrigens war es Jacob Wassermann, dem ich den ersten,
fast strengen Hinweis auf diese Bücher [...] zuschreibe; das
lyrische Ungefähr, in dem ich mich bewegte, machte ihn, der
die Arbeit und Erarbeitung im Künstlerischen schon werten und
ausüben gelernt hatte, ungeduldig -, und so legte er mir eines
Tages in München, als eine Art Aufgabe, diese Werke in die
Hand³¹

La prima dichiarazione sull'importanza di Jacobsen compare nello *Schmargendorfer Tagebuch* (1900), il diario che Rilke compose presso Berlino, di ritorno dai viaggi in Russia ma prima di stabilirsi a Parigi. Alla data 29 settembre leggiamo che:

Jacobsen hat keine Erfahrung gehabt, keine Liebe, kein Erlebnis und keine Weisheit, nur eine Kindheit. Eine große, ungeheuer farbige Kindheit, in der er alles fand, was seine Seele brauchte, um sich phantastisch zu verkleiden.³²

Nel 1902 compaiono nella monografia *Worpswede* ben tre riferimenti a Jacobsen. Già l'esergo dell'opera³³ riprende una frase tratta dal romanzo *Niels Lyhne*,³⁴ riferita qui all'atteggiamento da tenere nei confronti degli artisti che Rilke ci sta per presentare:

Du sollst nicht gerecht sein gegen ihn; denn wohin kämen die Besten von uns mit der Gerechtigkeit; nein; aber denke an ihn, wie er die Stunde war, da du ihn am tiefsten liebtest

Il secondo riferimento accenna al giudizio di Georg Brandes: "Jacobsen, von dem gesagt worden ist "daß er schriebe wie Maler malen"" e porta a esempio l'inizio del racconto *Mogens* (1872) e del romanzo *Niels Lyhne*.³⁵ La terza dichiarazione chiarisce l'innovazione e la precisione della lingua di Jacobsen, accostato in questo a Dante e Shakespeare: "Jacobsen schuf sich die seine [Sprache], Wort für Wort."³⁶

Nel 1903 troviamo importanti affermazioni di Rilke in due lettere al giovane poeta Franz Xaver Kappus. Nella già citata lettera del 5 aprile il nome di Jacobsen viene prima accostato a quello della Bibbia, tra le sue letture immancabili ovunque si trovi, quindi a quello di Auguste Rodin come maestro d'arte e di vita.³⁷

Nella lettera del 23 aprile, compiaciuto della sensibilità che Kappus ha dimostrato nelle prime letture del danese, Rilke gli parla di *Niels Lyhne* in questi termini:

ein Buch der Herrlichkeiten und der Tiefen; je öfter man es liest: es scheint alles darin zu sein von des Lebens allerleisestem Dufte bis zu dem vollen, großen Geschmack seiner schwersten Früchte [...] kein Erleben ist zu gering gewesen, und das kleinste Geschehen entfaltet sich wie ein

Rainer Maria Rilke e l'arte di Jens Peter Jacobsen

Schicksal [...] [Sie] werden durch seine unzähligen Überraschungen gehen wie in einem neuen Traum. (KA, 4, 519-520)

Arriva persino a descrivere il beneficio che si può trarre dalla lettura di Jacobsen:

Man wird nur immer genießender an ihnen [den Büchern Jacobsens], immer dankbarer, und irgendwie besser und einfacher im Schauen, tiefer im Glauben an das Leben und im Leben seliger und größer. (KA, 4, 520)

Nel 1904 Rilke manifesta l'intenzione di imparare il danese, lamentandosi dell'assenza di una traduzione tedesca delle liriche di Jacobsen.³⁸ Proprio allora riceve l'incarico di scrivere una monografia su di lui, compito che assume con entusiasmo, chiarendo però con l'editore Arthur Holitscher che occorrerà tempo e che vorrà prima leggere in originale le sue opere e visitare i luoghi importanti nella sua vita: Copenaghen, Thisted e Montreaux.³⁹ Con questi propositi comincia a organizzare il proprio viaggio in Scandinavia, accogliendo l'invito dell'amica svedese Ellen Key, che stava diffondendo l'opera di Rilke nei paesi nordici.

Prima della partenza ribadisce in una lettera l'importanza e l'affinità di Jacobsen e Rodin⁴⁰ nell'influsso sulla sua arte, a dimostrazione di come il periodo parigino e quello scandinavo si intreccino non solo cronologicamente nella sua formazione artistica. Nello studio del danese Rilke mantiene come meta e motivo dei suoi sforzi la lingua di Jacobsen:

wie alte köstliche Seite fühlt sie sich an [...] Jacobsen hat, das fühlt man gleich, unsägliches aus dieser Sprache gemacht⁴¹

La sua esperienza della capitale danese risulta fortemente condizionata dall'immagine del poeta:

>Kjöbenhavn< - c'est comme J.P.J. l'a dit si doucement [...] Marie Grubbe, Edele Lyhne, Ulrik Frederik [personaggi di Jacobsen], Cordelia, Johannes [di Kierkegaard], Tine [di Herman Bang] tout ça m'entoure dans les rues moderne set sur les places des anciens rois de Danemark"⁴², "[...] Kopenhagen, eine Stadt ohnegleichen, seltsam unaussprechlich, ganz in Nuancen vergehend [...] Man fühlt J.P. Jacobsen, Kierkegaard,

hört die Sprache wie eine Auslegung von alledem.”⁴³, “[Sie] ist Jacobsens Stadt. Man begegnet einem oder zwei Menschen, die ihm sehr ähnlich sehen und die, ernst, klar, gütig, wie sie sind (wenn sie auch keine Niels Lyhne geschrieben haben), doch sein Gesicht nicht ganz zu Unrecht tragen.”⁴⁴

Certo la testimonianza principale sulla vita di Jacobsen fu per Rilke quella di Edvard Brandes nell'introduzione all'epistolario pubblicato nel 1899. Dalle parole di Brandes emerge soprattutto l'integrità morale di Jacobsen, che consentì al giovane studente impacciato di farsi notare in società e, pur trovandosi a disagio in circoli e associazioni, di farsi benvolere da tutti. Dopo aver parlato della grandezza della sua arte, soprattutto per l'innovazione dello stile, Brandes spende diverse pagine per testimoniare la dignità con cui Jacobsen trascorse gli ultimi mesi di vita: un ritratto fiero ma non sprezzante della vita che ci ricorda l'agonia di Niels Lyhne. Morire la propria morte non fu quindi solo prerogativa dei protagonisti dei romanzi, ma anche del loro autore e Rilke potrebbe aver pensato anche alla vita del poeta per questo tema fondamentale del *Malte*.

La prima presa di posizione pubblica a favore di Jacobsen fu nel 1907 la già ricordata inclusione del *Niels Lyhne* nella lista dei *Bücher zum wirklichen Leben*.⁴⁵

L'interesse per Jacobsen non venne meno dopo la rinuncia alla monografia su di lui: da un lato Rilke lesse nel 1912 i suoi scritti scientifici nella nuova edizione di *Digte og Udkast*,⁴⁶ dall'altro tradusse alcune sue liriche.⁴⁷

Conscio di aver in parte seguito una moda in questa sua passione, commentò nel 1916:

jene berühmte sechs Novellen [...], die einer ganzen Generation von zwei, drei Jahrzehnten Glück, Befreiung und zugleich in einem größten Sinne Verpflichtung waren, Verpflichtung zu einer lebendigeren und innigeren Arbeit, als man damals kannte und übte.⁴⁸

D'altra parte la sua ammirazione non venne meno con il passare degli anni:

das mögen Sie [Aline Dietrichstein] meiner fast zwanzig Jahre alten Bewunderung für Jens Peter Jacobsen zuschreiben, nein, besonders dem Umstand, daß diese alte Bewunderung jung geblieben ist und mich jung erhalten hat.⁴⁹

Rainer Maria Rilke e l'arte di Jens Peter Jacobsen

Questa eterna giovinezza nel rapporto con Jacobsen dipese certo dai suoi atteggiamenti nei confronti della vita e del mondo di cui Rilke fece tesoro:

Dies ist Jacobsen: dieses gründliche Vertrauen zu den schönsten Überraschungen, diese Lust der täglichen Entdeckung.⁵⁰

Nei bilanci sulla sua formazione artistica la figura di Jacobsen oscilla tra una presenza costante e un legame con un periodo particolare della sua vita:

Der Name Jacobsen für sich allein bedeutet da eine ganze bestimmte Epoche meines Lebens: er war wirklich der "Jahres-Regent" Erdenjahres.⁵¹

La migliore sintesi dell'incontro e del rapporto con Jacobsen è contenuta nella lettera a Hermann Pongs del 17.8.1924, nella quale Rilke ammise però la difficoltà di definire con precisione l'incidenza del danese sulla sua opera.⁵² Questo non gli impedì di riconoscere la sua importanza negli anni in cui compose il *Malte*:

Noch weit in die Pariser Zeit hinein, war er mir ein Begleiter im Geiste und eine Gegenwart im Gemüt.⁵³

Da quando Rilke lesse le prime opere di Jacobsen in edizione tedesca (Monaco, autunno 1896) a quando concluse la stesura del *Malte* (Lipsia, 27 gennaio 1910) trascorsero oltre tredici anni.

Possiamo osservare un'evoluzione dell'immagine del poeta danese agli occhi di Rilke, che inizialmente vide in lui un poeta decadente, amante del chiaro di luna, mentre in seguito passò a considerarlo un sapiente osservatore della vita in ogni sua sfumatura, arrivando a definirlo un maestro dell'arte oggettiva, priva di ogni inutile sentimentalismo.⁵⁴

L'arte di Jacobsen in ogni caso non ebbe eguali per Rilke almeno fino alla sua prima esperienza parigina⁵⁵ ed egli dovette al danese non solo alcuni fra i principali temi delle sue opere, come il valore della propria morte, l'infanzia quale risorsa di vita e le figure delle giovani fanciulle nel passaggio tra la dimensione onirica e lo stato cosciente,⁵⁶ ma anche e soprattutto:

die Bereitschaft zu unwählerischem Schauen und die Entschlossenheit, zu bewundern; und sie [Jacobsens Werke]

stützen in mir, seit ich sie liebe, die innere Gewißheit, daß es auch noch für das Leiseste und Unfaßbarste in uns in der Natur sinnliche Äquivalente giebt, die sich müssen finden lassen.⁵⁷

Jacobsen è dunque per Rilke un autore che sa trarre poesia da ogni aspetto della realtà, senza trascurarne a priori nessuno. Sappiamo che Rilke attribuiva questo atteggiamento anche a Baudelaire, arrivando a considerare la lirica *Une Charogne*, esempio di questo sguardo non selettivo, quale fondamentale alla stessa nascita del *Malte*.⁵⁸

Quanto alla certezza in Jacobsen dell'esistenza di equivalenti sensibili per tutte le cose lievi e inafferrabili, il discorso rimanda innanzitutto a un altro scandinavo, presente nel *Malte*, vale a dire Henrik Ibsen, drammaturgo che in quanto tale non può attendere che la vita gli si manifesti compiutamente, ma deve andare a cercarla per portarla sulla scena.⁵⁹ Questa problematica fonda l'intera ricerca di *Malte*⁶⁰ e costituisce l'ostacolo principale alla possibilità di vivere, che non è dunque solo conseguenza dell'inefficienza del protagonista.

Il concetto del *Leiseste* divenne caro a Rilke, che ne ribadì la provenienza jacobseniana:

Aber ist es nicht das Allerwundbarste an ihm [Jacobsen], daß er mit jedem Fortschritt im Deutlichen, Farbigen, Handfesten zugleich auch im Leisesten und Zartesten zunimmt?⁶¹

3. Il percorso esistenziale: il declino, la morte, l'angoscia e la redenzione.

Il romanzo di *Malte*,⁶² pur nella sua frammentarietà e apparente incoerenza, presenta un percorso esistenziale,⁶³ nel quale il protagonista, inizialmente in preda all'angoscia a Parigi,⁶⁴ cerca nei ricordi danesi, in personaggi storici e in figure di artisti i punti di riferimento per comprendere meglio la propria vicenda, approdando alla meta della sua ricerca nel concetto di amore intransitivo, cioè senza possesso. Questo tipo di amore, incarnato dalle grandi amanti (Abelone, Bettina Brentano, Saffo e altre), risulta l'atteggiamento privilegiato per poter accogliere in sé la realtà esterna, superando le contraddizioni tra soggetto e oggetto e ponendo fine all'angoscia di fronte agli aspetti insostenibili dell'esistenza, come la morte o la miseria.⁶⁵

Rilke venne influenzato dalle opere di Jacobsen nel concepire un simile percorso,⁶⁶ in particolare nell'atmosfera iniziale di disgregazione e morte⁶⁷ e nell'assunzione da parte di *Malte* del compito conoscitivo espresso nelle sette domande del quattordicesimo appunto.⁶⁸

Sia *Fru Marie Grubbe* sia *Niels Lyhne*⁶⁹ raccontano la storia di un declino,⁷⁰ una vita di fallimenti e disillusioni che portano i protagonisti a morire in solitudine.⁷¹ Entrambi i personaggi sono mossi da forti ideali: Marie dal desiderio di una piena realizzazione in amore,⁷² Niels dalla voglia di affermare la propria libertà con l'ateismo e la propria personalità nella vocazione poetica. Diverso è il loro atteggiamento nei confronti della vita: Marie compie le proprie scelte con il rischio di perdere i privilegi ed essere emarginata, Niels invece subisce la vita e non sa agire quando dovrebbe.⁷³

Ma entrambi sono sognatori, nel duplice significato di idealisti e schiavi dei sogni: Marie apre il romanzo con le sue fantasie d'amore alimentate dalla letteratura e cullate dal fiorire della natura, mostra di essere estremamente volubile⁷⁴ e segue le proprie pulsioni a dispetto delle convenienze sociali. Niels filtra tutte le esperienze attraverso l'immaginazione, finendo per poetare sulla vita ed essere trattenuto da inutili cautele; d'altra parte difende l'ateismo con fierezza,⁷⁵ sicuro che esistano uomini abbastanza forti da accettare un mondo senza Dio.

Per quanto cerchino di vivere le loro storie secondo le proprie aspettative, il corso degli eventi pone loro molti ostacoli e spesso smaschera le debolezze insite nei rapporti umani.⁷⁶

Alla fine troviamo Marie perplessa circa la propria storia,⁷⁷ che ribadisce una fede terrena dettata dalla rassegnazione, e Niels, partito per il fronte per lasciarsi alle spalle tutti gli abbandoni, che non crede più alla forza di un ateismo che prevarrà sulla religione.⁷⁸

Come se le storie dei due protagonisti convergessero verso un punto critico, un punto zero⁷⁹ che non lascia spazio a illusioni e aspettative.⁸⁰

Credo che questo momento finale, comune alle due opere, sia assimilabile all'atmosfera iniziale del *Malte*, nella cui prima frase è riassunto il contrasto tra quello che gli uomini cercano a Parigi e quello che il protagonista vi trova:

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. (p.455)

Come detto, l'angoscia del giovane danese non è solo contingente, relativa cioè alla sua presenza a Parigi, ma esistenziale, nata dalla perdita di identità, di casa, di radici e di vocazione.⁸¹ La vita non gli dà tregua e Malte sceglie di reagire,

assumendo un ambizioso compito conoscitivo: quello di ripensare la realtà, come viene espresso quasi in forma di *slogan* più volte nella prima parte del romanzo.

Ich lerne sehen. (p.456) Ich bin der Eindruck, der sich
verwandeln wird. (pp.490-491)

Nelle sue parole verifichiamo quanto egli sia consapevole della metamorfosi che già lo coinvolge e a cui non può rinunciare se davvero intende compiere il percorso conoscitivo. La stessa metamorfosi cui sono sottoposti Marie e Niels, senza però averlo previsto e senza avervi contribuito.

Questa osservazione viene supportata dalla constatazione che entrambi i protagonisti dei romanzi, ma anche altri personaggi, vivono un progressivo distacco dal mondo circostante, o più probabilmente una progressiva crescita di consapevolezza della loro estraneità al mondo.⁸²

Mi pare importante a questo punto considerare l'elemento della temporalità nelle opere dei due autori: il romanzo di Rilke rimette in discussione la scansione cronologica degli eventi, riportando in vita nel ricordo eventi passati, che acquistano significati nuovi alla luce della *Verwandlung* di cui Malte fa esperienza.⁸³ Il venir meno della cronologia mi pare l'atto estremo della disgregazione, attraverso la quale Rilke libera il protagonista dall'ostacolo della temporalità, che costituiva il dramma per i personaggi di Jacobsen e in particolare Niels Lyhne.⁸⁴

In altre parole, riportando tutto al presente Malte non abbandona nulla di quello che gli serve nella ricerca esistenziale, organizzando la realtà in una serie di tasselli che, privi di temporalità,⁸⁵ divengono davvero trascendenti.

In questo processo poetico ed esistenziale Rilke accoglie e sviluppa elementi già presenti nell'arte di Jacobsen, nonostante i romanzi del danese fossero nella struttura sostanzialmente tradizionali.⁸⁶

Le opere di Jacobsen sono tutte pervase da un senso di malinconia, seppure le motivazioni dell'infelicità dei personaggi siano differenti.⁸⁷ La malinconia, come disagio esistenziale, può essere associata all'angoscia di Malte, nata dalla consapevolezza dell'incapacità di vivere.

Durante tutta l'opera Malte mostra un'estrema cautela rispetto agli episodi e ai personaggi di cui si occupa, quasi temesse di ricadere nel vecchio modo di guardare le cose. E in questa precisione psicologica, di cui Jacobsen offre un esempio supremo in *Fru Fønss* (1882),⁸⁸ Malte pare essersi ispirato anche alle

descrizioni paesaggistiche o ai ritratti del danese, la cui precisione e vitalità spesso contrasta con il pressappochismo, la violenza e l'ottusità dei personaggi.

Dai ricordi danesi apprendiamo come la famiglia fosse per Malte un saldo punto di riferimento,⁸⁹ ma ora non esiste più nulla di quel mondo e il presente gli sembra incomprensibile.

Questa solitudine lo rende simile ai personaggi di Jacobsen, che, riprendendo le parole di Malte su Saffo, sperimentano come ogni unione degli amanti sia un aumento delle rispettive solitudini. Ma nel caso di Niels e Marie non si tratta solo di delusioni amorose: i due personaggi sono davvero soli; non confortati da una fede né da affetti familiari, muoiono entrambi per ultimi nelle rispettive coppie. La solitudine per loro è però un male che si fa strada nelle loro esistenze,⁹⁰ prendendosi gioco delle loro illusioni, mentre in solitudine Malte comincia a scrivere i suoi appunti.⁹¹

A conferma del fatto che Rilke riprende dove Jacobsen ha concluso,⁹² possiamo considerare un altro aspetto dei romanzi in questione: in tutti si parla della disgregazione dell'io, una modalità particolare della perdita di identità.⁹³ Per Jacobsen questa disgregazione è inevitabile data la natura dei personaggi e soprattutto gli ostacoli che trovano sulla loro strada; per Rilke si tratta una condizione insita nella civiltà moderna e particolarmente acuta nel protagonista.⁹⁴

Come nel caso della solitudine, anche in quello della disgregazione dell'io Malte inizia il proprio percorso dalla condizione raggiunta dai protagonisti di Jacobsen. Infatti dichiara più volte di non capire le modalità della propria metamorfosi interiore,⁹⁵ nonostante la avverta dentro sé e nella sua visione del mondo. Comincia a scrivere poco dopo aver iniziato a fare esperienza della miseria diffusa nella città, che rimette in discussione il suo rapporto con il mondo, là dove Niels e Marie acquistano gradualmente la consapevolezza (prima sentimentale, poi religiosa) della vanità delle loro convinzioni e della miseria nei rapporti umani, scivolando nella malinconia.⁹⁶

4. Il tema erotico: la superiorità femminile in amore e le grandi amanti

L'elemento erotico pervade la prosa di Jacobsen e costituisce un tema decisivo nella psicologia dei personaggi e nella dinamica delle vicende. Dalle storie sentimentali e sensuali di Marie Grubbe alle infatuazioni di Niels per la zia Edele, per la signora Boye e per Fennimore tra le altre;⁹⁷ dalle vicende di Mogens, per il quale l'innamoramento costituisce quasi un percorso iniziatico alla vita nella natura, al dramma surreale di *Et Skud i Taagen* "Un colpo nella nebbia" (1875), nel quale si parla di gelosia e vendetta a partire da un amore possessivo. Per arrivare ai discorsi dei paggi in *Der burde have været Roser* "Qui dovevano

esserci delle rose” (1881), che discutono in cosa consista l’infelicità in amore, e alla signora Fønss, personaggio amatissimo da Rilke, che compie una scelta di amore e di libertà, ribadendo però il suo legame con i figli nella lettera che chiude il racconto.

Le storie d’amore non assumono solo un carattere passionale e irruento, ma talvolta, nello stile apprezzato da Rilke, sono caratterizzate da una grande delicatezza, che ancor più evidenzia la fragilità dei rapporti umani. Pensiamo all’attrazione adolescenziale di Niels per il cugino Erik e ai sogni d’amore di Marie Grubbe per Ulrik Christian, così simili a quelli di Bartholine Blide per il futuro padre di Niels. Consideriamo poi il rapporto tenero e protettivo di Niels per Gerda, che sembra mettere in discussione la durezza d’animo che lo distingue nell’ultimo periodo.

L’indagine psicologica di Jacobsen riguardo alla nascita, alle manifestazioni e alle dinamiche dell’amore è approfondita, tanto che si potrebbe individuare nell’erotismo il motore di tutte le vicende narrate nelle sue opere in prosa.⁹⁸

I molti aspetti trattati da Jacobsen rendono difficile rilevare un’affinità tra le varie storie d’amore, ma direi che in quasi tutti i casi viene evidenziata la superiorità femminile nel sentimento amoroso, in una concezione simile a quella che porterà Rilke⁹⁹ a parlare delle grandi amanti.¹⁰⁰

Esempi di questa visione dei rapporti amorosi si hanno negli sfoghi di Tema Boye e Fennimore di fronte a Niels, che in entrambe le occasioni sostiene naturalmente la posizione maschile.

Consideriamo il primo dialogo. Niels ha appena cercato di consolare la signora Boye della giovinezza perduta, dichiarandosi convinto che ora, nell’età matura, lei saprà amare in maniera più spirituale di quando era fanciulla. Così replica Tema:

Åndfult! hvor jeg hader denne åndfulde kærlighed. Det er ikke andet end tøjblomster, der vokser op af sådan en kærligheds jordbund; de vokser ikke en gang, de tages fra hovedet og stikkes i hjertet, fordi hjertet ingen blomster har selv. Det er just det, jeg misunder den unge pige, at hos hende er der intet uægte, hun kommer ikke fantasteriets surrogat i sin kærligheds bæger. (1)¹⁰¹

E prosegue condannando le fantasie degli uomini:

Rainer Maria Rilke e l'arte di Jens Peter Jacobsen

Hvad er det, når ens hele væsen higer mod et menneskes hjærte, så kun at blive lukket ind i fantasiens kolde forstue! [...] den, vi elsker, klæder os ud med sin fantasi, [...] hvori ingen af os rigtig kan være sig selv, fordi vi er alt for pyntede, og fordi man gjør os forvirrede ved at kaste sig i støvet for os og tilbede os, i stedet for at tage os som vi er, og så blot elske os. (2)

Conclude che doversi adattare all'ideale maschile per essere amate è una grande offesa per le donne e una violenza commessa dall'uomo nei loro confronti.

det er meget alvorligt, for denne tilbedelse, den er i sin fanatisme i bund og grund tyrannisk, vi skal tvinges til at passe ind i mandens ideal. Hug en hæl og klip en tå! det i os, der ikke stemmer med hans ideale forestilling, det skal bort [...] Jeg kalder det vold mod vor natur. Jeg kalder det dressur. Mandens kærlighed er dresserende. (3)

Possiamo subito confrontare le sue parole con questo appunto di Malte:

Sie [Frauen] haben schon angefangen, sich umzusehen, zu suchen; sie, deren Stärke immer darin bestanden hat, gefunden zu werden.

Das kommt, glaube ich, weil sie müde sind. Sie haben Jahrhunderte lang die ganze Liebe geleistet, sie haben immer den vollen Dialog gespielt, beide Teile. Denn der Mann hat nur nachgesprochen und schlecht. Und hat ihnen das Erlernen schwer gemacht mit seiner Zerstretheit, mit seiner Nachlässigkeit, mit seiner Eifersucht, die auch eine Art Nachlässigkeit war.¹⁰²

Questo concetto viene poi ribadito nel cinquantottesimo capitolo, dove l'amore e l'esistenza delle donne vengono assimilati alla vita e distinti dal destino. Perciò le amanti superano sempre l'amato:

Immer übertrifft die Liebende den Geliebten, weil das Leben größer ist als das Schicksal.¹⁰³ Ihre Hingabe will unermesslich sein: dies ist ihr Glück. Das namenlose Leid ihrer Liebe aber ist immer dieses gewesen: daß von ihr verlangt wird, diese Hingabe zu beschränken. (p.599)¹⁰⁴

Prima di procedere nel nostro confronto, vorrei richiamare l'attenzione su un riferimento interno agli scritti di Rilke, vale a dire l'analisi di *Fru Marie*

Grubbe esposta nella lettera ad Aline Dietrichstein del 12.9.1916.¹⁰⁵ Rilke ammira la dignità con cui il personaggio di Jacobsen affronta le sventure della propria esistenza:

diese tiefe Unschuld des menschlichen Herzens, durch die es imstande ist, selbst auf seinen Untergang zu, eine reine Linie zu beschreiben.¹⁰⁶

Questa riflessione lo porta a vedere nelle donne le depositarie di un'inesauribile innocenza, un dono della natura degno di venerazione:

in diesem Wiedergutmachen werden sich die am tätigsten anwenden, die diese unerschöpfliche Unschuld besitzen (Frauen, Mädchen [...]), und wir anderen nur insoweit, als wir noch fähig sind, grenzenlos an sie zu glauben.¹⁰⁷

Ancora una volta si ricorda la dedizione delle grandi amanti e si rileva la difficoltà dell'uomo (*wir*) di seguirle nel loro sentimento, in questo caso riferendosi apertamente a un'opera di Jacobsen.

Ma esaminiamo ora le parole di Fennimore. Niels le ha appena detto di credere alla purezza delle donne. Lei replica infastidita:

Kvindens renhed, hvad mener du med kvindens renhed? [...] du mener ingenting, for det er også en af disse meningsløse finheder. En kvinde *kan* ikke være ren, hun skal ikke være det, [...] Hvorfor skal I så med den ene hånd kaste os op imod stjærnene, når I dog med den anden må trække os ned. Kan I ikke lade os gå på jorden ved siden af jer, menneske ved menneske, og ikke det mindste mer. (4)

Fennimore rivendica la dignità della donna nel non essere assoggettata alle fantasie maschili.¹⁰⁸ Rispetto alle amanti del *Malte* la sua visione delle donne risulta più terrena; tuttavia ella denuncia la violenza dell'uomo sulla loro esistenza e il fatto che questo sopruso sia attuato in modi molto sottili, sotto forma di una falsa dedizione maschile che in realtà impedisce alle donne di donarsi autenticamente.

È opportuno a questo punto ricordare la figura di Bettina Brentano, che nel romanzo di Rilke appare vittima del rapporto con Goethe, incapace di comprendere e apprezzare il suo amore per lui. Indizio di questa situazione è già il fatto che Abelone sottopone le lettere di Bettina a Malte bambino perché le legga

ad alta voce, ma poi lo interrompe quando dovrebbe leggere le risposte di Goethe. Nel capitolo successivo, che precede quello delle grandi amanti citato prima, Bettina viene presentata come una di loro, in tutta la realtà del suo sentimento e della sua esistenza:

Bettine ist wirklicher in mir geworden, Abelone, die ich gekannt habe, war wie eine Vorbereitung auf sie [...] Denn diese wunderliche Bettine hat mit allen ihren Briefen Raum gegeben, geräumigste Gestalt.¹⁰⁹ Sie hat von Anfang an sich im Ganzen so ausgebreitet, als wär sie nach ihrem Tod [...] Eben warst du noch, Bettine; ich seh dich ein.¹¹⁰

E Malte biasima il ruolo di Goethe nel diffondere l'esperienza dell'amore di Bettina per lui:

Du selber wußtest um deiner Liebe Wert, du sagtest sie laut deinem größestem Dichter vor, daß er sie menschlich mache; denn sie war noch Element. Er aber hat sie den Leuten ausgeredet, da er dir schrieb. Alle haben diese Antworten gelesen und glauben ihnen mehr, weil der Dichter ihnen deutlicher ist als die Natur. (p.598)

La superiorità femminile in amore¹¹¹ viene testimoniata anche in episodi presenti in *Fru Marie Grubbe*. Prendiamo per esempio le ultime pagine della storia tra Marie e Sti Høg. Prima di congedarsi da lei, Sti le spiega che la loro storia non può continuare perché egli non è all'altezza dell'amore di Marie; ma verrà un giorno in cui qualcuno la piegherà alla propria volontà.¹¹²

For *den* vil komme en gang, Marie, som er din kjærlighed værd eller som du tror den værd, og... han vil bøje dig som lødigt guld i sin hånd og sætte sin fod på din villie, og du vil være ham følgeagtig i ydmydighed og glæde; men det er intet fordi han elsker dig mere end som jeg, for det kan intet være, men for han mer har tro til sig selv og mindre øje for dit uskaterlige værd, Marie. (5)

Marie non accetta un simile discorso e critica l'atteggiamento sbagliato degli uomini nei confronti dell'amore, che essi pretendono di afferrare e analizzare, ma non sanno conservare:

I er just som børn, der få et spilleværk til givendes; istedenfor at lege med det og fornøjes ved det har de ingen ro,

Davide Finco

før de får seet hvad der er inden til og revet det ud af led og lave. I fik aldrig tid til at holde og vare for at fange og gribe; (6)

Come abbiamo visto, l'uomo è convinto dell'insuperabilità del proprio amore e si rammarica solo di non avere abbastanza fiducia in se stesso, cosa che gli permetterebbe di assoggettare la donna amata, che vede in cerca solo di stabilità. La risposta di Marie¹¹³ ricorda un paio di qualità delle grandi amanti rilkiane: la pazienza e la fedeltà nel custodire la vita, come leggiamo nel *Malte*.

Greisinnen, die verhärtet waren, mit einem Kern von Köstlichkeit in sich, den sie verbargen. Formose, stark gewordene Frauen, die, stark geworden aus Erschöpfung, sich ihren Männern ähnlich werden ließen und die doch innen ganz anders waren, dort, wo ihre Liebe gearbeitet hatte, im Dunkel. (p.549)¹¹⁴

L'umiltà (*ydmydighed*), che per Sti Høg non può che essere per la donna conseguenza della fermezza dell'uomo, diventa nel *Malte* una scelta di libertà della donna,¹¹⁵ un'espressione della sua dedizione (la *Hingabe* che l'uomo le chiede di limitare), di cui Rilke ebbe un grande modello in Marie Grubbe.

Troviamo un altro esempio dell'arroganza maschile nei confronti dell'animo femminile nelle parole di Ulrik Frederik, quando ancora non frequentava Marie Grubbe:

skal jeg da sige dig at nu, jeg veed du har mig kjær, kan ingen livets magt gjøre skilsmisse mellem os [...] jeg er besat af dig, så om du i denne time vendte din hu fra mig, du skulle dog blive min, dig til trods, mig til trods. Jeg elsker dig som om jeg hadede - jeg tænker intet på *din* lykke, hvad rører det mig om du kommer i lykke eller ulykke, blot *jeg* er med i din glæde, blot *jeg* er med i din lidelse, blot *jeg*... (7)

Anche in questo caso la risposta della donna sembra più un dono di sé che una sottomissione per paura:

Langsomt løftede hun sit ansigt op mod ham og så længe på ham med tårefyldte øjne; smilte så: "som du vil da Ulrik Frederik" og hun kyssede ham lidenskabeligt flere gange efter hinanden. (8)

Consideriamo infine un esempio tratto da *Niels Lyhne*. Nell'alternarsi di stati d'animo, Niels a un certo punto raggiunge una gioia e una serenità tali da consentirgli di intraprendere senza sensi di colpa la relazione adulterina con Fennimore, arrivando alla felicità con lei. In questa circostanza si rende conto di cosa sia l'amore nella sua espressione più genuina:

for det var kjærligheden: en verden, der var hel, noget fyldigt, stort og ordnet. Der var intet forviltret, meningsløst jag af følelser og stemninger; kjærligheden var som en natur, evigt skiftende og evigt fødende, og der døde ikke stemning, der visned ikke følelse, uden for at give liv til den spire, de bar i sit, til noget endnu fuldkommere. Roligt, sundt og med dybe åndedrag, sådan var det skjønt at elske, elske udaf hele sin sjæl.
(9)

Questa visione dell'amore, la cui bontà¹¹⁶ viene testimoniata dal periodo felice¹¹⁷ che Niels trascorre con Fennimore,¹¹⁸ può a mio parere essere paragonata a un'affermazione che troviamo nel penultimo capitolo del *Malte*, in cui il protagonista riflette sul rapporto delle grandi amanti con il divino, tema che sarà definitivamente sviluppato nell'ultimo appunto. Troviamo fra parentesi, dunque al margine del manoscritto nella finzione letteraria, la seguente notazione:

Geliebtsein heißt aufbrennen. Lieben ist: Leuchten mit unerschöpflichem Öle. Geliebtwerden ist vergehen, Lieben ist dauern. (p.629)¹¹⁹

Credo che il consumarsi (*aufbrennen*) del *Malte* si possa accostare al perdersi nei sentimenti e nei moti dell'animo, che non è vero amore, ma fantasia e soprattutto desiderio di essere amati. L'amore scoperto da Niels in quella occasione, nel suo eterno rigenerarsi e mai perdersi, ricorda le lampade dall'olio inesauribile, la capacità dell'amore di durare; per Niels è uno spiraglio di vita e di trascendenza in una storia di declino e delusioni, mentre per Malte, data la posizione di queste frasi nel romanzo, rappresenta la soluzione alla crisi, un punto di riferimento riconosciuto, sebbene non ancora personalmente raggiunto.

Un'ultima testimonianza di Rilke mostra come il mondo nordico avesse contribuito a creare in lui l'immagine di una donna forte, in grado di vivere per sé e non costantemente in relazione con l'uomo:

Eines Tages (wofür jetzt, zumal in den nordischen Ländern, schon zuverlässige Zeichen sprechen und leuchten),

eines Tages wird das Mädchen da sein und die Frau, deren Name nicht mehr nur einen Gegensatz zum Männlichen bedeuten wird, sondern etwas für sich [...] der weibliche Mensch.¹²⁰

5. Lo stile di Jacobsen: la leggerezza, la vita ineludibile, il *sachliches Sagen*

Rilke ammirava lo stile di Jacobsen, la sua capacità di creare mondi ed evocare atmosfere con l'uso della parola, dipingendo paesaggi con la stessa arte dei pittori.¹²¹ Ne abbiamo un'eloquente testimonianza in una lettera a Franz Xaver Kappus:

beginnen Sie des ersten Bändchens erste Novelle, welche "Mogens" heißt. Eine Welt wird über Sie kommen, das Glück, der Reichtum, die unbegreifliche Größe einer Welt.¹²²

Georg Brandes nel 1883 scriveva di Jacobsen:

Dette er vor Nutids-Prosas store Kolorist. Sikkert har der aldrig før i nordisk Literatur været malet med Ord som hos ham. Hans Sprog er farvemættet. Hans Stil er Farvesamklang.

Og dette er vor Prosas sjælfuldeste og mest digteriske Særting. Alt, hvad han ser, bliver Særsyn, Alt, hvad han skriver, faar Særpræg, det er særegent i Formen indtil Manér, det er inderligt i Tonen indtil Sygeliget. (10)¹²³

E nel 1899, nell'introduzione all'epistolario del poeta danese, Edvard Brandes si soffermava proprio sulle prime parole di *Mogens* per rilevare la novità del suo stile:

Jacobsen havde Ret, naar han dengang skrev: >Sommer var det<, og naar han fortsatte med den nu berømte Beskrivelse af Regnvejret, [...] Han havde Ret i at gøre hvert Ord saa rigt og lødigt som om han legede med Guldtavl over en nyskabt Jord. Han var Fornyeren og Skaberen – han skulde sammentætte og omforme, uddybe og fjærnhente, gennemgløde og udmejsle gamle og nye Ord. (11)¹²⁴

Commentando la definizione di Georg Brandes, Vittorio Santoli aggiunge:

Brandes pensava di certo a luoghi come questi: "In un fiume di color giallo e d'oro la luce del tramonto settembrino si riversava giù per la finestra entro la stanza, e conferiva a tutte le

stinte e scolorite cose che erano intorno uno splendore di irreale magnificenza: le pareti scialbe rilucevano in un candor d'ali di cigno; il soffitto di legno caliginoso sembrava acceso in una fiamma cupa di bronzo; e le sciupate cortine del letto pendevano giù in pesanti pieghe con riflessi di color rosso vino, ardendo come una stoffa purpurea. C'era in tutta la stanza una chiarezza che abbagliava: anche ciò che era nell'ombra risplendeva; era come se ogni cosa emergesse da una nebbia luminosa di gialle trasparenze soffuse d'oro [...] L'oro e la fiamma del tramonto erano nascosti dagli alberi del giardino: in un punto soltanto s'apriva una macchia luminosa, rossa d'incendio e dardeggiava sprizzanti raggi d'oro cupo sopra i colori verdi e sopra i bronzei riflessi dell'oscura massa delle fronde [...]". In quest'ultimo passo il ricordo di Turner e della sua progressiva dissoluzione dell'oggetto per via del colore s'impone.¹²⁵

Questa levità e dolcezza del poeta danese in ogni ambito dell'esistenza descritta nelle sue opere mi pare un atteggiamento complementare alla plasticità che lo stesso Rilke perseguiva sui modelli di Rodin e Cézanne e che diede i suoi risultati migliori nei *Neue Gedichte* (1906-1907). Ma la riduzione a colori delle cose potrebbe essere anche un espediente per salvarle dalla distruzione, per sottrarle alla meschinità dei destini umani: proprio questo bisogno mi pare decisivo in Jacobsen. Se poi consideriamo come Malte si trovi esplicitamente (vale a dire a detta dell'autore)¹²⁶ di fronte a una realtà che si ritrae sempre più nell'invisibile, ecco che cogliamo una suggestione di Jacobsen che ci conduce all'atmosfera spesso eterea del *Malte*: la necessità della delicatezza per avvicinarsi alle cose, in fondo l'umiltà presupposta dal progetto poetico di Rilke di *farsi cosa fra le cose*.

Numerosi sono gli esempi di questa leggerezza nella prosa del danese.¹²⁷ Nelle prime pagine di *Fru Marie Grubbe* la protagonista si trova totalmente immersa nella natura, che le rivela tutta la sua bellezza, a tratti quasi impalpabile nelle sfumature che giocano a confondersi tra loro:

Denne blomsterlød, der krusede sig i skjær og skygger,
fra hvidt, der rødmer, til rødt, der blåner, fra fugtig rosa, der
næsten er tung, til et lilla så let, at det kommer og går som om
det drev i luften. (12)

Il fiore assume nella descrizione caratteristiche umane e Jacobsen lo presenta con la delicatezza che si riserva a un bambino piccolo:

Davide Finco

Hvert enkelt, rundet blomsterblad, yndigt hvælvet, blødt i skyggen, men i lyset med tusinde neppe synlige gnister og blink; med alt sit favre rosenblod samlet i årer og spredt i huden [...] og så den tunge, søde duft, den drivende em af *den* røde nektar, som koger i blomsterets bund. (13)

Dopo aver assistito al delirio di Ulrik Christian agonizzante, Marie Grubbe si sente profondamente ferita e prostrata; ripensa tuttavia ai sogni d'amore che aveva nutrito per lui e in essi acquista leggerezza, come esprime il paragone con il fiore esotico:

det var hende som havde hun en stakket stund været borttrykket til en forunderlig, rigbroget fabelverden, i hvis varme, livssvangre luft hele hendes væsen havde foldet sig ud som en underlig fremmed blomst og strålet sol fra alle blade og åndet duft fra alle årer, og salig i sit lys og sin duft var den vokset og vokset, blad i mydler ved blad, fold bredt ud på fold i ustandselig kraft og fylde. (14)

A causa del tradimento di Ulrik Frederik, ma soprattutto dell'umiliazione da lei subita sotto gli occhi dell'amante Karen Fjol, l'amore di Marie è 'esploso come una bolla' e la rinnovata passione del marito non potrà cambiare la situazione. Poco prima però che Ulrik torni a casa per riconquistarla, troviamo Marie intenta a canterellare tra giochi di luce:

Det var en af disse hyggelige, små, vemodige sange, som gjør ens hynde blødere og ens stue lunere, en af disse sagteligt bølgende melodier, der ligesom synger sig selv i deres magelige sørgmodighed og med det samme lader ens stemme lyde så fornøjeligt fyldig, så svulmende og så rund. Marie sad lige i skjæret fra kaminen, omspillet af det rødlige lys, og hun sang så tankeløst velbehageligt, ligesom kjærtegnende sig selv med sin egen røst. (15)

Poco più tardi, nel mezzo della discussione tra Marie e Ulrik, che non risolverà la loro crisi, i due coniugi usano delicate metafore floreali per esprimere le loro visioni opposte dell'amore:

Nej, elskov er som en fine blomst; om en frostig nats kulde forvisner dens hjærte, så går den ud fra top til rod."
"Nej, elskov er som den urt, der kaldes for Jerichos Rose; om tørken kommer, så tørres den bort og krymper sig sammen,

Rainer Maria Rilke e l'arte di Jens Peter Jacobsen

men bliver det så en mild og liflig nat med frodig dug, så slår den alle sine blade ud igjen og er så grøn og frisk som ingen tid før. (16)

Vorrei però indicare altri due aspetti che a mio giudizio caratterizzano la scrittura di Jacobsen in relazione alla poetica di Rilke, in particolare a quella del *Malte*.

Definirei il primo come la presenza di una “vita ineludibile” e per chiarire questo concetto consideriamo alcuni esempi tratti da *Fru Marie Grubbe*.

Subito dopo il dialogo tra Ulrik Frederik e Daniel Knopf che precede l'incontro fra Ulrik e Sophie Urne, ci viene così descritto il vento che infuria a mezzogiorno:

Det var hen på eftermiddagen. En stærk, ujævn vind blæste gennem byens gader og hvirvlede skyer af spåner, halmstumper og støv et steds fra og et andet steds til. Den rev tagstenene løse, stemmede røgen ned i skorstenene og foer ilde med skiltene.

Farvernes lange, mørkeblå faner kastede den i vejret i dunkle buer, smældede dem ud i sorte bugter og surrede dem rundt om de svajende stænger. Rokkedrejernes hjul gyngede rastløst frem og tilbage, bundtmagerskiltene slog med de lådne haler og glarmestrenes pragtfulde glassole svinged og blinkede i vildsom uro om kap med badskærernes blankt polerede bækner.

I baggårdene slog det med lemme og luger, hønsene måtte krybe i ly bag tønder og skur og selv svinene blev urolige i deres stier, når vinden peb ind til dem gennem sollyse sprækker og fuger. (17)

Il secondo esempio ci porta nel 1664, quando Marie e Ulrik Frederik si trasferiscono in Norvegia, dove egli è appena stato nominato Governatore. Così viene descritta una giornata di tempesta:

Det var råt og blæsende vejr, gråt og mørkt. De tunge tøsneflokkede klinede sig op i hjørnet af de små rudere og dækkede fast det halve af det grønlig glas. Regnkolde vindpust, som hvirvlede ned mellem de høje mure, ligesom tabte besindelsen og kastede sig blindt frem og dundrede på porte og døre og foer så pludselig lige op i luften med en hæs og hundeagtig tuden. [...] Og der var andre vindpust, der brølede ned i kaminen, så

Davide Finco

flammen dukkede sig af angst og den hvidlige brænderøg forskrækket krummede sig [...] men så i næste nu hvirvled den tynd og let og blå op igjennem skorstene, og flammerne råbte efter den, hopped og sprang og sendte den spragede gnister i håndfuldvis lige i hælene. (18)

Poco dopo, in casa, il gioco della fiamma del caminetto non cessa e mette in fuga il buio, come fosse un gatto spaventato:

men så kom ildskjæret jagende henover gulvet igjen, så skumringsmulmet fløj til alle sider, og skjæret efter det, opad vægge og opad døre [...] ja, der sad mørket og klemte sig ind til mur og loft som en kat i et træ [...] Ikke engang mellem glas og pokaler højt oppe på dragkistens tag kunne mørket være i fred, for de røde rubinglas, de blå pokaler og grønne rømere, alle så tændte de brogede fyr og hjalp skjæret at finde det frem. (19)

Prima che Ulrik trovi Marie prostrata e psicologicamente distrutta dopo aver percusso Karen Fjøl, viene descritta la stanza in cui giace Marie:

I en gul og gylden strøm stod lyset fra den synkende septembersol ind i kammeret og hæved de fattige farver derinde til glands og herlighed; de kalkede vægge fik svaners hvidhed, det brunede træloft malmens glød [...] Der var blændende lyst; selv det, der var i skygge, det lysned endda, det var som skimted det frem af en tåge af løvgult lys. (20)

Concludiamo con la famosa scena dell'arrivo della pioggia nelle prime pagine di *Mogens*, racconto così amato da Rilke:¹²⁸

Alting glimtede, gnistrede, spruttede. Blade, grene, stammer, alting glindsede af væde; hver lille dråbe, der faldt på jord, på græs, på stenten, på hvadsomhelst, splintredes og stænkedes bort i tusind fine perler. Små dråber hang lidt hist og blev til store dråber, dryppede ned her, samledes med andre dråber, blev små strømmen, blev borte i små furer, løb ind i store huller og udaf små, sejlede bort med støv, med splinter og løvstumper, satte dem på grund, gjorde dem flot, snurrede dem rundt og satte dem på grund igjen. Blade, der ikke havde været sammen, siden de låe i knop, samledes af væde; mos, der var blevet til ingenting af tørke, bruste op og blev blødt, kruset, grønt og saftigt. (21)¹²⁹

Questi passaggi mostrano una natura che libera la propria energia ogni volta che ne ha la possibilità, occupando ampi spazi nel racconto accanto ai fatti e ai personaggi umani. Il sole, il vento, la pioggia, i colori dei petali e mille altri particolari non sono semplici elementi del paesaggio, ma presenze dinamiche che, a volte con violenza, altre quasi per gioco,¹³⁰ invadono le esistenze umane, anche se poi nei dialoghi dei personaggi, persi nelle loro preoccupazioni, non ne troviamo traccia.¹³¹

In fondo non è chiaro se Jacobsen individui nel manifestarsi della natura una dimensione più pura rispetto all'agire umano o una possibilità di vita e libertà negata agli uomini.¹³² Credo però che qualcosa di simile accada nel *Malte*, in particolare nei primi appunti, relativi all'angoscia che porterà Malte a reagire e intraprendere il proprio percorso esistenziale.

Direi che il punto di contatto tra i due autori si può individuare nella presenza, nella persistenza e nell'inevitabilità della vita reale, che in Jacobsen assume l'aspetto degli elementi naturali spesso invadenti e comunque presenti accanto ad ogni dramma umano (le descrizioni della natura non mi paiono invece funzionali alla trama), mentre in Rilke prende le sembianze dei reietti e della miseria nella metropoli, che allo stesso modo invadono l'esistenza del protagonista, rendendo impossibile ogni fuga e costringendolo a una metamorfosi interiore per superare l'angoscia che lo domina.

La differenza sostanziale tra i due casi è che nelle opere di Jacobsen solo l'autore è consapevole e interessato a tenere presenti le forze della natura accanto (e direi in opposizione) alla vita umana e ai personaggi inconsapevoli; mentre Malte diventa suo malgrado – perché preda dell'angoscia – conscio della necessità di un rapporto con i reietti e con la miseria, vera flora della metropoli oltre i sogni e le voci sul benessere e la bella vita di Parigi. La sua consapevolezza è nota fin dalla prima frase: "Ich würde eher meinen, es stürbe sich hier.", nella quale non dobbiamo trovare una contraddizione tra la morte in Rilke e la vita (della natura) in Jacobsen, perché la morte diventa per Malte il primo passo verso la riconquista della vita, essendone l'estremo baluardo.¹³³

In questo senso si può vedere l'atmosfera di morte che pervade il romanzo di Rilke come il risultato di una sintesi della natura vitale e invadente con i destini di disgregazione e morte dei personaggi di Jacobsen.

Il secondo aspetto di affinità e probabile incidenza sulla poetica di Rilke¹³⁴ cui accennavo si può definire con un termine usato spesso dalla critica riguardo al periodo medio di Rilke, quello a cui appartiene anche il *Malte*.

Si è parlato di *sachliches Sagen*¹³⁵ in relazione all'oggettività dell'arte rilkeana. La lingua di Rilke si dice *sachlich* per la capacità di rendere concreti, attraverso immagini di oggetti scelti come metafore o eletti a simbolo, anche gli aspetti meno afferrabili della realtà, come i sentimenti o gli stati d'animo. Una simile tecnica narrativa si può a mio giudizio riscontrare in Jacobsen, del quale a questo scopo consideriamo alcuni passaggi tratti dal suo primo romanzo.

L'iniziativa di zia Rigitze di far entrare Marie Grubbe in società pone fine alla crisi mistica della ragazza e dà inizio a un periodo di grande concitazione. Lo stato d'animo di Marie è paragonato a quello del figlio di un principe che, dopo il buio del carcere, viene portato in trionfo dal popolo; così Jacobsen descrive lo sguardo di Marie e suoi mutevoli stati d'animo:

Der er en blomst, der kaldes for perlehyacinth, som den er blå, således var hendes øjne i farve, men de var som den trillende dugdråbe i glands og dybe som en safirsten, der hviler i skygge. De kunne sænkes så blyt som en sød tone, der dør, og løfte sig så kjækt som en fanfare. Vemodigt – ja, når dagen kommer, så ruste stjernerne med et sløret skjælvende skjær, sådan var hendes blik, når det var vemodigt. Det kunne hvile så smilende fortroligt og da blev det mangel en, som når det i drømme fjern, men indtrængende kalder på ens navn, men når det mørknedes i sorg, håbløst og våndefuldt, var det som hørtes der blodsdråber dryppe. (22)

L'incontro con Marie Grubbe in una locanda ha allietato Ulrik Frederik, ma gli ha anche portato lo sconforto nel ricordo di Sophie Urne, che era stato costretto ad abbandonare. L'autore crea un'immagine surreale per rendere la confusione e la pesantezza del suo animo.

Han var i sådan en underlig, halvt bedrøvet, halvt anelsesfuld stemning, sådan en letblundende stemning, hvor det er som sjælen villieløs driver nedad en langsomt glidende strøm medens tågeflygtige billeder drage henover breddens mørke træer og halve tanker som store, svagtskinnende bobler langsomt hæve sig op af den dunkle flod, glide med – glide med og briste. (23)

Ulrik si accorge così della tremenda solitudine in cui vive:

Rainer Maria Rilke e l'arte di Jens Peter Jacobsen

Stille var der som dybt i en grav, kun den ensformige lyd af de fnuglette regndråbers fald var at høre... Sådan underlig hvisken det var at lytte på, så vemodigt den lød! var det som de lette vingeslag af gamle minder, der i flok drog forbi i det fjerne? var det som sagte raslen i tabte illusioners visne løv? – Ak så ene, så sørgeligt alene og forladt! [...] vidt over jorden var spændt et net af usynlige tråde, der bandt sjæl til sjæl, tråde stærkere end livets, stærkere end døden; men ingen i hele nettet nåede hen til ham. (24)

Jacobsen riporta poi le voci sull'amore tra Ulrik Frederik e Marie Grubbe, entrambi paragonati a un lago:

Det ville kun være et dunkelt og halvsandt billede, når der sagdes, at hendes kærlighed til den afdøde Ulrik Christian havde været som en indsø, pidsket, jaget og tumlet af stormen, medens hendes kærlighed til Ulrik Frederik var at ligne ved den samme sø ved aftenstide, når vejret havde bedaget, spejlblank, kold og klar, og uden anden bevægelse end skumboblernes bristen inde blandt breddens dunkle siv. (25)

L'odio che Marie nutre nei suoi confronti viene avvertito da lui come un nido di serpi pronte a difendere un tesoro:

han kunne ikke lade være med at tænke sig, at hine udtalte bebrejdelser, de lå nu som lindorme ligger i deres mørke hule, rugende over skumle skatte, der voksede alt som øglerne vokste, blodrød karfunkel løftende sig frem på guldrød stilk og bleg opal langsomt bredende sig i løg ved løg, svulmende og ynglende, medens ormenes kroppe stille, men ustandset voksende, gled ud i bugt på bugt, løfted sig i ring på ring over skattens frodige mylder. (26)

In tutti questi passaggi, richiamati a titolo di esempio, troviamo stati d'animo e sensazioni descritte con immagini tratte dalla vita naturale (il giacinto, il lago, le bolle), a volte con sfumature fantastiche (la rete di fili sulla terra, le serpi custodi del tesoro). Non si tratta di semplici paragoni o metafore e lo capiamo dall'abbondanza dei dettagli, che rendono queste immagini quasi delle storie a sé, dei piccoli mondi ospitati nel romanzo. Jacobsen intende dare concretezza, oserei dire plasticità, alle sensazioni e ai sentimenti di cui parla.

Ritengo che questo tipo di ricerca poetica sia diffuso anche nel *Malte*, dove il protagonista (secondo lo stesso Rilke) si trova a dover fare i conti con una realtà impalpabile, spesso ineffabile, che tende a ritrarsi nell'invisibile.

Ecco allora che intervengono le riflessioni sulle molte facce che ciascuno possiede, spesso sprecate o risparmiate (p.457), e la vista della donna il cui volto le è rimasto fra le mani a segnalare la perdita dell'identità (pp.457-458); lo specchio che ruba a Malte il privilegio di specchiarsi ne è un altro esempio (pp.526-530). La "cosa grossa" che Malte racconta di aver avvertito da bambino quando era malato (p.497) rappresenta l'angoscia, che il protagonista ha cominciato ad affrontare solo a Parigi, ma che nei ricordi riconosce presente anche in quel periodo. La mano estranea che Malte percepisce mentre cerca una matita sotto il tavolo (pp.518-521) incarna sia l'angoscia sia l'incontro difficile con l'altro da sé.

Certo Rilke dona molto più spesso di Jacobsen una connotazione surreale alle cose o ai gesti di cui si serve per descrivere la situazione di Malte. Un'ulteriore differenza consiste nel fatto che Jacobsen presenta le descrizioni di cui ci stiamo occupando per rendere più efficace la resa di uno stato d'animo, mentre in Rilke ogni cosa, immagine, oggetto o gesto diventa protagonista e gode di una presenza autonoma, con cui Malte deve fare i conti. Ma dobbiamo tener presente che il romanzo di Jacobsen, con tutta la modernità in alcuni aspetti dello stile e del contenuto, rimane nella struttura un tipico romanzo del diciannovesimo secolo, mentre Rilke ci propone un'opera del tutto frammentata, benché i tasselli degli appunti possano comporre un percorso esistenziale.¹³⁶

A supporto della mia tesi sulla plasticità delle sensazioni e degli stati d'animo come lezione che Rilke ha appreso da Jacobsen, vorrei ricordare qui una dichiarazione del poeta praghese:

wie es auch seltsam zu erleben ist, daß seine und Rodins
Worte oft bis zur Deckung genau übereinstimmen: da hat man
diese klar-kristallene Gefühl, das bei mathematischen Beweisen
der Augenblick gibt, wenn zwei ferne Linien von Ewigkeit her
in einem Punkte zusammentreffen [...] Seltsam unberührte
Freude kommt aus solcher Erfahrung.¹³⁷

Tenendo presente che Rilke imparò da Rodin il modo di donare plasticità alla propria espressione lirica,¹³⁸ possiamo supporre che questa caratteristica stilistica gli fosse stata inizialmente ispirata proprio da Jacobsen.¹³⁹

6. Le ipotesi narrative

Judith Ryan ha proposto una lettura del romanzo di Rilke in chiave narratologica,¹⁴⁰ che si può riassumere con la formula *hypothetisches Erzählen*: partendo da un'indicazione esplicita di Malte¹⁴¹ nel narrare le vicende del falso Dimitri, il saggio in questione rileva come il termine “*Aufzeichnungen*” alluda al tentativo di tornare a raccontare la realtà¹⁴² dopo che essa si è resa ineffabile e può essere descritta solo per brevi immagini, come avviene nei primi appunti.

Come suggerisce l'autrice, un esempio efficace della ricerca di Rilke nel *Malte* viene dall'episodio in cui il conte Brahe vuole dettare le proprie memorie ad Abelone, progetto che fallisce in pochi giorni. Il conte Brahe mostra cosa significhi per Rilke narrare, cioè “rendere visibile” con le parole.¹⁴³ Il conte Brahe, come del resto Malte, considera tutto presente, perciò tenta di rendere ogni evento narrato immediatamente rappresentabile, superando le distanze temporali.¹⁴⁴

L'importanza del processo creativo che consente di riprodurre o rielaborare le proprie esperienze viene indicata dal fatto che Malte, per vincere la paura, si mette a scrivere.¹⁴⁵ Tuttavia il giovane danese non può fare esperienza di tutto quel che gli servirebbe per conoscere davvero la realtà, per cui colma questa lacuna con le proprie supposizioni.¹⁴⁶ Dunque i ricordi svolgono un triplice compito: rendere visibile l'invisibile, colmare le lacune nell'esperienza e preparare Malte a raccontare la realtà.¹⁴⁷

In ogni caso la riformulazione della realtà porta a fare delle ipotesi, la cui presenza diventa rilevante nella seconda parte del romanzo,¹⁴⁸ anche attraverso l'uso frequente del congiuntivo.¹⁴⁹

Un chiaro intervento del narratore sulla realtà compare nell'ultimo capitolo della prima parte, in cui Malte immagina di parlare ad Abelone degli arazzi della *Dame à la Licorne*.¹⁵⁰

Il senso dell'ipotesi è presente fino all'ultimo capitolo, quello dedicato alla rilettura della parabola del Figliol Prodigo, che dal punto di vista narrativo potrebbe apparire il più tradizionale.¹⁵¹

Vorrei qui mettere in evidenza come il gusto per l'ipotesi narrativa sia già presente in Jacobsen. L'espressione più evidente di questo aspetto dell'arte del danese rimane il racconto *Der burde have været Roser*, che viene infatti presentato come un gioco letterario:

Der burde have været roser.

Davide Finco

Af de store, blege gule [...]
Eller sulle de være røde, roserne?
Måske [...]
røde og friske og være som en hilsen eller et fingerkys til
vandrereren, der træt og støvet kommer [...] Hvad nu han tænker
på? hvad nu hans liv det er?
Så, - nu er han skjult af husene (27)

Quindi assistiamo alla costruzione di un atto teatrale: prima vengono presentati i personaggi, due paggi,¹⁵² poi si crea attorno a loro l'ambiente per la rappresentazione. A un certo punto dell'azione i paggi spariscono; l'autore sta già rimpiangendoli e loro ricompaiono, o almeno così sembra. Alla fine i due protagonisti scompaiono dietro un sipario di petali di rosa, mentre la pioggia toglie ogni traccia di questa fantasia. Vediamo ora alcuni esempi tratti dai romanzi.

Parlando del fascino di Marie Grubbe, appena entrata in società, Jacobsen contempla alcune possibilità che non si sono realizzate:

havde hun vidst det helt og havde hun været ældre, end hun var, måske hun da ville være bleven som til sten ved sin egen skønhed og have betragtet sig selv som et sjelden kosteligt klenodie, der kun skulle holdes blankt og rigt indfattet, for at det kunne blive alles begjær, og da koldt og roligt have ladet sig beundre. Men det var nu ikke så. (28)

Già in merito alla severa educazione impartitale da zia Rigitze aveva così riflettuto:

Og dog – en sådan barsk opdragelse havde måske været Marie mest tjenlig. Hun, hvis sind og tanke, på den ene side, næsten var bleven forvokset af mangel på årvågent og fast tilsyn og, på den anden side, halvvejs lemlæstet af urimelig og lunefuld grusomhed, måtte næsten have følt det som fred og lindring at blive styret støt og hårdhændet den vej, hun skulle, af en, der fornuftigvis ikke kunne ville hende andet end godt.
Men hun blev ikke styret på denne måde. (29)

In questo secondo caso l'autore considera cosa sarebbe stato necessario e possibile per la zia, ma l'occasione prospettata giunge allo stesso esito del primo esempio: così non accadde.

La presenza di un'ipotesi può essere rilevata anche nelle due descrizioni di Sophie Urne, la prima secondo Jacobsen, la seconda agli occhi di Ulrik Frederik, venuto a dichiararle il suo amore. Così la presenta l'autore, in un ritratto in chiaroscuro nel quale pregi e difetti sono ben bilanciati:

Det var en høj, slank skikkelse; næsten spinkel var den, men barmen var bred og fyldig. Hendes teint var bleg og blev endnu blegere ved det rige, sorte, bulkede hår og de ængsteligt store, sorte øjne. Næsen var skarp, men fin. Munden stor, men ikke fyldig og med en syg sødme i smilet. Læberne var meget røde og hagen noget spids, men dog stærk og kraftig formet. (30)

Del tutto trasfigurata appare invece a Ulrik Frederik:

Hvor var hun ikke dejlig: øjets mægtige, sugende nat, hvor dagen vældede frem i stimer af myldrende lysblink som en sort diamantsten, der spiller i solskjæret, læbernes smertelig skønne bue, kindens stolte liliebleghed, der langsomt svandt i rosengylden rødme, lig en sky, som morgensolen belyser og dunkelåret som skære blomsterblade de fine tindiger, der hemmelighedsfuldt tabte sig op i det mørke hår (31)

Questa seconda descrizione lascia subito capire dall'uso di aggettivi e metafore che si tratta di uno sguardo innamorato, ma questo non ci viene detto esplicitamente, tanto che se non avessimo un termine di confronto nella prima descrizione potremmo pensare che sia Jacobsen ad aver preso la parola. In effetti l'autore ci ha proposto uno dei molti modi in cui si potrebbe presentare Sophie, assumendo in quella circostanza lo sguardo di Ulrik Frederik.¹⁵³

Jacobsen usa altre volte le ipotesi dei personaggi dando voce ai loro pensieri e mostrando spesso che le loro aspettative non reggono il confronto con la realtà.

Il giorno del ritorno del marito Ulrik Frederik dalla missione in Spagna, Marie Grubbe è intenzionata a riconciliarsi con lui e immagina la scena del suo rientro:

og nu kom han hjem, vandt til glands og tummel, friskere og mere ungdommelig end før, og fandt hende bleg og falmet, tung i sind – tung i gang, slet ikke den gamle, og i det første møde ville han være så fremmed og kjølig overfor hende og det ville gjøre hende endnu mere forskræmt, og han ville vende sig fra hende, men aldrig ville hun vende sig fra ham, nej, nej, hun

ville våge over ham som en moder [...] Så syntes det hende igjen at såsnart hun så ham, ville alt være som det var, jo, de stormede gjennom stuen, som kåde pager, stimedede og støjede, og veggene gav gjenlyd af latter og jubel og krogene hviskede med kys. (32)

Accadrà invece il contrario: Ulrik Frederik tornerà a casa ubriaco, vaneggiando imprese gloriose; la mattina dopo sarà invece amorevole con Marie, che inaspettatamente lo ferirà con un coltello.¹⁵⁴

Ma anche Ulrik è vittima della propria immaginazione: gli accade mentre sta tornando a casa dopo l'episodio in cui ha umiliato Marie davanti all'amante. L'uomo cerca di prevedere la reazione di lei:¹⁵⁵

Marie havde naturligtvis klaget til kongen, og denne ville nu gjøre ham kjedsommelige bebrejdelser, som måtte høres til ende; Marie ville hylle sig i den krænkede dydefuldheds majestætiske tavshed, hvad han så skulle gjøre sig den ubelejlighed at ignorere [...] dronningen ville se træt og lidende ud, fornemt lidende, og hofdamerne, der ingenting vidste, men alting anede, ville sidde tavse [...]

Han tog fejl. (33)

Con queste riflessioni si era preparato a parare ogni colpo; troverà invece una corte amica e una moglie più opportunistica di lui.

In entrambi gli esempi i pensieri dei personaggi affiancano l'azione del romanzo in maniera così esplicita e dettagliata da far sembrare che la stessa scena sia stata ripetuta due volte con modalità diverse. Indubbiamente lo scopo principale di questo espediente narrativo è mostrare l'inadeguatezza dei personaggi di fronte all'imprevedibilità della vita,¹⁵⁶ ma le modalità di questo confronto tra pensieri e realtà creano mondi paralleli.

Anche in *Niels Lyhne* troviamo qualche esempio di questo gioco delle ipotesi,¹⁵⁷ come nelle voci su Tema Boye, in cui l'autore interviene a fare chiarezza, mostrando però come una diceria abbia spesso la stessa forza della realtà:

Der var slet ikke noget om, at hun her havde røget opium i en fransk klub, ligesålidt som om den historie, at hun skulle have ladet sig modellere på samme måde som Paulina Borghese, og den lille russiske fyrste, som skød sig, mens hun

var i Neapel, skød sig ingenlunde for hendes skyld. Men sandt var det, at de tyske kunstnere var utrættelige i at bringe serenader, og det var også sandt, at hun en morgenstund, iført albansk bondepigedragt, havde sat sig på en kirketrappe oppe i Via Sistina, og af en nysankommen kunstner havde ladet sig engagere til at stå model med en krukke på hovedet og en lille brun dreng ved hånden. Sådan et billede hang der i alt fald paa hendes væg. (34)¹⁵⁸

Ultimo esempio che consideriamo sono i pensieri di Fennimore mentre aspetta Niels la sera in cui riceverà la notizia della morte di Erik:

Om han alligevel nu stod derovre ved den anden strand og spændte sine skjorter på, og så var her om et øjeblik! Hun såe ham så tydeligt, han åndede lidt tungt efter løbet, og missede med øjnene ad lyset herinde ovenpå al det mørke. Der kom sådan en kulde ind med ham, og hans skjæg var ganske fuldt af små bitte, blinkende dråber. Så ville han sige – hvad ville han sige?

Hun smilte og saae nedad sig.

Hun ville ønske, der var et fyrværkeri derude, raketter, der gik tilvejs i en lang, lang stribe og så blev til små orme, der borede sig ind igjennem himlen og blev borte med et blaf; - eller også en stor, stor mat kugle, der sitrede op i luften og så langsomt daled ned i en regn af tusindfarvede stjærner. (35)

Le fantasie verosimili lasciano il posto a quelle surreali, entrambi però espressione dello stesso desiderio di rivedere la persona amata, che porta al tentativo di anticipare nella mente il suo arrivo creando un mondo fantastico in cui poter stare assieme. Anche in questo caso ogni fantasia verrà distrutta dalla notizia della morte del marito di Fennimore.¹⁵⁹

Gli esempi proposti avevano lo scopo di rilevare una tendenza dell'arte di Jacobsen che mostra affinità con un aspetto del *Malte* messo in luce dalla critica. Questa corrispondenza di espedienti narrativi autorizza a supporre anche in questo caso un'incidenza del poeta danese.

7. Conclusioni

Abbiamo visto che l'incontro con le opere di Jacobsen avvenne in un momento di svolta artistica ed esistenziale per Rilke e che egli si appassionò subito al poeta danese, esprimendo la sua ammirazione in lettere e diari e cercando di diffonderne le opere. A un'abbondanza di dichiarazioni su Jacobsen

non corrispose però un'esposizione sistematica: Rilke infatti non realizzò una monografia sul poeta, limitandosi a tradurre alcune liriche.

La presenza di Jacobsen nelle sue dichiarazioni occupa per lo più gli anni dal 1902 al 1910 (il cosiddetto "periodo medio" nella produzione rilkiana, inauguratosi con il soggiorno parigino) e non a caso il fenomeno appare in declino dopo la pubblicazione del *Malte*.

In quegli anni Rilke si mostrò attento osservatore della cultura scandinava, sia dal punto di vista sociale sia culturale sia artistico, come testimoniano numerosi saggi e recensioni. Nel 1904 trascorse oltre cinque mesi in Danimarca e in Svezia, avendo modo di conoscere Copenaghen e la campagna svedese, mentre di quella danese, presente nel *Malte*, fece esperienza solo dai libri.

I contributi di artisti e intellettuali nordici, in particolare Søren Kierkegaard, Herman Bang e Sigbjørn Obstfelder, si sovrapposero letteralmente all'incidenza di Jacobsen, tanto che sia nelle testimonianze rilkiane sia nella critica troviamo elementi comuni a tutti gli autori, espressione in questo senso di un sentire nordico. Il recupero dell'infanzia, il rapporto con il trascendente, la malinconia, l'amore per i toni delicati, l'attenzione alle manifestazioni della natura sono solo alcuni elementi dell'atmosfera da cui Rilke era affascinato e che lo portò a interessarsi alla società nordica e al sistema scolastico di quei paesi.

L'esperienza scandinava si collocò tra quella russa e quella francese, non solo cronologicamente. Possiamo infatti individuare nelle opere di Rilke il chiaro passaggio da un'arte fondata sulla spiritualità e sul tema del divino (*Geschichte vom lieben Gott* e *Stundenbuch*) a una ricerca della verità attraverso l'arte (*Malte* e *Neue Gedichte*), in un percorso nel quale sempre più forte si fece l'esigenza di rappresentare il *reale*, oltre ogni mistificazione umana.

Sotto questo aspetto Rilke apprese da Jacobsen, da Rodin e da Baudelaire la necessità di accogliere ogni aspetto della realtà e di farsi trasformare dalla vita, lasciando *accadere* le cose dentro di sé; e l'importanza del lavoro costante, non solo per arrivare a guardare le cose dal loro punto di vista, ma per redimere se stessi nell'impegno quotidiano, superando in tal modo l'incapacità di vivere.

Rilke apprese da Jacobsen il gusto della ricerca storica e della cura della forma. Forse cercò di imitarne lo stile, ma non in senso stretto, bensì riferendosi alla capacità del poeta danese di evocare mondi e creare atmosfere, così come avviene, per quanto in modo scioccante, proprio nel *Malte*.

Ma Jacobsen fu per Rilke anche un modello di vita etica, tale da spingerlo ad ammirare gli abitanti di Copenaghen rintracciando in loro qualcosa del suo maestro. Avendo accesso alle lettere del danese e soprattutto alla presentazione di Edvard Brandes, ne conobbe l'integrità morale e il grande impegno artistico e intellettuale, avvicinandosi per un certo periodo anche alle scienze naturali.

L'influsso del poeta danese su Rilke è certo più rilevante nel periodo giovanile, come è stato dimostrato, in particolare nei racconti e nell'*Ewald Tragy*. Nel *Malte* ritroviamo il tema del recupero dell'infanzia, della propria morte, della confidenza con esseri soprannaturali e della malinconia.

In quest'opera la scissione e l'isolamento del soggetto dal mondo circostante non lascia il protagonista impotente, ma determina la sua angoscia, primo passo del suo percorso esistenziale, che riprende a ritroso quello dei personaggi di Jacobsen, cercando una soluzione alla loro crisi.

L'attenzione e lo studio psicologico con cui Jacobsen trattò il tema dell'amore e della vita in comune, sondando anche l'inconscio dei personaggi, portò certo Rilke a interrogarsi sulla possibilità della felicità in amore e sui difetti umani che la pregiudicavano. La forza morale di diverse figure femminili, espressa tuttavia più nei loro discorsi che nella loro coerenza quotidiana, sembra aver anticipato il sentire delle grandi amanti, protagoniste della seconda parte del *Malte*.

La stessa atmosfera iniziale del romanzo mostra affinità con la rappresentazione della vitalità spesso invadente della natura in Jacobsen, risultando così la miseria di Parigi un equivalente negativo di quella natura, unica testimonianza di vita che il protagonista sia in grado di percepire.

Lo stile di Jacobsen predilige, oltre ai quadretti coloristici per cui si guadagnò la stima di Georg Brandes, la realizzazione di immagini che diano forma e consistenza a ogni stato d'animo, un gusto assimilabile al *sachliches Sagen* di Rilke.

Infine possiamo rintracciare nelle opere di Jacobsen la presenza dell'ipotesi letteraria, legata all'amore per la creazione di mondi, che porta il poeta danese a mostrare pensieri e aspettative dei personaggi quasi fossero fatti reali per poi spesso smascherarne la vanità, ma solo dopo aver intrattenuto il lettore con autentiche dimensioni parallele all'azione concreta. Questo elemento si può accostare al forte senso dell'ipotesi nel *Malte*, segnalato anche dall'abbondanza di congiuntivi.

L'immagine che Rilke ebbe di Jacobsen cambiò nel corso degli anni e dalla ricezione di una moda passò all'adozione di un modello etico e artistico, che probabilmente deformò la personalità del poeta in ragione della propria ricerca artistica ed esistenziale. Lo stesso Rilke si dichiarò comunque incapace negli ultimi anni di definire con chiarezza l'incidenza di Jacobsen sulla sua opera.

Il suo interesse per il poeta rimase tuttavia vivo sino alla fine e nelle parole di Rilke avvertiamo quasi il senso di qualcosa di incompiuto nel suo rapporto con lui, come se il *Malte* non fosse bastato a rievocare i suoi mondi e a prendere confidenza con la sua personalità.

E chissà che nel Dio che “ancora non voleva” amare il Figliol Prodigo alla fine del *Malte* Rilke non abbia voluto ricordare il rapporto tormentato con Dio di Jacobsen, un ateo conscio dei limiti dell'ateismo.

Note

¹ Nonché i risultati di diverse ricerche, in particolare riguardo alle fonti del *Malte*. Ricordiamo tra gli altri i contributi di Lydia Baer (1939), Werner Kohlschmidt (1948), Hermann Kunisch (1975), Alberto Destro (1987), Elisabetta Potthof (1987), Bengt Algot Sørensen (1989) ed Erich Unglaub (2002); circa le fonti August Stahl (1979) e Brigitte von Witzleben (1996). Vedi la bibliografia.

² “Rilke hatte ein Genie dafür, etwas, das eigentlich ein wohlbekanntes Phänomen war, zu etwas zu machen, das ihm gehörte, das seine Entdeckung war. Das ist sicher der Fall mit seiner Empfehlung von Jacobsen” George C. Schoolfield, “Rilke und Skandinavien”, in Peter Demetz *et al.* (a cura di), *Rilke, ein europäischer Dichter aus Prag*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998, pp. 115-125.

³ Un'incidenza maggiore nella prosa: “nicht so sehr im Rilkeschen Gedicht als vielmehr im Rilkeschen Prosawerk von den frühen Novellen bis zum Abschluß des *Malte Laurids Brigge*”, Werner Kohlschmidt, “Rilke und Jacobsen”, in Id., *Rilke-Interpretationen*, Schauernberg Verlag, Schauernberg, 1948, p. 10.

⁴ Influssi diretti di Jacobsen sono ipotizzabili anche in altre opere, soprattutto nel racconto autobiografico *Ewald Tragy* (1898, pubblicato postumo nel 1929). Cfr. August Stahl, *Rilke-Kommentar. Zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*, München, Winkler Verlag, 1979, pp. 87-89.

⁵ Vedi la lettera a Holitscher del 17.8.1924 e quella ad Axel Juncker del 12.6.1906.

⁶ Cfr. la lettera ad Anton Kippenberg del 18.11.1910: “Ja, auf Jacobsen verzicht ich nun endgültig, vor einigen Jahren wärs vielleicht noch gerade möglich gewesen”. In quel periodo venne in possesso di *Digte og Udkast* nella seconda edizione del 1900. Cfr. Ingeborg Schnack, *Rilke. Chronik seines Lebens und Werkes* (2 Voll.), Passau, Insel Verlag, 1975, p. 358.

⁷ “ich habe Jacobsen (“Niels Lyhne” und die Sechs Novellen) zuerst in der sympathischen ältesten Übertragung der Maria von Borch – (Reclam) – kennen gelernt”, a Hermann Pongs il 17.8.1924.

⁸ Ricordiamo tra gli altri Helene Woronin (lettera del 6.6.1898), Franz Xaver Kappus (lettere del 5 e del 23 aprile 1903), Hugo Heller (1907) e Aline Dietrichstein (lettera del 12.9.1916).

⁹ “Sprachlich weist diese Übersetzung Unsicherheiten und Lücken auf” (Schnack, *Rilke-Chronik*, cit., p.193).

¹⁰ Cfr. la lettera del 12.7.1904 alla moglie Clara, nella quale racconta di aver notato che uno studente svedese che lo stava accompagnando in un'escursione portava con sé una copia del *Niels Lyhne*: “Denke Dir, daß unter dem wenigen [Gepäck] aber ein Buch war und daß dieses Buch Niels Lyhne hieß (übrigens in derselben dänischen Ausgabe, die wir besitzen), so glaubst Du mir schon, daß er ein guter Mensch gewesen sein muß.” *Briefe* 02/06, p. 198. Vedi anche il giudizio critico di Kohlschmidt: “Es scheint also auch das Vorbild einer Menschlichkeit durch, die Rilke mit dem Vorbild des Künstlertums in Jacobsen verband”, *Rilke und Jacobsen*, cit., p. 17. E quello di Alberto Destro: “Jacobsen diventa agli occhi di Rilke una sorta di modello umano”, “Da Jacobsen a Malte. Il romanzo d'artista di R. M. Rilke”, in Fausto Cercignani, Margherita Giordano Lokrantz (a cura di), *In Danimarca e oltre. Per il centenario di Jens Peter Jacobsen*, Milano, Cisalpino Goliardica, 1987, p. 140.

¹¹ Questa definizione fu coniata dal critico danese Georg Brandes nella sua opera fondamentale *Det moderne gjennembruds Mænd* (Gli uomini della rivoluzione moderna, 1883). Vedi capitolo 5.

¹² Vedi ad esempio nel *Worpsweder Tagebuch*, 27.9.1900: “Jacobsen. Seine Bilder wachsen alle aus Wirklichkeit und bringen diese nahe.” in Carl Sieber e Ruth Sieber-Rilke (a cura di),

Tagebücher aus der Frühzeit (1942), Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1973, p. 277.

¹³ “Aber Rilkes Verhältnis zu Jacobsen ist überhaupt zunächst allgemein zu sehen als ein Teilproblem der Beziehung des Dichters zum skandinavischen Norden.” Kohlschmidt, p. 11. Infatti: “Von 1901 bis 1906 übernimmt Skandinavien die vorherrschende Rolle in Rilkes kulturgeographischer Imagination.”, Manfred Engel, Dorothea Lauterbach (a cura di), *Rilke-Handbuch. Leben. Werk. Wirkung*, Stuttgart–Weimar, J. B. Metzler, 2004, p. 116. A questo interesse contribuì il matrimonio con Clara Westhoff, “die ein starkes Interesse gerade für Jacobsen hegte und sich Kopenhagen mit seinen “nordischen Menschen” [...] als geeignetsten Arbeitsort für ihre Bildhauer vorstellte.” *Ivi*, p. 117.

¹⁴ Cfr. Erich Unglaub, *Rilke-Arbeiten*, Frankfurt am Main, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2002, pp. 11-27. E anche nel mondo nordico vide un modello etico da prendere a esempio: “Häufig enthalten die Rezensionen die [...] Botschaft, daß der Norden ein Ort von beginnender sozialer und menschlicher Aufklärung ist” Ispirato dal Nord Rilke cominciò a occuparsi della scuola e del problema dell’educazione del bambino (che nella scuola doveva poter sviluppare a pieno la personalità). Vedi i saggi “Das Jahrhundert des Kindes” (1902), recensione di *Barnets Århundrade* di Ellen Key (1900), in Manfred Engel *et al.* (a cura di), *Rainer Maria Rilke. Kommentierte Ausgabe* (di seguito abbreviato in KA), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996, Band 4, pp. 262-268 e *Samskola* (1904), *ivi*, pp. 576-582.

¹⁵ Rilke in Danimarca vide solo Copenaghen e conobbe la campagna danese dai libri, soprattutto quelli di Jacobsen e Bang. Cfr. Unglaub, *Rilke-Arbeiten*, cit., pp. 42-43.

¹⁶ In particolare i *Danske maledede Portræter* (1895-1910) e gli *Efterladte Papirer fra den Reventlowske Familienkreds i Tidsrummet 1770-1827* (1895-1906), cfr. *Rilke-Handbuch*, cit., p. 117. L’attenzione alle fonti storiche, come testimonia lo stesso Rilke, fu uno degli insegnamenti recepiti da Jacobsen, anche se egli apprezzò ancora di più la sensibilità del danese nel comprendere un periodo storico restituendolo nella sua poesia. Così scrive ad esempio su *Fru Marie Grubbe*: “Da hat er [Jacobsen] nicht eine historische Zeit aus Akten und Altschriften aufgebaut und erneut: er hat eine Zeit geschaffen und Größe und Gewaltigkeit, Güte und Glanz an die gegeben, die sie mit Schicksalen und Träumen, mit Enttäuschungen und Sehnsüchten erfüllten. Er hat eine Zeit gebildet und den Stil dieser Zeit.”, citato da E. Unglaub, *Rilke-Arbeiten*, cit., p. 13-14.

¹⁷ AA.VV., Rainer Maria Rilke. *Sämtliche Werke*, Wiesbaden, Insel Verlag 1959, Band 3, p. 566. La poesia venne composta a Monaco nel 1897 e poi trascritta nel volume donato a Paula. Cfr. Elisabetta Potthoff, “Verso l’emancipazione: le poesie di R.M. Rilke per J.P. Jacobsen”, in Cercignani, Lokrantz, *In Danimarca*, cit., p. 148.

¹⁸ Cfr. Engel, Lauterbach, *Rilke-Handbuch*, cit., p. 117. E Bengt Algot Sørensen: “In diesem Portrait finden wir die damals charakteristischen Züge des Jacobsen-Bildes wieder: Einsamkeit, Stille, Sehnsucht und Krankheit [...] Die Krankheit wird zu etwas sakral Erhabenem aufgewertet.” (“Rilkes Bild von Jens Peter Jacobsen”, in *Funde und Forschungen. Ausgewählte Essays*, Odense University Press, 1989, pp. 268-269).

¹⁹ “Jacobsen’s life was singularly uneventful; there were no love affair or other dramatic adventures” (Niels Lyhne Jensen, *Jens Peter Jacobsen*, Boston, Twayne Publishers, 1980, p. 32).

²⁰ “um die Jahrhundertwende war Jacobsen auch für Rilke zunächst ein verfeinerter Vertreter der europäischen Dekadenz, dem Leben fast entrückt und dem Bereich des Traumes, der Krankheit und des Todes zugehörig.” (Sørensen, *Funde und Forschungen*, cit., p. 269).

²¹ Si vedano i racconti, tutti dalla struttura molto ben ordinata, seppure spesso raccontino di drammi esistenziali (es. *To Verdener*, in *Samlede Værker*, København, Gyldendalsk Bogklub, 1979, Bind 2, pp. 209-212), con connotazioni surreali (es. *Et Skud i Taagen*, *ivi*, pp. 197-208); inoltre Destro: “Largamente indipendente da Jacobsen è invece la struttura narrativa del Malte, che non appare in alcun modo riconducibile ai moduli dello scrittore danese, tuttora ancorato a un

Rainer Maria Rilke e l'arte di Jens Peter Jacobsen

realismo di stampo ottocentesco [...] Piuttosto la struttura tanto originalmente “antinarrativa” del Malte è stata felicemente accostata all’opera di [...] Sigbjørn Obstfelder.” (“Da Jacobsen a Malte”, in Cercignani, Lokrantz, *In Danimarca*, cit. p. 137). E Kohlschmidt: “[Rilke will] rühmen [...] die eigentümliche Form des Realismus, die Jacobsen in seinem Schaffen verkörpert und die gleichbedeutend ist mit einer Einbeziehung der impressionistischen Errungenschaften in ein starkes realistisches Wollen und Können.” (*Rilke-Interpretationen*, cit., p. 20).

²² Ricordiamo che, prima di raggiungere la fama di poeta, Jacobsen aveva ottenuto riconoscimenti per le sue ricerche scientifiche (in particolare per lo studio delle Desmidiacee) e si era dedicato alla diffusione delle teorie di Charles Darwin, esponendole in una serie di articoli sulla rivista “Nyt dansk Maanedskrift” di Vilhelm Møller a partire dal 1871 e traducendo le sue opere sull’origine della specie (con il titolo *Arternes Oprindelse*, 1872) e sull’evoluzione dell’uomo (*Menneskets Afstamning*, 1874). Jacobsen cercò anche di spiegare le implicazioni rivoluzionarie di tali teorie sul pensiero umano, avvicinandosi sempre più a una religione naturale opposta a quelle soprannaturali come il Cristianesimo. Cfr. Alrik Gustafson, “Toward Decadence. Jens Peter Jacobsen”, in Id., *Six Scandinavian Novelists*, American - Scandinavian Foundation, 1940, pp. 81-82. Considerando la novella *Mogens* (1872), esordio letterario di Jacobsen, incentrata sul rapporto tra l’uomo e la natura, possiamo individuare nella sua passione per gli studi darwiniani il punto di contatto tra la formazione scientifica e il temperamento artistico. Cfr. Gustafson, *Six Scandinavian*, cit., pp. 83- 84.

²³ Lxa malattia quale fonte di creatività era un concetto diffuso nella sua generazione: “Es sieht also aus, als habe Rilke sich den gewaltigen Eindruck, den er durch Jacobsen empfing, zu klären gesucht von dem Phänomen seiner Innenraum schaffenden Krankheit aus. (Ein Gedanke, der ja der ganzen Generation schon von Nietzsche her zeitläufig war in jenem Begriff einer Affinität von Genie und Krankheit, der die radikalste dichterische Verarbeitung wohl bei Thomas Mann gefunden hat.)” (Kohlschmidt, *Rilke-Interpretationen*, cit., p. 18).

²⁴ *Sämtliche Werke*, Band 3, cit., pp. 448-449. Il motto è la traduzione di due versi di Jacobsen, in originale *Lys over Landet / Det er det, vi vil (Samlede Værker*, cit., 1979, Bind 1, p. 233); i versi concludevano la raccolta *Digte og Udkast* uscita nel 1886. Rappresentano un’affermazione della ricerca della verità oltre ogni conformismo e ogni ideologia, punto di contatto tra Niels Lyhne e il filosofo Hjerrild (Bind 2, pp. 91-96). Le liriche di Jacobsen vennero pubblicate in traduzione tedesca da Eugen Diederichs nel 1899, cfr. Potthof, “Verso l’emancipazione”, in Cercignani, Lokrantz, *In Danimarca*, cit., p.150.

²⁵ Queste caratteristiche sono apparse a Sørensen come difetti: “Ein erstaunlicher Beleg für die Oberflächlichkeit und Einseitigkeit, mit der der junge Rilke damals seinen Jacobsen las, ist das im Januar 1898 gedrückte Gedicht [...] Die vor uns und – wir.” (*Funde und Forschungen*, cit., p. 270). L’autore rileva come Rilke consideri solo lo Jacobsen decadente, non il naturalista illuminista. Similmente commenta Hermann Kunisch: “Es gibt nur einen Jacobsen. Der, dem Rilke den großen Einfluß auf seine jugendliche Epoche zugestand, sein „Jahres-Regent“, war nur die eine Seite eines viel größeren Ganzen. Es war Rilkes guten Rechts, sich den dänischen Dichter nach seinem Bilde zurechtzumachen und nur gelten zu lassen, was ihm damals gemäß war; es war aber ungerecht, den dem Dunkel der Schwermut zueigenden Dichter, der er dich schon im ‘Mogens’ war, zu schmähen.” (“Jens Peter Jacobsen”, in *Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung*, Berlin, Duncker & Humboldt, 1975, p. 106).

²⁶ Per Rilke questo atteggiamento non riguarda solo pochi eletti, ma viene condiviso da una generazione, in opposizione a quella che l’ha preceduta, come del resto avverte già il titolo: “Lo stesso Jacobsen del resto, come la critica ha notato, rivela nell’uso dei verbi “andare” e “venire” la stessa sensibilità per l’alternarsi generazionale, per il succedersi di coloro che entrano in scena o che invece l’abbandonano. [...] E proprio ritraendo “quelli prima di noi” inizia la poesia di Rilke, che riprende dalla precedente il tema dello “Sturmverzicht”, cioè della rinuncia a quel fragore che i

predecessori avevano fatto proprio” (Potthoff, *Verso l’emancipazione*, cit., p. 151). Il nuovo spirito poetico auspicato da Rilke smaschera, dietro il vitalismo dei predecessori, una sostanziale decadenza: “Entro questa natura impietosa la morte è comunque vissuta con dolore.”, *Ibidem*.

²⁷ La posizione di Jacobsen al riguardo non è univoca: tra le liriche – citate qui dall’antologia *Arabesk* (1986) curata da Fambrini – troviamo *Drøm* (Sogna, p. 38) e *En Bøn* (Una preghiera, p. 34) sul valore dei sogni, ma anche *Der hjælper ej drømme* (Non aiuta sognare, p. 40); in *Niels Lyhne* poi l’autore critica espressamente l’atteggiamento della madre Bartholine, abituata a vivere la vita attraverso i propri sogni “dimenticando quel che è così facile dimenticare: che né i sogni più belli, né i desideri più ardenti possono far progredire di un pollice lo sviluppo dello spirito umano” (*Niels Lyhne*, trad. it. M. Svendsen Bianchi, 1995, Iperborea, Milano, pp. 31-32).

²⁸ “La poesia moderna è spesso nostalgia della vita: non di una sua forma particolare e determinata di cui si lamenti la mancanza, [...] ma della vita in sé, come se essa stessa fosse assente [...] Anche Niels Lyhne s’accorge di non nuotare nel fiume della vita, di non essere identico a quel fluire e di non parteciparvi, ma di guardarlo dalle sue sponde.” (Claudio Magris, “Introduzione” a *Niels Lyhne*, cit., pp. 8-9).

²⁹ “Aber seitdem habe ich fürchten gelernt mit der wirklichen Furcht, die nur zunimmt, wenn die Kraft zunimmt, die sie erzeugt. Wir haben keine Vorstellung von dieser Kraft, außer in unserer Furcht.” (KA, Band 3, cit., p. 571).

³⁰ Cfr. Wolfgang Leppmann, *Rilke. Sein Leben. Seine Welt. Sein Werk*, Bern-München, Scherz, 1991, p. 89.

³¹ Lettera a Hermann Pongs, 17.8.1924, in Harmut Engelhardt (a cura di), *Rilke-Materialien “Die Aufzeichnungen des Maltes Laurids Brigge”*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, p. 14.

³² Carl Sieber, Ruth Sieber-Rilke (a cura di), *Tagebücher aus der Frühzeit*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1973, p. 277. Dalla propria infanzia Jacobsen sarebbe riuscito a detta di Rilke a creare tutti i personaggi e le atmosfere che ritroviamo nelle sue opere.

³³ KA, Band 4, cit., p. 306.

³⁴ Sono parole che il protagonista rivolge a Fennimore, parlando dell’amico Erik: “du skal ikke være retfærdig mod ham, for hvor ville de bedste af os komme hen med retfærdighed, nej, men tænk på ham som han var den time, du elskede ham højest” (36).

³⁵ “ ‘Mogens’ wurde aufgeschlagen, und schon war man mitten drin in der frohen, flimmernden, atemlosen Lebendigkeit dieses unvergeßlichsten Regenschauers. Und Niels Lyhne begann mit dem Porträt der Bartholine Blide auf Lönborggaard, einem Frauenbildnis von lionardesker Rätselhaftigkeit.” (KA, Band 4, cit., p. 333).

³⁶ KA, Band 4, p. 349. Questa precisione, che rappresenta il duro lavoro di Jacobsen, ci viene testimoniata da Leppmann: “In Wirklichkeit war der Däne, weit entfernt von allem lyrischen Ungefähr, jedoch ein sehr genauer Arbeiter, der sich zum Beispiel regelmäßig aus Wörterbüchern über die exakte Bedeutung selbst der abgegriffensten Ausdrücke informierte: eine Gewohnheit, die auch Rilke bald annahm” (*Rilke. Sein Leben*, cit., p. 89). E soprattutto da Edvard Brandes: “Derfor kunde intet Ord i hans Værk misforstaas og intet rettes; det nedskreves, fordi det var som forudbestemt fra Evighed af, at *dette* Ord skulde staa *dér*, og Jacobsen vilde forsyndet sig mod den højeste Lov for Digtning, om han havde benyttet noget andet Ord.” (*Breve fra Jens Peter Jacobsen. Forord* (1899), 1968, Gyldendal, København, p. 5) (37).

³⁷ “Wenn ich sagen soll, von wem ich etwas über das Wesen des Schaffens, über seine Tiefe und Ewigkeit erfuhr, so sind es nur zwei Namen, die ich nennen kann: den *Jacobsens*, des großen, großen Dichters, und den *Auguste Rodins*, des Bildhauers, der seinesgleichen nicht hat unter allen Künstlern, die heute leben”, KA, Band 4, p. 519. Rilke raccomanda a Kappus un particolare atteggiamento nella lettura delle opere di Jacobsen: “Leben Sie eine Weile in diesen Büchern, lernen Sie davon, was Ihnen lernenswert scheint, aber vor allem lieben Sie sie”, *ibidem*.

Rainer Maria Rilke e l'arte di Jens Peter Jacobsen

³⁸ Lettera ad Axel Juncker del 16.2.04, in Schnack, *Rilke-Chronik*, cit., p. 179.

³⁹ Lettera del 16.3.1904, *ivi*, p. 180.

⁴⁰ Lettera a Lou Andreas-Salomé del 12.5.1904, in Briefe 02/06, pp. 155-156.

⁴¹ Lettera ad Axel Juncker del 2.6.1904, cfr. Schnack, *Rilke-Chronik*, p. 186.

⁴² Lettera a Clara del 24.6.1904, giorno d'arrivo di Rilke a Copenaghen, Briefe 02/06, cit., p. 169.

⁴³ Lettera a Lou del 3.7.1904, *ivi*, p. 186.

⁴⁴ Lettera a Clara del 19.8.1904, *ivi*, p. 215. E ricordiamo l'episodio con Torsten Holmström citato nella nota 10. Testimonianze come questa supportano la tesi di Alberto Destro, secondo la quale la persona di Jacobsen (nella sua umanità) avrebbe influenzato Rilke più della sua opera di scrittore. Vedi Destro, "Da Jacobsen a Malte", in Cercignani, Lokrantz, *In Danimarca*, cit., pp. 129-143. In particolare: "Jacobsen – l'artista e l'uomo – costituisce l'elemento di cristallizzazione intorno a cui si coagula la figura di Malte. Si tratta beninteso di problemi che al fondo sono quelli di Rilke stesso. Era tuttavia necessario trovare un punto di oggettivazione [...] Questo elemento oggettivante può essere stato costituito dalla figura di Jacobsen, che offriva il vantaggio di essere per un verso una persona reale, ma per l'altro anche quello di essere morto", *ivi*, p. 141.

⁴⁵ KA, Band 3, cit., p. 98. Nel frattempo Rilke aveva cercato come detto di diffonderne l'opera tra gli amici. Oltre al volume donato a Paula Modersohn-Becker, indicò per esempio al poeta Kappus l'edizione e il prezzo della traduzione di romanzi e novelle di Eugen Diederichs (Lettera del 5.4.1903) e donò a Sidonie Nádherný le poesie di Jacobsen nella traduzione di Edda Federn (Lettera del 30.12.1907). Proprio a Sidonie aveva scritto il 18.12.1907: "Jacobsen muß zu den unausgesprochenen Voraussetzungen unseres Verstehens gehört haben", mostrando dunque di interpretare i rapporti umani alla luce della personalità del poeta danese.

⁴⁶ Vedi la lettera a Marie von Thurn und Taxis del 14.1.1913 e Schnack, *Rilke-Chronik*, cit., p. 420.

⁴⁷ Nei suoi manoscritti troviamo i seguenti titoli: *Arabeske zu einer Handzeichnung von Michelangelo* (unico componimento da lui pubblicato, nell'Insel Almanach del 1914, pp. 130 e segg.), *Griechenland, Ellen, An Agnes, Landschaft, Das haben die Seraphim..., Nun ist es Nacht, Wären Perlenreihen, e Das hat man zu büßen*, oltre ai *Gurrelieder*. Cfr. Schnack, *Rilke-Chronik*, cit., p. 429. Queste traduzioni sono incluse nel settimo volume dell'opera omnia di Rilke dedicata alle sue traduzioni. Vedi KA, 1997, Band 7, cit., pp. 1085-1121.

⁴⁸ Lettera alla contessa Aline Dietrichstein del 14.3.1916, Briefe 14/21, pp. 98-100. La necessità di un duro lavoro dentro sé era stata espressa dallo stesso Jacobsen in *Digte og Udkast* (a cura di Edvard Brandes), 1886, seconda edizione nel 1900 [quella letta da Rilke], Kjøbenhavn, Gyldendalske Boghandels Forlag, p. 3.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Lettera ad Alfred Schaer del 26.2.1924, Briefe 21/26, p. 245.

⁵² "Was aber J. P. Jacobsen angeht, so hab ich auch später noch, durch viele Jahre, so unbeschreibliches an ihm erlebt, daß ich mich außerstande sehe, ohne Betrug und Erfindung festzustellen, was er mir in jenen frühesten Jahren mochte bedeutet haben." Cfr. Engelhardt, *Materialien zu Rainer Maria Rilke*, cit., p. 14. Kunisch vede in tutta l'opera di Rilke una reazione all'incontro con l'arte di Jacobsen: "Die 'Neuen Gedichte', der 'Malte' und noch mehr die 'Elegien' sind Gegenbilder zu Jacobsens schwermütiger, das Ich in die Mitte des Daseins und als Maßstab setzender Ausweglosigkeit. Rilkes Weg ging aus blassem Ineinsfühlen von Mensch und Welt in die Sachlichkeit der Weltverantwortung – *die Welt als Aufgabe* –, in die Sorge um den Bestand der Dinge." (*Dasein un Dichtung*, cit., p. 105).

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ “Jacobsen, noch 1897 “Ein blasser Mondpoet” [...] in R.s Augen (im Einklang mit der verbreiteten Auffassung des Dichters als Vertreter der Dekadenz), erscheint ihm im Umgang mit den Worpssweder Malern als nuancierter Maler des Lebens” (Engel, Lauterbach, *Rilke-Handbuch*, cit., p.117). “Das eigentliche Vorbild für R.s tastende Hinwendung zu einer Kunst, die “sachlich, ohne eine Spur von Sentimentalität” Inneres zu artikulieren vermag” (Ivi, p. 490).

⁵⁵ “Der dänische Autor ist der stärkste literarische Eindruck der Jahre 1897 bis 1902.”, *ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Die Bücher zum wirklichen Leben*, KA, Band 4, p. 652.

⁵⁸ “ohne dieses Gedicht die ganze Entwicklung zum sachlichen Sagen, die wir jetzt in Cézanne zu erkennen glauben, nicht hätte anheben können” (Lettera a Clara del 19.10.1907 in Engelhardt, *Materialien zu Rainer Maria Rilke*, cit., p. 39). Rilke esprime persino la necessità di celebrare la condizione dei reietti anziché cercare di cambiarla: “nur durch eine Rühmung ihres unvergleichlichen Schicksals vermochte der zu ihnen plötzlich entschlossene Dichter wahr und gründlich zu sein” (Lettera del 21.10.1904, in *ibidem*, p. 18).

⁵⁹ Compito questo assai arduo in un periodo storico in cui la vita tende a ritrarsi nell’invisibile e a svilupparsi verso l’interno anziché verso l’esterno. Cfr. la lettera a Hulewicz del 10.11.1925, *Briefe* 21/26, p. 321.

⁶⁰ “Wie etwa Ibsen [...] wie ein gestriger Dramatiker für das uns unsichtbar gewordene Ereignis sichtbare Belege aufsucht, so verlangt es auch den jungen M. L. Brigge, das fortwährend ins unsichtbare sich zurückziehende Leben über Erscheinungen und Bildern sich fasslich zu machen;”, lettera a Witold von Hulewicz del 10.11.1925, *Briefe* 21/26, p. 319.

⁶¹ Lettera del 12.9.1916 alla contessa Aline Dietrichstein, in *Briefe* 14/21, pp. 110-112.

⁶² Le citazioni da *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sono tratte da *Kommentierte Ausgabe*, cit., Band 3, pp. 454-635. Per ogni citazione verrà indicato tra parentesi solo il numero della pagina.

⁶³ Vedi anche Anna Lucia Giavotto Künkler, “*Non essere sonno di nessuno sotto tante palpebre*” *Rilke o la responsabilità del compito conoscitivo*, Genova, Il melangolo, 1979: “Il Malte infatti traccia l’avvio di un faticoso cammino conoscitivo in cui il singolo inizia a intravedere via via la sua destinazione di scoprimento senza disporre di un bagaglio di principi e soluzioni già scelti ed acquisiti” p. 12 e “Nel romanzo assistiamo di volta in volta, di quadro in quadro al farsi strada della nuova dimensione. Dal seguito e dalle parti conclusive risulta evidente che le fatiche iniziali non sono state vane, che un’evoluzione è avvenuta” p. 14.

⁶⁴ “Nel *Malte* si avverte che solo a partire da tale orizzonte di oscurità il nostro stesso rapporto-con potrà essere analizzato come fenomeno, ossia in vista di ciò che esso nasconde.” Ivi, p. 18. Vedi anche Ulrich Fülleborn: “Angst und Furcht sind vom neuen Sehen nicht zu trennen. Sie sind ebenso sehr Grund wie Folge des Blickes, der die ganze Wahrheit will” in *Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, (Engelhardt, *Materialien zu Rainer Maria Rilke*, cit., p. 189).

⁶⁵ Dal punto di vista poetico questa posizione corrisponde al *Dinggedicht*, al *farsi cosa fra le cose* propugnato da Rilke. Dal punto di vista narrativo porta come conseguenza la rinnovata capacità di raccontare la realtà in modo organico, come risulta evidente dal confronto tra i primi appunti, dalla forma spezzata, e gli ultimi, in particolare la rilettura della parabola del Figliol prodigo, le cui vicende ci vengono narrate in ordine cronologico.

⁶⁶ Cfr. Walter Rehm: “Jacobsen [kennt] [...] aus der Schwermut nur noch den Ausweg in die Verzweiflung [...] Der ‚Malte‘ will demgegenüber „das Problem der beiden Romane Jacobsens gerade in entgegengesetzter Richtung, das heißt, in ‚aufsteigendem‘, nicht mehr wie bei dem Dänen, in ‚absteigenden‘ Sinn behandeln.” (*Experimentum medietatis. Studien zur Geistes-*

Rainer Maria Rilke e l'arte di Jens Peter Jacobsen

und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Düsseldorf, 1947, p. 239 e 268, cit. da Kunisch, *Dasein und Dichtung*, cit., p. 106).

⁶⁷ “Niels Lyhne sperimenta il fallimento dei valori, l’insopportabile e sterile tensione della sensitività sottoposta agli stimoli di una modernità sempre più assillante.” Magris, “Introduzione”, *Niels Lyhne*, cit., p. 28. Tale è la situazione di Malte nella metropoli e la sua perdita di identità descritta nei primi appunti.

⁶⁸ Il cui spirito è ripreso da Rilke in questa interpretazione del romanzo: “Was im Malte Laurids Brigge [...] ausgesprochen eingelittet steht, das ist ja eigentlich nur *dies* [...] wie ist es möglich zu leben, wenn doch die Elemente dieses Lebens uns völlig unfäglich sind? Wenn wir immerfort im Lieben unzulänglich, im Entschließen unsicher und dem Tode gegenüber unfähig sind, wie ist es möglich dazusein?” (Lettera a Lotte Hepner del 8.11.1915 in Engelhardt, *Materialien zu Rainer Maria Rilke*, cit., p. 110). Marie Grubbe e Niels Lyhne portano entrambi dentro sé queste domande, non sentendosi all’altezza della realtà in cui vivono.

⁶⁹ “La storia delle esperienze di Niels Lyhne sembra quasi volersi organizzare in un ‘Bildungsroman’, le cui fasi principali sono in qualche misura caratterizzate – al pari delle tre parti della ‘Bildungserzählung’ Mogens – da figure femminili di volta in volta diverse, così come le sequenze di *Fru Marie Grubbe* presentano la vicenda della protagonista attraverso tappe” (Cercignani, “Disperata speranza”, in Cercignani, Lokrantz, *In Danimarca*, cit., p. 100).

⁷⁰ Rilke commentò questa caratteristica del primo romanzo di Jacobsen: “Hier ist ein absteigendes, ja ein fallendes Schicksal gezeigt, das Fallen eines Frauenherzens, das einfach der eigenen Schwere nachgibt, - ich habe auch erst nach Jahren verstanden, wie rein diese stürzende Kurve durch die dichten und massigen Arabeske der Historie durchgezogen ist [...] Diese tiefe Unschuld des menschlichen Herzens durch die es imstande ist, selbst auf seinen Untergang zu, eine reine Linie zu beschreiben.” (Alla contessa Aline Dietrichstein, 12.9.1916). Kohlschmidt commenta: “Dies ist das Marie Grubbe-Schicksal. Es ist aber auch das Malte-Schicksal [...] so fühlt sich Malte sich verfallen der Kaste der eingeweihten „Armen“, der vom Leben Fortgeworfenen [...] Während aber Marie Grubbe einer Art Schicksalsheimat mit innerer Notwendigkeit zusinkt, [...] vollzieht sich das Fallen Maltes allerdings auch in seiner eigenen Schwere, [...] in einer Art von Selbstanalyse, die wiederum mehr dem Jacobsen des „Niels Lyhne“ eignet.” (*Rilke-Interpretationen*, cit., pp., 24-25).

⁷¹ Marie muore dopo il compagno Søren, senza figli, lontana dalla propria famiglia e negli ultimi giorni perde le facoltà mentali, non potendo così trovare il conforto dei sacramenti. Niels muore in guerra, dopo aver perso tutti gli affetti, dai genitori alla moglie Gerda al figlio piccolo, e la vicinanza dell’amico Hjerrild non placa il suo tormento di fronte all’impossibilità dell’uomo di accogliere e difendere l’ateismo, che lui stesso in un’occasione ha tradito.

⁷² La sensualità greve in cui il suo erotismo degenera nel finale del romanzo nasce dalle sue innate pulsioni masochistiche, dal piacere di degradarsi che caratterizza il personaggio.

⁷³ Marie infatti va a trovare Ulrik Christian durante la sua agonia, chiede il divorzio da Ulrik Frederik mentre il marito vorrebbe continuare a mantenerla, pretende il divorzio da Palle Dyre, sceglie di seguire Søren, ricercato dalle autorità, pagando il prezzo della sostanziale perdita dell’eredità paterna e di una vita tra le classi sociali umili. Niels invece non crede abbastanza alla propria vocazione poetica, non sa convincere Tema Boye della propria affidabilità, non sa evitare la relazione clandestina con Fennimore, con la quale tradisce l’amico Erik. In nome della propria evoluzione interiore allontana i suoi migliori amici Erik e Frithiof.

⁷⁴ Per esempio passa da una crisi mistica dopo la morte di Ulrik Christian alla civetteria per l’ingresso in società; con i suoi colpi di testa confonde Ulrik Frederik e arriva a ferirlo spinta dall’istinto; si diverte a giocare con Søren, salvo poi riverirlo pur di stargli accanto.

⁷⁵ Ricordiamo che, nell’acceso dibattito con il filosofo Hjerrild, Niels rappresenta l’ateo positivista, fiducioso nella capacità dell’uomo di liberarsi delle antiche superstizioni. Questo

atteggiamento è ancora presente verso la fine del romanzo, quando Niels spiega a Gerda come il Cristianesimo a suo tempo avesse ragione nel condannare le religioni pagane, ormai inadeguate al nuovo spirito, ma come per gli stessi motivi debba ora lasciar posto alla fede nella ragione. Poi però, come detto, Niels tradisce la sua idea pregando per la salvezza del figlio e gli diventano chiare le enormi difficoltà della fede in un'assenza, dalla quale lo aveva messo in guardia proprio Hjerrild.

⁷⁶ Così Marie scopre l'aridità e la sete di gloria di Ulrik Frederik, che inoltre la tradisce, l'inconsistenza di Sti Høg, la violenza istintiva di Søren, che però non sa condannare, i calcoli politici del padre in occasione del divorzio da Ulrik Frederik. Niels impara l'ineluttabilità del destino nelle dichiarazioni di zia Edele a Bigum, la debolezza di quest'ultimo, la fragilità dell'amico Erik quando esaurisce la vena artistica, la meschinità della propria relazione adulterina con Fennimore; soprattutto sperimenta l'inaffidabilità dei rapporti umani, sempre esposti al rischio dell'abbandono, come nel caso di Tema Boye e di Madame Odéro.

⁷⁷ Fino a non riconoscersi più nella Marie bambina e in quella che un giorno sposò Ulrik Frederik e si chiede quale Marie Dio potrebbe giudicare e chi parlerebbe per tutte loro. Le vicende d'amore e di separazione hanno talmente trasformato la protagonista da farle smarrire l'identità. Cfr. Magris, "Introduzione", cit., p. 24.

⁷⁸ Jacobsen sottolinea come Niels "muoia la propria difficile morte", quasi a commentare che si tratta dell'unica sua conquista, dell'unico obiettivo raggiunto, unica espressione della sua libertà, unico ideale cui sia corrisposta un'azione. Cfr. Cercignani: "Se quel tanto di ateismo storico che emerge dal romanzo... può in un certo senso apparire accessorio o superato, non è tuttavia possibile scindere il personalissimo e sofferto ateismo di Jacobsen dal travaglio esistenziale che si riflette in tutta la sua opera." (Cercignani, *Disperata speranza*, in Cercignani, Lokrantz, *In Danimarca*, cit., p. 127).

⁷⁹ "Niels va incontro a una morte che lo vede soccombere solo e inerte, dopo aver assistito nel corso del romanzo a una serie di morti squallide, inopportune, insensate. Uniche eccezioni, due figure femminili significativamente correlate, la madre e la moglie del protagonista, che si spengono serenamente." Alessandro Fambrini, "Il meraviglioso arazzo della vita: Jens Peter Jacobsen e Rainer Maria Rilke", *Il Confronto Letterario*, 9.18 (1992), p. 323.

⁸⁰ Il lettore sa però attraverso quali errori e difetti i protagonisti siano giunti a questo punto e la circostanza non è secondaria per la nostra ricerca: Malte farà tesoro dei loro sbagli, ma anche delle loro convinzioni, che nel tempo si sono mutate in perplessità. Tra il proprio punto di vista e quello altrui (individui o società), Malte introdurrà una prospettiva diversa: lo sguardo sulle cose, facendosi simile a loro, lasciando che esse accadano dentro di lui e cercando in loro un senso.

⁸¹ In particolare la posizione sociale di Malte è a rischio e lo mette a disagio, quasi relegandolo tra i reietti. Ne sono un esempio la povertà della stanza che abita e il fatto che viva in solitudine, trovando negli emarginati gli unici interlocutori. Proprio questa solitudine lo accomuna ai personaggi di Jacobsen, che non sanno evitare gli abbandoni.

⁸² Questo atteggiamento in alcuni passaggi è stato interpretato come la ricerca di un *nirvana*, l'aspirazione a una pace interiore. Cfr. Merete Kjøller Ritzu, "Il nirvana: un motivo latente nell'opera di Jacobsen", in Cercignani, Lokrantz, *In Danimarca*, cit., pp. 27-41.

⁸³ "Gesehenes und Erinnertes sind beide Teile seiner Innenwelt", Judith Ryan, p. 278. Vedi capitolo 4.

⁸⁴ Come nota Magris: "Marie Grubbe vive in uno scorrere sempre uguale di attimi [...] il tempo della sua esistenza le viene pagato in centesimi – come a Nikolaj Kusmic nel *Malte* di Rilke [...] Niels Lyhne soffre la malinconia della temporalità, ma non può opporre nulla di duraturo e anzi s'identifica con la fugacità, vive l'esistenza [...] come un continuo commiato" ("Introduzione", *Niels Lyhne*, cit., pp. 18-19). Quest'ultima osservazione ci ricorda l'*Abschied nehmen* rilkeano della VIII Elegia: "So leben wir und nehmen immer Abschied." (v. 75, KA, Band

2, cit., p. 226) e del *Malte*, quando il protagonista si trova nella sala d'aspetto del medico: "Ein Kind schluchzte in einer Ecke; die langen magern Beine hatte er zu sich auf die Bank gezogen, und nun hielt er sie an sich gepreßt, als müßte er von ihnen Abschied nehmen." (KA, Band 3, cit., p. 493).

⁸⁵ Dei personaggi storici del resto viene considerato l'aspetto esistenziale e artistico, non il contesto storico in cui avvengono le vicende, tanto che alla fine anch'essi portano in sé problematiche di Malte, come la perdita dell'identità.

⁸⁶ Vedi Magris: "sguardo che sgretola ogni totalità unitaria del reale perché si posa errabondo soltanto sui singoli particolari, senza comporli e stringerli mediante connessioni significative." ("Introduzione", *Niels Lyhne*, cit. p. 22). Questo atteggiamento risulta evidente nello scarto tra descrizioni naturali e azioni o pensieri dei personaggi, ma non riguarda solo la sua opera in prosa: "Jacobsen spürt nicht mehr das gewaltig Nährende einer epischen Dichter-Welt, er kennt nur noch das Zehrende oder Lähmende am und im Dichterischen. So schreibt er Dichtungen [...] des gleitenden, erschöpften und verlöschenden Lebens" (Walter Rehm, *Gontscharow und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963, p. 105).

⁸⁷ In particolare Rehm nota una somiglianza tra l'autore e Sti Høg: "Sti Høg, der wollüstige Melancholiker (und durch ihn hindurch der Dichter selbst) [...] will die gefühlte, unbestimmt lastende Trauer des Lebens, die dunkle Schwermut [...] deuten.", *ivi*, p. 107. L'infelicità di Marie dipenderebbe invece non dalla caducità delle cose, ma dalla perdita del divino, dell'amore inteso come carità. *Ivi*, p. 108.

⁸⁸ Pensiamo alla presentazione della protagonista nel racconto: ancor prima che scambi due parole con la figlia Ellinor, Jacobsen ci ha già descritto la difficile situazione della figlia, il motivo del viaggio in Provenza e soprattutto il grande tatto con cui la madre ha intuito la delusione amorosa della figlia senza che ella gliene avesse parlato e ha saputo tacere per starle accanto, cercando in ogni modo di non indurla a sfogarsi e umiliarsi con lei.

⁸⁹ Per esempio Maman placa le sue paure da bambino e gli insegna a perdersi nella contemplazione delle opere d'arte come i pizzi; Abelone invece diventa per lui il primo modello di grande amante e nella sua dolcezza misteriosa cerca di insegnargli a leggere (e a raccontare). Il padre poi gli ispira sicurezza durante l'episodio inquietante dell'apparizione di Christine Brahe nel castello di Urnekloster.

⁹⁰ "In questa solitudine che sembra ormai pervadere tutto, Niels scopre se stesso, si avvede che la sua identità è nettamente contrapposta a quella degli altri, tanto da farli sembrare di un'altra razza." (Cercignani, *Disperata speranza*, in Cercignani, Lokrantz, *In Danimarca*, cit., p. 103).

⁹¹ L'essere ultimi di una stirpe li accomuna. "In *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* hat Rilke ein Problem behandelt, das ihn schon oft beschäftigt hatte: den Seelenzustand des Letzten eines Geschlechtes. All die Kraft, die der Stamm einst besaß, hat sich bei diesem Letzten auf ein einziges konzentriert: das Suchen nach Gott." (Ellen Key, „Ein Gottsucher“, in Engelhardt, *Materialien zu Rainer Maria Rilke*, cit., p. 148). E Malte vive in una sorta di clausura, come un ritiro prima della nuova azione: "Im *Stundenbuch* konnte der Einsame noch zu Gott und von Gott sprechen. In Brigge spricht nicht mehr eine Seele zu Gott, und der Schreibende braucht kein Kloster, um abgeschieden von allem und allen zu leben", *Ivi*, p. 149. Cfr. anche Elisabetta Potthoff: "Malte e Lyhne sono entrambi ultimogeniti delle loro famiglie che non trovano più coincidenze col loro passato, ma neppure riescono a costruire un futuro e così, esiliati dall'esistenza, cercano di riappropriarsene al momento del congedo." ("Verso l'emancipazione", in Cercignani, Lokrantz, *In Danimarca*, cit., p. 149).

⁹² Fambrini paragona il catalogo analitico sfogliato da Erik nel *Niels Lyhne* agli arazzi della *Dame à la Licorne* nel *Malte* e commenta: "in questo episodio, che chiude la prima parte del romanzo, vi è come il superamento dell'*impasse* jacobseniana: [...] la rassegna degli arazzi non tenta [...] l'impossibile approdo dall'esterno di una descrizione realistico oggettiva, ma si scava

attraverso il linguaggio una via nel mondo delle immagini stesse che si animano [...] l'io può penetrare a patto di fondersi con esse, di assimilarle entro la propria interiorità.”, *Il meraviglioso arazzo della vita*, cit., p. 311. Inoltre “La sofferenza e il dolore di una vita che si svolge tutta nel segno della morte, melodia centrale della poetica jacobseniana, appaiono a Rilke, teso a creare alla morte un argine, un pegno inadeguato, il marchio di una rinuncia e di una sconfitta. Il suo percorso tenterà di prendere strada da quel dolore e di riconvertirlo nell'opposto attraverso la sua piena accettazione.” *Ivi*, p. 327. Anche Kunisch individua una reazione di Rilke alle opere di Jacobsen: “Die naturwissenschaftlich-matematische Glaube Jacobsens an die Determiniertheit des Menschen durch Anlage und Milieu stimmt nicht mehr zu Rilkes Glauben an die welterhaltende Kraft des „Rühmens“ und „Sagens“. Die orphische Vorstellung von der Verwandlung der Welt ins Bleibende ist Überwindung des Lebensglaubens von Jacobsen [...] In diesem Sinne ist schon der *Malte* ein Anti-Jacobsen, aber auch in dem Verhältnis Gott gegenüber”, *Jens Peter Jacobsen*, cit., p. 105.

⁹³ “[Fru Marie Grubbe] si risolve in una finissima indagine – epica, lirica e psicologica – della frantumazione dell'io e delle ambivalenze della sessualità” (Claudio Magris, “Nichilismo e malinconia. Jacobsen e il suo Niels Lyhne”, in *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984, p. 67). Così anche Niels Lyhne: “L'artista è colui che esperimenta questa precarietà dell'io senza sostanza e senza confini, e che la esperimenta – come Niels Lyhne – su se stesso, poetando la propria vita (cioè saggiando le varie possibilità di darle forma e fisionomia) piuttosto che la propria opera.” (Magris, “Introduzione”, cit., 1995, pp. 17-18). Per quanto riguarda il *Malte*, si rimanda allo studio di Furio Jesi, che interpreta il romanzo in chiave alchemica, analizzando vari termini ricorrenti. Vedi Furio Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Firenze, G. D'Anna, 1976, in particolare i concetti di *Auflösung* e *Selbstauflösung*, pp. 146-147.

⁹⁴ “Die Destruktion des Ich ist also bloß die Kehrseite einer unerhörten Ausweitung und Erhebung [...] Sie stellt die totale Umkehrung des gewohnten Subjekt-Objektverhältnisses dar”, Walter Sokel, *Zwischen Existenz und Weltinnenraum: zum Prozeß der Ent-Ichung im Malte L.B.*, in *Interpretationen zu R.M.R.*, (a cura di Egon Schwarz), Stuttgart, Ernst Klett, 1983, pp. 90-91.

⁹⁵ “Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht was dort geschieht.”, KA, Band 3, p. 456.

⁹⁶ “le figure delle grandi amanti solitarie, del Figliol Prodigio [...] [nel *Malte*] segneranno un progressivo allontanamento dal mondo che ha come fine la sua riappropriazione, trasferita sul piano interiore e resa pertanto assoluta. Una tale riappropriazione, in questa prima fase che coincide con il periodo di maggiore influenza jacobseniana, si vela dell'antagonismo nel quale era naufragato lo slancio del poeta danese, dissolvendosi in malinconia. Rilke tenta di fermare la bilancia al punto di massima oggettività [...] ma [...] il potenziamento estremo della facoltà di vedere [...] significa trasfigurazione onirica.” (Fambrini, “Il meraviglioso arazzo della vita”, cit., pp. 303-304).

⁹⁷ Le figure femminili rappresentano spesso dei mondi a sé e la loro vita interiore prevale sulle vicende esterne, rendendole modelli forti e attraenti per lo stesso Rilke: “Seine [*Niels Lyhnes*] Frauengestalten prägen auch Rilkes Frauenbild: Bartholine, die kultivierte, lebensunpraktische junge Mutter, die ihr Leben in der Provinz stolz verweigernde Edele, die etwas mokantische hauptstädtische Frau Boye und die Helden immer wieder verfehlende Fennimore. Es sind weibliche Einzelwesen mit eigenem, den Männern unzugänglichem sensiblem Innenleben – eine Welt für sich und nur sporadisch und nur auf kurze Zeit sich einem anderen Menschen öffnend und ihm angehörig. Hier ist eine Frauenfigur vorgezeichnet, die verhalten für sich lebt, von Männern unverstanden und von ihnen letztlich nicht tangiert. Die Interieurs sind weiblich, die dargestellt Außenwelt ist nur ihr Spiegel, der eine Ahnung und einen Abglanz dieses Innenlebens wiedergibt.” (Unghlaub, *Rilke-Arbeiten*, cit., p. 14).

⁹⁸ L'importanza del tema erotico risulta anche dal fatto che Niels Lyhne diventa ateo sentendosi offeso dalla vita per la morte prematura della zia Edele, di cui si era innamorato. E mette in discussione il proprio ateismo dopo la morte della giovane moglie Gerda e durante la malattia che ucciderà il loro figlioletto.

⁹⁹ Alessandro Fambri nota questa affinità, riferendola però alle *Duineser Elegien*, che mette poi in parallelo con i racconti di Jacobsen: "In sede critica si è teso ad attribuire al poeta norvegese Sigbjørn Obstfelder l'influsso decisivo per la maturazione del concetto di "inneres Mädchen" in Rilke. In realtà, nei primi anni del Novecento, in cui tale immagine inizia a delinearsi precisamente, l'influsso di Jacobsen appare determinante, proprio in quanto la concezione dell'amore presso l'autore danese presenta evidenti analogie con quella rilkeana. Come Rilke, Jacobsen avverte l'amore sensuale come limitazione e costrizione delle potenzialità infinite del sentimento puro." (*Il meraviglioso arazzo della vita*, cit., p. 313).

¹⁰⁰ Helmut Naumann riassume queste caratteristiche delle figure femminili rilkeane: "Für Rilkes Bild von den Frauen ist das Folgende festzuhalten: [...] Sie sind von Natur aus zur Liebe fähiger als der Mann [...] Ihre Liebe ist ein großartiges Gefühl und erfüllt sich darin. Davon strömt Wärme in die Welt aus." (*Rainer Maria Rilke. Stufen seines Werkes*, Rheinfelden und Berlin, Schäuble Verlag, 1995, p. 93).

¹⁰¹ Le citazioni dalle opere di Jacobsen, sono tratte da *Samlede Værker*, København, Gyldendalsk Bogklub, 1979, e viene indicato fra parentesi il numero della pagina relativa al primo volume per *Fru Marie Grubbe* e al secondo volume per *Niels Lyhne* e per i racconti.

¹⁰² Appunto che apre la seconda parte del romanzo, cfr. KA, Band 3, cit., p. 549. Le figure femminili rilkeane risultano corrotte dalla trascuratezza degli uomini, mentre i loro sentimenti si mantengono aderenti alla realtà, a quel *wirklich* che Rilke perseguiva nella sua opera. Cfr. Hartmut Engelhardt, *Der Versuch, wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973, pp. 127-128. Torna quindi anche in Rilke quel concetto dell'amore autentico che la signora Boye invidia nelle fanciulle.

¹⁰³ Così esordiva il capitolo: "Das Schicksal liebt es, Muster und Figuren zu erfinden. Seine Schwierigkeit beruht im Komplizierten. Das Leben selbst aber ist schwer aus Einfachheit.", p. 599. La complessità del destino si può associare nel nostro confronto alla fantasia maschile, che deforma la figura femminile per adattarla al suo ideale. La vita invece verrebbe espressa dall'amore autentico delle donne, come ci dimostra il fatto che Malte ne parli subito dopo. Cfr. Naumann: "Sie wählen das einfache Leben und lehnen das zerstreute Schicksal ab. Sie wählen damit das Größere, was unter Männern nur ein Heiliger vermag." (*Rainer Maria Rilke. Stufen seines Werkes*, cit., p. 93).

¹⁰⁴ Questo tema viene poi ampiamente trattato nella lettera a Sidonie Nádemý del 24.9.1908, cfr. Engelhardt, *Materialien zu Rainer Maria Rilke*, pp. 48-49.

¹⁰⁵ Briefe 14/21, pp. 110-112.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Non dobbiamo porci il problema della coerenza del personaggio, che più tardi tradirà il marito proprio con Niels. Lo sviluppo degli eventi deriva dalle fragilità umane che Jacobsen riconosce e descrive attentamente. Qui contano le affermazioni di Fennimore, che riprendono posizioni espresse più volte nell'opera del danese.

¹⁰⁹ Betty Heymann scrive sulle figure femminili in Jacobsen: "die Frau in Jacobsens Darstellung [ist] wesentlich an sich; ohne Bezug auf die Umwelt ist sie um ihrer selbst willen – der Schönheit ihrer Erscheinung und des Reizes ihrer Psyche willen – geschildert." (*Darstellung der Frau bei Jens Peter Jacobsen*, Hamburg, s.l., 1932, p. 1).

¹¹⁰ Pp. 597-598. La frase ricorda l'incontro di Malte con il cieco venditore di giornali: "so bist du also. Es gibt Beweise für deine Existenz." p. 602. Malte vede dunque in entrambi i

personaggi l'espressione di un'esistenza autentica e concreta.

¹¹¹ Così ancora Naumann su Rilke: "Die Frau soll nicht dem Manne "gleich" (auch nicht gleichberechtigt) werden; umgekehrt soll der Mann anfangen, die Liebe zu lernen und damit langsam der Frau ähnlich werden." (*Stufen seines Werkes*, cit., p. 93).

¹¹² "Il principio sessuale, perturbatore, è individuato da Jacobsen nell'uomo, nell'essere maschile, al quale si contrappone un amore femminile [...] costituito di purezza e d'interiorità e destinato per la sua intima delicatezza a essere sconvolto e a soccombere nel confronto con l'altro sesso [...] Finché lo reca in sé, l'amore di Marie è come una linfa che la fermenta... quando la ragazza, tuttavia, s'introduce nella camera [di Ulrik Christian] [...] le parole di desiderio, di bassa carnalità [...] la precipitano in una prostrazione" (Fambrini, "Il meraviglioso arazzo della vita", cit., pp. 314-315).

¹¹³ Le donne di Jacobsen anelano alla realtà (come Malte) e alla realizzazione di se stesse: in questo manifestano la loro forza e la loro volontà, altrimenti soggetta all'amore: "Nur in ihrem Verhältnis zum Individualismus, dem Zug, ihrem inneren Naturgesetze zu folgen, wie Marie Grubbe und Frau Fönss es tun, offenbaren die Frauen Kraft und Willen, sonst gilt die Steigerung ihres Innenlebens nur einem Stimmungsaufschwung.", Heymann, *Darstellung der Frau*, cit., p. 2. In questo aspetto Rilke pare aver colto una qualità delle figure di Jacobsen, che il danese aveva rappresentato anche nei loro momenti di fragilità: "er [Jacobsen] ist romantischer Träumer und genauer Beobachter seiner Anlage nach", *ivi*, p. 3. Del resto simili figure femminili costituivano una novità nel panorama letterario contemporaneo a Rilke: "Die dreimal verheiratete Frau, sonst in der dänischen Geschichte und Literatur als Nymphomanin gescholten [...], ist hier eine selbstbewußte Frauengestalt, wie sie die deutsche Literatur für Rilke nicht aufzuweichen hatte." (Unglaub, *Rilke-Arbeiten*, cit. p. 14).

¹¹⁴ Le ultime parole si potrebbero benissimo riferire agli ultimi anni di Marie, divenuta popolana come Søren negli atteggiamenti, ma ancora pronta a ribadire il suo amore per lui, il suo odio per Ulrik Frederik e a parlare di Dio con Ludvig Holberg.

¹¹⁵ "die Frauen bei Jacobsen [kennen] keine Unbedingtheit der Leidenschaft. Die Darstellung ihrer Liebe – die stets Enttäuschung mit sich führt – wirkt konstruiert und lebensfern." (Heymann, *Darstellung der Frau*, cit., p. 2). L'autrice poi sottolinea l'aspetto virtuale delle storie pensate da Jacobsen, in questo a mio giudizio vicino all'astrazione e alla trascendenza di Rilke. "Jacobsen ist ein physisch todkranker Dichter, der das Liebeserleben seiner Gestalten erträumen muß", *ibidem*.

¹¹⁶ "La relazione tra Niels e Fennimore conserva un segno positivo finché si mantiene al di qua dei confini dell'amore fisico, per poi degradarsi irrimediabilmente non appena la sensualità si delinea all'orizzonte" (Fambrini, "Il meraviglioso arazzo della vita", cit., p. 315).

¹¹⁷ "Dette var begyndelsen og lykken, og de var lykkelige længe", (38).

¹¹⁸ Ricordiamo che Niels per tutto il romanzo sperimenta varie possibilità di rapporti umani e amorosi, tra i quali quello con Fennimore forse non è il più significativo. Tuttavia il fatto che questa felicità non sia messa in discussione direttamente da Jacobsen, come invece era stato negli episodi precedentemente commentati, ci porta a pensare che l'autore condividesse questa visione dell'amore, che in sostanza non la considerasse un frutto avvelenato della fantasia, come per esempio i sogni di Bartholine Blide.

¹¹⁹ Le prime due frasi ricordano la parabola delle vergini previdenti nel Vangelo, quelle che non hanno sprecato l'olio delle loro lampade e possono accogliere l'ospite, simbolo di Cristo. (Mt 25, 1-13).

¹²⁰ Lettera a Franz Xaver Kappus del 14.5.1904, in R.M.R., *Briefe*, Wiesbaden, Insel Verlag, 1950, p. 80.

¹²¹ Rilke aspirava a donare alla parola le qualità delle arti figurative, come la plasticità e il colore. L'esempio più significativo di questa ricerca furono i *Neue Gedichte*, dove non a caso

Rainer Maria Rilke e l'arte di Jens Peter Jacobsen

oggetti d'arte sono spesso soggetti delle liriche. La qualità pittorica della scrittura di Jacobsen venne ribadita più volte, come nella lettera a Clara del 2.10.1907 (una delle cosiddette *Briefe über Cézanne*): “Es sind schlichte, nicht raffinierte, aber sehr sympathische Reproduktionen von vierzig Sachen, zwanzig noch aus den vorfranzösischen Zeit Van Goghs. Bilder, Zeichnungen und Litographien, vor allem Bilder. Blühende Bäume (wie nur Jacobsen sie gemacht hat), Ebenen, in denen Figuren verteilt und bewegt sind weiterhin” (KA, Band 4, cit., p. 600).

¹²² Lettera del 5.4.1903.

¹²³ Georg Brandes, *Samlede Skrifter*, terzo volume: *Danske Personligheder og Forhold*, Kjøbenhavn, Gyldendalske Boghandel, 1919, p. 3.

¹²⁴ Edvard Brandes (a cura di), *Breve fra Jens Peter Jacobsen*, cit., p. 20.

¹²⁵ V. Santoli (a cura di), *Jacobsen, Romanzi e novelle*, trad. G. Gambetti, Sansoni, Firenze, 1954, p. XVI-XIX. Vedi anche la dichiarazione di Rilke sul *Leiseste* e lo *Zarteste* in Jacobsen riportata alla fine del capitolo 2 di questo contributo.

¹²⁶ Cfr. la lettera al traduttore polacco Witold Hulewicz del 10.11.1925.

¹²⁷ Cfr. il dodicesimo appunto del *Malte*: “Was so ein kleiner Mond vermag. Da sind Tage, wo alles um einen licht ist... und was Beziehung zur Weite hat [...] Es ist nicht zu sagen, was dann ein lichtgrüner Wagen sein kann auf dem Pont-neuf oder irgendein Rot [...] oder auch nur ein Plakat an der Feuermauer einer perlgrauen Häusergruppe.” p. 465. In quadretti come questi Rilke pare ispirarsi allo Jacobsen colorista, di cui abbiamo innumerevoli esempi in poesia e prosa, come questo: “Marie sukkede, gik hen til vinduet og såe ud, ned på St. Nikolaj grønne, kjølige kirkegård, på kirkens røde mure, henimod slottet med det irrede kobbtag, udover Holmen og Reberbanen, [...] til Hallandsås med dens haver og træskure og med det blålige sund udenfor, der gik i et med den blå himmel, hen under hvilken hvide, blødtformede skymasser”, (39).

¹²⁸ Cfr. le dichiarazioni a Kappus riportate all'inizio del capitolo 5 di questo contributo.

¹²⁹ In quest'ultimo passaggio, oltre alla forza della natura, viene descritta chiaramente la capacità di metamorfosi degli elementi naturali, un fenomeno che rimane arduo per i personaggi di Jacobsen, i quali non sanno mai cambiare se stessi anche di fronte all'evidenza dei loro errori e dei loro difetti.

¹³⁰ Per esempio Thora in *Mogens* ama la natura solo attraverso le presenze soprannaturali che immagina ovunque attorno a sé. Non è escluso che Jacobsen abbia rappresentato nelle due figure di Mogens e Thora i due aspetti del suo amore per la natura, il realismo e la mitologia, in un tentativo di conciliarli.

¹³¹ Questa discontinuità narrativa è stata messa in luce da Alberto Destro: “Quale importanza sarà da attribuire nella genesi della forma narrativa frammentariamente antiepica del *Malte* a quella che definirei la discontinuità narrativa di Jacobsen, la successione, cioè, di fasi di concisa e concentrata narrazione di eventi, fatta a rapide pennellate, e di fasi di descrizione, di riflessione, di liricizzante evocazione (si pensi ai ricchi e caratteristici quadri coloristici)?” (“Da Jacobsen a *Malte*”, in Cercignani, Lokrantz, *In Danimarca*, cit., p. 138).

¹³² Alessandro Fambrini è di questo avviso: “Anche nell'universo vibrante di corrispondenze di Jacobsen... la pianta è perturbante elemento di sintesi tra animato e inanimato, tra vivo e immoto, tra umano e non umano; [...] la pianta sembra racchiudere in sé il segreto di una superiore armonia alla quale l'uomo solo fuggevolmente può attingere con l'intuizione.” (“Il meraviglioso arazzo della vita”, cit., p. 311).

¹³³ Come emerge chiaramente dalla riflessione sul fatto che una morte personale, pur rara, è nella società moderna ancora più frequente di una vita personale. Cfr. KA, Band 3, p. 459.

¹³⁴ Teniamo presente che Rilke lesse le opere di Jacobsen a partire dal 1896, quindi molto presto nella sua vita artistica e prima di conoscere le personalità che maggiormente avrebbero influito sulla sua opera, come Rodin, Cézanne e vari scrittori francesi, nonché prima delle esperienze in Russia e dell'approfondimento di altri autori nordici come Bang e Ibsen.

¹³⁵ Vedi a questo proposito Hartmut Engelhardt, *Der Versuch, wirklich zu sein*, cit., in particolare il capitolo VI, *Sachliches Sagen als Verwandlung des Dings in ein Bild* e il capitolo VII, dedicato al *Malte*. “Der Schrecken wird zum Modus der Erfahrung: suchte Rilkes sachliches Sagen in den “Neuen Gedichten” das Ich im Sein des Dings verschwindend zu halten, indem es sich dort als ein anderes erfüllte, so wird hier [im “Malte”] paradox Erfahrung möglich, indem sie ihren bisherigen Surrogatcharakter akzeptiert und in wirklichere Erfahrung umdeutet.”, p. 107. “Rilkes sachliches Sagen meinte natürlich nicht möglichst vollständige empirische Beschreibung [...] Sachliches und das Wesen erreichendes Sagen können konvergieren. Beide haben die Funktion, das dichterische Sprechen zu rechtfertigen, das zwar am Ding festgemacht wird, jenem aber nicht untergeordnet sein soll.”, pp. 108-109.

¹³⁶ Questo aspetto del romanzo viene confermato dallo stesso Rilke: “Fragmentarisch haben alle diese Episoden ihre Aufgabe, sich innerhalb des Malte mosaikhaft zu ergänzen.”, lettera a Witold Hulewicz del 10.11.1925 in Rilke, *Briefe* 21/26, p. 325.

¹³⁷ Lettera a Lou del 12.5.1904, in *Briefe* 02/06, p. 156.

¹³⁸ Un'altra attitudine dell'artista che Rilke apprese sia da Rodin sia da Jacobsen è la necessità del lavoro sull'opera e la precisione nei dettagli. Ma visto che qui Rilke parla di una quasi totale sovrapposizione delle due esperienze, possiamo concludere che in questa affinità tra i due artisti sia compresa anche la lezione sulla plasticità dell'espressione.

¹³⁹ Cfr. *Rilke-Handbuch*: “Rilke deutet darin retrospektiv seine frühe Jacobsen-Verehrung im Licht der Poetik sachlichen Sagens, die er ausführlich erst an Rodin formuliert hat.”, p. 490.

¹⁴⁰ Judith Ryan, “Hypothetisches Erzählen: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes *Malte Laurids Brigge*”, in Engelhardt, *Materialien zu Rainer Maria Rilke*, cit., pp. 244-279.

¹⁴¹ “Bis hierher geht die Sache von selbst, aber nun, bitte, einen Erzähler, einen Erzähler.” KA, Band 3, cit., p. 588.

¹⁴² “Wie läßt sich die für Malte nicht mehr selbstverständlich Fähigkeit zu erzählen wiedergewinnen?” (Ryan, „Hypothetisches Erzählen“, in Engelhardt, *Materialien zu Rainer Maria Rilke*, cit., p. 245).

¹⁴³ “Für den Grafen bestand das “Erzählen“ nicht etwa in der Widergabe seiner Erlebnisse als zusammenhängendem Handlungsverlauf, sondern vielmehr in der Fähigkeit, den Hörern das Erzählte ‚sichtbar‘ zu machen.”, *ivi*, p. 247.

¹⁴⁴ “Er kann das Vergangene ‘vergegenwärtigen’, weil er es sich gar nicht als vergangen vorstellt.”, *Ibidem*.

¹⁴⁵ “Erst wenn der junge Ausländer sich hinsetzt und schreibt, kann die Zusammenlosigkeit der Dinge überwunden werden.”, *ivi*, p. 252.

¹⁴⁶ “Je mehr er von seinem Leben in Paris erzählt, desto deutlicher wird es, daß ihm nur Teile der Wirklichkeit zugänglich sind. Der größte Teil der Aufzeichnungen seiner Pariser Zeit besteht aus Vermutungen...”, *ivi*, p. 254.

¹⁴⁷ “So wird am Verhältnis zwischen Malte und Abelone die Verbindung von Erzählen und Erinnern evident.”, *ivi*, p. 261.

¹⁴⁸ Esempio significativo sono le due storie contenute nel Libro Verde ricordato da Malte. Nella prima il falso Dimitri, avendo mentito per assumere un'altra identità, non è più nessuno, dunque può mutarsi in chiunque: “Ich bin nicht abgelehnt zu glauben, die Kraft seiner Verwandlung hätte darin beruht, niemands Sohn mehr zu sein” (587); ma questa rimane per lui solo una possibilità, visto che tiene alla nuova identità di pretendente al trono. Nella seconda Carlo il Temerario ha un'identità certa, ma è lui stesso ad avere dubbi sulla propria grandezza. L'ammirazione del popolo per lui e l'idea che lui sia vivo è però più forte del ritrovamento della salma: “Es fror diese Nacht, und es war, als fröre auch die Idee, daß er sei; so hart wurde sie”. (590) Il buffone di corte vede così una mascherata nei funerali. Cfr. Ryan, “Hypothetisches Erzählen: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes *Malte Laurids Brigge*”, in

Rainer Maria Rilke e l'arte di Jens Peter Jacobsen

Engelhardt, *Materialien zu Rainer Maria Rilke*, cit., p. 267.

¹⁴⁹ *Ivi*, 272. Cfr. i capitoli su Beethoven e su Eleonora Duse. I tratti dell'ipotesi non sono tuttavia evidenziati solo dal modo congiuntivo: pensiamo al capitolo su Ibsen, la cui arte alla fine si rivela inutile. "Es handelt sich um die Vorstellung der Kunst als einer Suche nach "Äquivalenten [...] für das innen Gesehene" [...] Aber diese Suche [...] ist von vornherein dazu bestimmt, erfolglos zu sein.", *ivi*, p. 276. Eppure Malte l'ha descritta e il fallimento coglie il lettore di sorpresa.

¹⁵⁰ "Rilke [beschreibt] die Teppiche nicht in der ursprüngliche Reihenfolge [...] sondern [ordnet] sie neu [...] um eine Art von Geschichte daraus zu machen." (Ryan, "Hypothetisches Erzählen: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes *Malte Laurids Brigge*", in Engelhardt, cit., p. 268).

¹⁵¹ Il fenomeno si spiega con la necessità per il Figliol Prodigio di non rimanere imprigionato in un'identità fissa, voluta da altri: "Wie Malte hat der Verlorene Sohn das Gefühl, daß sein Leben „noch nie gewesen ist“; seine Identität hat sich noch nicht verfestigt, und er tut alles Mögliche, um diese Verfestigung zu verhindern.", *ivi*, p. 274.

¹⁵² Jacobsen precisa che sono paggi ideali, perché quelli realmente vissuti non sono mai stati all'altezza delle leggende su di loro. "Ikke fra nogen bestemt historisk tid, for de virkelige pager har jo slet ikke svaret til pageidealet." (40).

¹⁵³ Nello stesso tempo ha fatto luce sui sentimenti di Ulrik, dando forma a una sostanza che altrimenti non sarebbe stata visibile. Certo Jacobsen avrebbe anche potuto mettere quella descrizione in bocca a Ulrik, ma non sarebbe stato lo stesso: sarebbe stata solo una dichiarazione d'amore e non una delle possibilità di rappresentare Sophie.

¹⁵⁴ Forse la reazione di Marie nasce dal proprio sconvolgimento la sera del rientro del marito; si tratta comunque di un gesto istintivo e non premeditato.

¹⁵⁵ Ulrik Frederik ragiona in termini di convenienze politiche ed economiche, non sul piano emotivo, e tratta Marie, il re e la corte come pedine di un gioco.

¹⁵⁶ "Jacobsen è il poeta di questa scissione fra l'io e la vita e insieme fra l'io e il pensiero" (Magris, "Introduzione", p. 27). E così viene presentato il protagonista all'inizio dell'ottavo capitolo: "Der var hos Niels Lyhne en vis lam besindighed, barn af en instinktmæssig ulyst til at vove, barnebarn af en halvklar følelse af mangel på person, og med denne besindighed var han i stadig kamp, snart æggende sig selv op imod den, ved at tillægge den lave navne, snart forsøgende på at mæje den ud som en dyd der stod i den inderligste forbindelse med naturgrunden i ham, ja mere endnu: egenlig betingede, hvad han var og hvad han evnede." (41).

¹⁵⁷ Ma tutto il romanzo si rivela una serie di ipotesi, come osserva Magris. Vedi la nota 93.

¹⁵⁸ E queste informazioni, vere e false distinte ma accostate, ci vengono date dopo che la signora Boye ha avuto modo di presentarsi da sola nella conversazione con Niels, Erik e Frithiof sulla necessità della spontaneità nell'arte.

¹⁵⁹ Notizia che arriva prima di Niels a casa di Fennimore, per cui il protagonista è del tutto escluso da queste fantasie, di cui mai verrà a conoscenza, serbando di quella sera solo il ricordo dell'abbandono della donna amata e delle maledizioni con cui lo allontana. Davvero le fantasie di un personaggio sono più che mai un mondo parallelo alle vicende del romanzo.

Opere Citate

- Altheim, Carl, e Ruth Sieber-Rilke (a cura di), *Rainer Maria Rilke. Briefe*, Wiesbaden, Insel Verlag, 1950.
- Baer, Lydia, *Rilke and Jens Peter Jacobsen*, Modern Language Association of America, Publication 54, 1939, pp. 900-932 e 1133-1180.
- Boysen, Gerhard, e Erling Strudsholm, *Dizionario Italiano–Danese*, Bologna, Zanichelli / Munskgaard, 1996.
- Brandes, Edvard (a cura di), *Breve fra Jens Peter Jacobsen (1899)*, København, Gyldendal, 1968.
- Brandes, Edvard, *Jens Peter Jacobsen. Digte og Udkast (1886)*, Kjøbenhavn, Gyldendalske Boghandels Forlag, 1900.
- Brandes, Georg, *Samlede Skrifter*, Kjøbenhavn, Gyldendalske Boghandel, 1919. Bind 3: *Danske Personligheder og Forhold. Jens Peter Jacobsen*, pp. 3-73.
- Cercignani, Fausto, “Disperata speranza. La trama del *Niels Lyhne*” in Fausto Cercignani, e Margherita Giordano Lokrantz (a cura di), *In Danimarca e oltre. Per il centenario di Jens Peter Jacobsen*, Milano, Cisalpino Goliardica, 1987, pp. 95-128.
- Destro, Alberto, “Da Jacobsen a Malte: il romanzo d’artista di R. M. Rilke”, in Cercignani, e Lokrantz (a cura di), *In Danimarca e oltre*, pp. 129-144.
- Engel, Manfred, e Dorothea Lauterbach (a cura di), *Rilke-Handbuch. Leben. Werk. Wirkung*, Stuttgart–Weimar, J. B. Metzler, 2004. *Skandinavien*, pp. 116-124.
- Engel, Manfred *et al.* (a cura di), *Rainer Maria Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe* in vier Bänden, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996. Band 3, pp. 453-635: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.
- Engelhardt, Hartmut (a cura di), *Materialien zu Rainer Maria Rilke. “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974.
- Engelhardt, Hartmut, *Der Versuch, wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973, pp. 107-129.
- Fambrini, Alessandro (a cura di), *Jens Peter Jacobsen. Arabesk. Antologia poetica*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1986, prefazione di Jørgen Stender Clausen, con testo danese a fronte.
- Fambrini, Alessandro, “Il meraviglioso arazzo della vita: Jens Peter Jacobsen e Rainer Maria Rilke”, *Il Confronto Letterario* 9.18 (1992), pp. 293-325.
- Fülleborn, Ulrich, “Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman”, in Engelhardt, *Materialien zu Rainer Maria Rilke*, pp 182-198.

- Giavotto Künkler, Anna Lucia, "Non essere sonno di nessuno sotto tante palpebre". *Rilke o la responsabilità del compito conoscitivo*, Genova, Il melangolo, 1979.
- Gustafson, Alrik, *Six Skandinavian Novelists*, American-Scandinavian Foundation, 1940, pp. 73-122.
- Heymann, Betty, *Darstellung der Frau bei Jens Peter Jacobsen*, Hamburg, Inaugural-Dissertation, 1932.
- Jacobsen, Jens Peter, *La signora Fönss e altre novelle*, trad. it. Piero Monaci, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1952.
- Jacobsen, Jens Peter, *Marie Grubbe*, trad. it. Amos Nannini, Milano, Fabbri Editori, 1991.
- Jacobsen, Jens Peter, *Niels Lyhne*, trad. it. Maria Svendsen Bianchi, Milano, Iperborea, 1995.
- Jacobsen, Jens Peter, *Samlede Værker*, København, Gyldendalsk Bogklub, 1979; Bind 1: *Fru Marie Grubbe* e poesie; Bind 2: *Niels Lyhne* e racconti.
- Jensen, Niels Lyhne, *Jens Peter Jacobsen*, Twayne Publishers, a division of G. K. Hall & Co., Boston, 1980.
- Jesi, Furio, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Firenze, D'Anna, 1976.
- Juul Madsen, et al. (a cura di), *Dansk-Italiensk Ordbog*, København Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1998.
- Key, Ellen, "Ein Gottsucher", in Engelhardt, *Materialien zu Rainer Maria Rilke*, pp. 80-84.
- Kohlschmidt, Werner, "Rilke und Jacobsen", in *Rilke-Interpretationen*, Schauernberg, Schauernberg Verlag, 1948, pp. 9-36.
- Kunisch, Hermann, "Rilke und Jacobsen", in *Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung*, Berlin, Duncker & Humboldt, 1975, pp. 94-107.
- Leppmann, Wolfgang, *Rilke. Sein Leben. Seine Welt. Sein Werk*, Bern-München, Scherz, 1991.
- Magris, Claudio, "Introduzione", in Jens Peter Jacobsen, *Niels Lyhne*, traduzione di Maria Svendsen Bianchi, Milano, Iperborea, 1995, pp. 7-28.
- Magris, Claudio, "Nichilismo e malinconia: Jacobsen e il suo Niels Lyhne", in *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 63-85.
- Merete Kjøller, Ritzu, "Il nirvana: un motivo latente nell'opera di Jacobsen", in Cercignani, e Lokrantz, *In Danimarca e oltre*, pp. 27-41.
- Naumann, Helmut, *Rainer Maria Rilke. Stufen Seines Werkes*, Rheinfelden und Berlin, Schäuble Verlag, 1995.
- Potthoff, Elisabetta, "Verso l'emancipazione. Le poesie di Rilke per Jens Peter Jacobsen", in Cercignani, e Lokrantz (a cura di), *In Danimarca e oltre*, pp. 145-154.

- Rehm, Walter, *Experimentum medietatis. Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf, 1947.
- Rehm, Walter, *Gontscharow und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963.
- Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, Wiesbaden, Insel Verlag, 1959, Band 3: *Jugendgedichte*.
- Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*. Band 7: *Die Übertragungen*, Leipzig, Insel Verlag, 1997, pp. 1085-1121: *Übertragungen von Jacobsen*.
- Ryan, Judith, "Hypothetisches Erzählen. Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes *Malte Laurids Brigge*", in Engelhardt, *Materialien zu Rainer Maria Rilke*, pp. 244-279.
- Santoli, Vittorio, Prefazione a J. P. Jacobsen, *Romanzi e novelle*, trad. it G. Gabetti, Firenze, Sansoni, 1954.
- Schnack, Ingeborg, *Rilke. Chronik seines Lebens und Werkes* in zwei Bände, Passau, Insel Verlag, 1975.
- Schoolfield, George C., *Rilke und Skandinavien*, in Peter, Demetz et al., *Rilke, ein europäischer Dichter aus Prag*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998, pp. 115-125.
- Sieber, Carl, e Ruth Sieber-Rilke (a cura di), *Rainer Maria Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit* (1942), Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1973.
- Sieber, Carl, e Ruth Sieber-Rilke (a cura di), *Rainer Maria Rilke. Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906* (1929), *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914* (1933), *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921* (1937), *Briefe aus Muzot. 1921 bis 1926* (1935), Leipzig, Insel Verlag.
- Sokel, Walter, "Zwischen Existenz und Weltinnenraum: zum Prozeß der Ent-lichung im *Malte Laurids Brigge*", in Egon, Schwarz, (a cura di), *Interpretationen zu Rainer Maria Rilke*, Stuttgart, Ernst Klett, 1983.
- Sørensen, Bengt Algot, *Rilkes Bild von Jens Peter Jacobsen*, in *Funde und Forschungen. Ausgewählte Essays*, Odense University Press, 1989, pp. 261-284.
- Stahl, August, *Rilke-Kommentar. Zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*, München, Winkler Verlag, 1979.
- Unglaub, Erich, *Rilke-Arbeiten*, Frankfurt am Main, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2002. Su Rilke e la Danimarca pp.11-98, in particolare *Rilke und das Dänemark seiner Zeit*, pp. 29-63.
- Witzleben v., Brigitte, *Untersuchungen zu Rainer Maria Rilkes "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge"*. *Studien zu den Quellen und zur Textüberlieferung*, Dissertation mit Billigung der Philosophischen Fakultät der Universität Vaasa, 1996, pp. 36-101.

Traduzione delle citazioni in danese

La numerazione progressiva segue l'ordine delle citazioni così come compaiono nel testo. Limitatamente alle sole opere di Jacobsen, indichiamo tra parentesi il numero di pagina dell'originale danese.

1 (59) “Spirituale! Come odio questo amore spirituale. Non sono che fiori artificiali a crescere dal terreno di quell'amore; anzi, non crescono neppure, si colgono nella testa e si piantano nel cuore, perché il cuore è incapace di produrli. È proprio per questo che invidio la fanciulla, perché in lei non c'è nulla che non sia autentico, perché nella coppa del suo amore non vi è il surrogato dei sogni.”

2 (60/1) “Quando tutto il nostro essere desidera il cuore di un uomo, cosa ci importa di restare chiuse nella fredda anticamera della fantasia? [...] colui che amiamo ci agghinda con la sua immaginazione [...] nella quale nessuna di noi riesce ad essere se stessa, perché siamo troppo abbellite e perché ci confondono gettandosi nella polvere ai nostri piedi per adorarci, invece di prenderci come siamo e amarci semplicemente così.”

3 (60/2) “è una cosa molto seria, perché quell'adorazione è, nel suo fanatismo, profondamente tirannica, siamo costrette a conformarci all'ideale dell'uomo. Taglia via un tallone, amputa un dito! tutto ciò che in noi non corrisponde a quella rappresentazione deve essere eliminato [...] Io la chiamo violenza contro la nostra natura. Lo chiamo addomesticamento. L'amore dell'uomo ci addomestica.”

4 (123) “Purezza della donna, cosa intendi con purezza della donna? [...] tu non intendi proprio niente, perché è una di quelle raffinatezze senza senso. Una donna non può essere pura, non deve esserlo [...] perché voi con una mano ci portate alle stelle, mentre con l'altra ci umiliate? Non potete lasciarci andare per il mondo al vostro fianco, essere umano con essere umano, e nulla più?”

5 (148/1) “Perché verrà *uno* un giorno, Marie, che sarà degno del tuo amore o che tu crederai degno [...] ti piegherà come oro puro nella sua mano e metterà il piede sulla tua volontà, e tu lo seguirai umilmente e lietamente; ma non già perché ti ami più di quanto non ti ami io, cosa impossibile, ma perché lui avrà maggior fede in se stesso e farà meno attenzione al tuo valore inestimabile.”

6 (148/2) “Voi siete proprio come bambini che ricevano un giocattolo; invece di giocarci e divertircisi, non hanno pace finché non hanno visto cosa c'è dentro e non lo hanno sventrato. Non avete mai avuto tempo di tenere e conservare per prendere e afferrare.”

7 (45/1) “ti devo dire che ora che so che tu mi ami, nessuna forza nella vita potrà separarci [...] io sono ossessionato da te, e quando in quest'ora hai distolto il pensiero da me, ho pensato che dovevi essere mia, ad ogni costo. Ti amo come se odiassi [...] non penso alla tua felicità, che m'interessa se tu sei felice o

infelice, purché *io* sia con te nella gioia, purché *io* sia con te nella sofferenza, purché *io*”

8 (45/2) “Lentamente sollevò il suo viso verso di lui e lo guardò a lungo con occhi pieni di lacrime; quindi disse così sorridendo: “come vuoi dunque Ulrik Frederik” e lo baciò appassionatamente molte volte, una dopo l’altra.”

9 (133) “Poiché questo era l’amore: un mondo intero, qualcosa di pieno, vasto, armonioso. Non era un febbrile, insensato susseguirsi di sentimenti e stati d’animo; l’amore era come la natura, eternamente mutevole ed eternamente nascente: e non vi moriva nessuno stato d’animo, non vi appassiva nessun sentimento senza dar vita a quel germoglio, che essi portavano in sé, verso una perfezione ancora maggiore. Amare con tutta l’anima, a profondi respiri, con un senso di pace e di benessere: così era bello amare.”

10 “Questo è il grande colorista della nostra prosa contemporanea. Nella letteratura nordica nessuno ha mai dipinto con le parole come lui. Il suo linguaggio è saturo di colori. Il suo stile è un’armonia cromatica. Ed è anche il carattere più ricco di spiritualità e di poesia della nostra prosa. Tutto ciò che vede diventa una rarità, tutto ciò che scrive acquista un segno distintivo, è caratteristico nella forma fino al manieristico, è intimo nel tono fino al morboso.”

11 “Jacobsen aveva ragione, quando una volta scrisse: “Era estate”, e quando proseguì con la famosa descrizione della pioggia [...] Aveva ragione nel rendere ogni parola così giusta e di buona lega come se giocasse con la tavola degli elementi su un mondo appena creato. Era innovatore e creatore – sapeva unire e modificare, approfondire e allontanare, fondere e scolpire parole vecchie e nuove.”

12 (12/1) “Queste tonalità dei fiori, che si alternavano tra bagliori e ombre, dal bianco che arrossisce fino al rosso che azzurreggia, dall’umido rosa, quasi malinconico, a un lilla così leggero che viene e va, come se svanisse nell’aria.”

13 (12/2) “Ogni singolo petalo, arrotondato, deliziosamente incurvato, tenue nell’ombra ma con migliaia di scintille e di bagliori appena avvertibili alla luce; con tutto il suo sangue delicato di rosa raccolto nelle vene e diffuso nella pelle [...] e così pure la densa e dolce fragranza, il vapore dinamico di quel nettare rosso che ribolle nel fondo del fiore.”

14 (67) “Era come se per brevissimo tempo fosse stata trasportata in un mondo fiabesco, multicolore, meraviglioso, nella cui atmosfera calda e piena di vita tutto il suo essere si era aperto come uno strano fiore esotico e aveva irradiato sole da ogni foglia ed esalato profumo da ogni vena, e beato della sua luce e del suo profumo era cresciuto e cresciuto ancora, con una moltitudine di foglie, e una piega dopo l’altra, con una forza e una pienezza incessanti.”

15 (121) “Era una di quelle canzoncine graziose e malinconiche che rendono più soffice il cuscino e più intima la stanza, una di quelle ariette dolcemente ondulant, che pare cantino quasi da sé nella loro pigra malinconia e

nello stesso tempo fanno risuonare la voce con tanta piacevole pienezza, con tanta rigogliosa rotondità. Marie sedeva investita dal bagliore del caminetto, circondata dal gioco della luce rossastra e cantava spensieratamente, lietamente, come accarezzandosi con la sua stessa voce.”

16 (122) “No, l'amore è come un fiore delicato: se il freddo di una notte gelida secca il suo cuore, allora muore, dalla corolla alla radice.” “Ma no, l'amore è come l'erba chiamata rosa di Gerico. Quando arriva la siccità, si inaridisce e si restringe, ma se viene una notte dolce e piacevole di fertile rugiada, apre nuovamente le foglie e torna verde e fresca come non mai.”

17 (40-41) “Era quasi mezzogiorno. Un forte vento incostante soffiava per le strade della città, sollevando turbini di trucioli, pagliuzze e polvere da un luogo all'altro. Strappava tegole dai tetti, ricacciava il fumo giù per i camini e scherzava con le insegne. Lanciava verso il cielo in archi scuri le lunghe bandiere turchine, le faceva sbattere e avvolgere di colpo attorno alle aste tentennanti. Gli arcolai oscillavano instancabilmente avanti e indietro, sulle insegne dei pellicciai sbattevano le code pelose e le mole splendide dei vetrai giravano e brillavano in una gara frenetica con le bacinelle luccicanti dei barbieri chirurghi. Nei cortili dietro le case si lavorava ai battenti e alle porte, i polli cercavano rifugio dietro le botti e sotto le tettoie, e perfino i maiali diventavano inquieti nei porcili quando il vento vi fischiava dentro attraverso le fessure e gli interstizi illuminati dal sole.”

18 (120) “Era un tempo da lupi, grigio e cupo. Grossi fiocchi di neve si appiccicavano negli angoli dei piccoli vetri della finestra e coprivano in breve una buona metà del vetro verdastro. Raffiche gravide di pioggia gelida, turbinanti fra le alte mura, perdevano per così dire la testa e si scagliavano ciecamente in avanti sbattendo contro porte e portoni, e si levavano in aria con ululati rauchi da cani [...] Venivano poi altre raffiche, che s'intrufolavano brontolando giù per il caminetto, sì che la fiamma si abbassava come in preda all'angoscia e il fumo biancastro si piegava spaventato [...] poi nel momento successivo si affinava turbinando leggero e azzurro su per la canna, e le fiamme gli gridavano dietro, saltellavano e inviavano verso l'alto scintille scoppiettanti a manciate”

19 (120-121) “ma allora il bagliore della fiamma incalzava di nuovo sul pavimento, così che le tenebre del crepuscolo fuggivano da tutte le parti, e il riflesso le seguiva sulle pareti e sulle porte [...] sì, lì c'era il buio, e si attaccava al muro e al soffitto come un gatto su un albero [...] Tra bicchieri e caraffe sul ripiano del cassetto il buio non poteva mai stare in pace una volta, perché le vetrerie rosse dei bicchieri, le caraffe turchine e i boccali verdi, tutti si accendevano di fuoco variopinto e aiutavano a metterlo in mostra.”

20 (128-129) “La luce entrava in un flusso giallo e dorato dal sole di settembre ormai al tramonto nella camera ed elevava a lucentezza e a splendore i colori sbiaditi dell'ambiente; le pareti passate a gesso acquistavano un biancore di cigno, il soffitto affumicato lo splendore del bronzo [...] C'era una luce

accecante; anche ciò che era in ombra riluceva in qualche modo, come intraveduto attraverso una nebbia di luce giallognola.”

21 (165-166) “Tutto luceva, scintillava, grondava. Foglie, rami, tronchi, tutto risplendeva per l’umidità. Ogni gocciolina che cadeva sulla terra, sull’erba, sul cancelletto o dove che fosse si frammentava e si disperdeva in mille minuscole perle. Piccole gocce pendule laggiù diventavano grandi, cadevano per il peso, si riunivano ad altre gocce, diventavano rigagnoli, defluivano nelle pieghe del suolo, finivano in grosse buche e riapparivano da quelle piccole, trascinando con sé polvere, schegge di legno, brandelli di foglie, che volta a volta deponavano a terra, facevano galleggiare, sbalottavano in tondo e abbandonavano di nuovo sul terreno. Foglie che non erano più state insieme da quando avevano lasciato la gemma venivano ora riunite da quell’inondazione; il muschio, ch’era stato mortificato dall’arsura, ora si rigonfiava e diventava morbido, increspato, verde e succoso.”

22 (69) “C’è un fiore chiamato giacinto perlato, che è azzurro; tali erano i suoi occhi nel colore, ma nello splendore erano simili a gocce tremule di rugiada e profondi come lo zaffiro che giace nell’ombra. Sapevano abbassarsi timidi come una nota dolce, che muore, e sollevarsi baldanzosi come una fanfara. Malinconico [...] sì, quando viene il giorno, le stelle si armano di un luccichio tremante e velato; così era il suo sguardo quando era malinconico. Poteva restare sorridente, intimo, e allora più d’uno si sentiva come quando nei sogni da lontano, ma insistentemente, chiamano il suo nome, ma quando si oscurava nel dolore, disperato e tormentato, pareva di udir cadere gocce di sangue.”

23 (75) “Si trovava in uno stato d’animo particolare, mezzo turbato e mezzo presago, lievemente stordito, in cui è come se l’anima si lasciasse passivamente trascinare da una lenta corrente, mentre immagini indistinte tirano verso gli alberi oscuri della riva, e mezzi pensieri, simili a grandi bolle di sottilissimo spessore salgono lentamente dal flutto nerastro, ne seguono il cammino – ne seguono il cammino e scoppiano.”

24 (75-76) “Il silenzio vi era profondo come in una tomba. Solo il tamburellare monotono delle gocce di pioggia leggere come piume si udiva [...] Un sussurro veramente strano era da ascoltare, suonava così malinconico! Era simile al battito d’ala leggero di antiche memorie che in stormo sfilavano via lontano in fretta? Era come un tenue fruscio nel fogliame appassito di illusioni perdute? Ah, così solo, così dolorosamente solo e abbandonato! [...] Su tutta la terra era stesa una rete di fili invisibili, che univa anima ad anima, fili più robusti di quelli della vita, più forti della morte, ma nel cuore della notte nessuno di quei fili giungeva fino a lui.”

25 (78) “Voleva solo essere un’immagine scura e in parte vera, quando dicevano che il suo innamoramento per il defunto Ulrik Christian era stato come un lago sbattuto, perseguitato e domato dalla tempesta, mentre il suo sentimento

per Ulrik Christian era da paragonare allo stesso lago nelle ore vespertine, quando la tempesta era passata, liscio come uno specchio, freddo e chiaro, e senz'altro movimento che lo scoppiettare delle bollicine di schiuma fra i giunchi scuri delle sponde.”

26 (109) “Egli non poteva fare a meno di pensare che quei rimproveri non pronunciati covassero come serpi rintanati nei loro buchi bui, a guardia di tesori sinistri intenti a crescere insieme con i rettili; carbonchi rosso-sangue si sollevavano su steli giallo-vermigli e pallidi opali si dilatavano in grossi globi, uno accanto all'altro, gonfiandosi e moltiplicandosi, mentre i corpi delle serpi crescevano silenziosamente ma inesorabilmente, uscivano strisciando curva su curva, alzandosi anello per anello sul rigoglioso brulichio del tesoro.”

27 (213) “Qui ci sarebbero dovute essere delle rose. Grandi rose, di color giallo pallido [...] O forse dovevano esser rosse quelle rose? Forse [...] rosse e fresche, che fossero come un saluto o un bacio sulla punta delle dita per il pellegrino che arriva stanco e polveroso [...] A che pensa lui adesso? Qual è ora la sua vita? Dunque - ora egli è nascosto dalle case”

28 (69) “Se ne fosse stata interamente cosciente e avesse avuto qualche anno di più, forse si sarebbe impietrita nella sua stessa bellezza e si sarebbe considerata come un gioiello raro e prezioso, da conservare pulito e montato riccamente, per farne oggetto di desiderio di tutti, e allora si sarebbe lasciata ammirare con tranquilla freddezza. Ma le cose non stavano così.”

29 (23) “Eppure un'educazione così rigida avrebbe forse potuto essere molto benefica per Marie. Ella, i cui sentimenti e pensieri, da un lato, erano stati quasi deformati dalla mancanza di una vigile e solida supervisione e, dall'altro, erano stati in certo modo mutilati da una crudeltà irragionevole e capricciosa, avrebbe dovuto provare quasi pace e sollievo nell'essere diretta con fermezza e con durezza sulla buona strada da qualcuno che in fin dei conti non poteva volere altro che il suo bene. Purtroppo non venne diretta in quella maniera.”

30 (41) “Era una figuretta alta e snella, piuttosto gracile, ma col petto ampio e ricolmo. Il colorito era pallido, e lo diventava ancor di più vicino ai capelli fluenti, neri, ricciuti, e agli occhi pure neri, straordinariamente grandi. Il naso era aguzzo, ma delicato, la bocca grande, ma non piena, e con una dolcezza inferma nel sorriso. Le labbra erano di un rosso vivo e il mento alquanto appuntito, ma saldo e robusto.”

31 (43) “Come era graziosa! La notte intensa e attraente dei suoi occhi, in cui il giorno premeva prepotente con miriadi di punti luminosi come un diamante nero che brilla fra le rocce investite dal sole, l'arco teneramente leggiadro delle labbra, il superbo pallore liliace delle guance che sfumava gradatamente in un colorito roseo dorato, come una nuvoletta illuminata dal sole mattutino; e le vene azzurrine simili a dolci petali; le tempie fini che si perdevano piene di mistero nei capelli scuri”

32 (94) “e ora lui tornava a casa, abituato allo splendore e al trambusto, più fresco e giovanile di prima, e la trovava pallida e appassita, giù di umore, lenta a camminare, così differente da quella che era, e al primo incontro egli sarebbe stato estraneo e freddo con lei, e ciò l’avrebbe impaurita ancor di più, e lui si sarebbe allontanato da lei, ma lei mai si sarebbe allontanata da lui, mai, mai, lo avrebbe vegliato come una madre [...] Eppure le sembrava che, appena lo avesse visto, tutto sarebbe stato come prima; avrebbero attraversato a precipizio la stanza come due paggi in vena di scherzare, rincorrendosi e facendo baccano, e le pareti avrebbero echeggiato di risate di gioia e gli angoli sarebbero stati pieni di sussurri e di baci.”

33 (107-108) “Marie naturalmente si sarebbe lamentata con il re e questi gli avrebbe fatto una tediosa ramanzina, da sorbire fino in fondo; Marie si sarebbe chiusa nel silenzio dignitoso della virtù offesa e lui si sarebbe dato la pena di far finta di nulla [...] la regina si sarebbe mostrata stanca e afflitta, dolcemente afflitta, e le dame di corte, che nulla sapevano, ma tutto intuivano, sarebbero state sì zitte [...] Si sbagliava.”

34 (54) “Non era affatto vero che là si fosse data all’oppio in un club francese, né che avesse posato per uno scultore nella stessa tenuta di Paolina Borghese, e il piccolo principe russo che si era sparato quando lei era a Napoli non si era affatto ucciso per lei. Vero era invece che gli artisti tedeschi non si stancavano di farle le serenate ed era anche vero che una mattina si era seduta, in costume di contadina d’Albano, sulla gradinata di una chiesa in Via Sistina e si era lasciata indurre da un artista appena giunto a posare da modella con una brocca sulla testa e un ragazzino bruno per mano. Comunque un quadro del genere era appeso in casa sua.”

35 (136-137) “Chissà se invece in quel momento non era già sull’altra riva ad allacciarsi i pattini e in un attimo sarebbe arrivato! Se lo vedeva benissimo, un po’ affannato dalla corsa, socchiudere gli occhi per la troppa luce, dopo tutto quel buio. Portava con sé il freddo e la sua barba era piena di piccoli ghiaccioli luccicanti. E avrebbe detto [...] Cosa avrebbe detto? Fennimore sorrise, abbassando gli occhi [...] Come le sarebbe piaciuto che fuori ci fossero fuochi d’artificio, razzi che salivano in alto disegnando una lunga striscia e diventavano poi serpentelli, che perforavano il cielo e sparivano in uno scoppio; o anche una grande, grandissima sfera opaca che si innalzava tremolante nell’aria e ricadeva lentamente a terra in una pioggia di stelline dai mille colori.”

36 (127-128) “Non devi essere giusta con lui, perché dove finirebbero i migliori di noi secondo giustizia, no, pensa piuttosto a lui come era nel momento in cui lo amavi di più”

37 “Perciò nessuna parola nella sua opera *poteva* essere fraintesa o migliorata; era stata scritta, perché in qualche modo era stato deciso dall’eternità, che *quella* parola dovesse trovarsi *lì*, e Jacobsen avrebbe commesso una mancanza

nei confronti della suprema legge della poesia se avesse usato qualche altra parola.”

38 (133) “Questo fu l’inizio e la felicità, e furono a lungo felici.”

39 (21) “Maria sospirò, andò alla finestra e guardò giù, osservò il cimitero verde e gelido di S. Nikolaj, i muri rossi della chiesa, quindi il castello con i tetti coperti di verderame, più in là Holmen e Reberbane, [...] verso Hallandsås con i suoi giardini e i suoi intarsi e con il canale blu di fronte, che si accompagnava con il blu del cielo, sotto il quale masse di nuvole bianche dalle forme morbide”

40 (214) “Non di un periodo storico determinato, perché i paggi realmente esistiti non hanno corrisposto in maniera soddisfacente al loro ideale.”

41 (63-64) “Vi era in Niels Lyhne una sorta di cautela paralizzante, figlia di una ripugnanza istintiva a osare, nipote di una sensazione oscura di mancanza di personalità; e contro questa cautela egli era in lotta continua, a volte incitandosi a reagire ingiuriandola, a volte cercando di presentarsela come una virtù intimamente connessa alla sua natura, anzi più ancora: caratterizzante ciò che egli era e ciò di cui era capace.”

IL TROPISMO DELLA *CREOLENESS* NEI ROMANZI CONTINENTALI DI JEAN RHYS

Maria Cristina Torcutti

1. Introduzione

After Leaving Mr Mackenzie e *Good Morning, Midnight* — i due romanzi continentali di Jean Rhys — presentano un principio compositivo nettamente diverso rispetto a *Wide Sargasso Sea*,¹ notoriamente inserito nell'alveo del canone postcoloniale: lo distanziano tanto le modalità diegetiche più vicine alla concezione narrativa modernista quanto la loro unica ambientazione nell'Europa interbellica. Ciononostante, e malgrado i tropici siano totalmente assenti dalla scena, la lettura dei due romanzi lascia intuire nelle protagoniste, rispettivamente Julia e Sasha, una sensibilità non interamente europea.

È altresì percepibile l'esistenza di un nesso tra le stesse e un altrove arcano e sfuggente. Analogamente ad Antoinette, la protagonista di *Wide Sargasso Sea*, anche Julia e Sasha vivono un'analogha esperienza di dislocazione, vagano entro il perimetro labirintico della città — londinese e parigina — come corpi inerti alla deriva, trascinate unicamente dall'onda dei loro ricordi, confusi e frammentari. Lo spaesamento e la labilità di una memoria disorganica e sospesa sembrano essere chiaro indice della scissione della loro personalità.

Anche lo studio del profilo identitario delle protagoniste rhyssiane e delle dinamiche intersoggettive maschile-femminile² — nel macrotesto rhyssiano sempre improntate all'antagonismo — induce a ipotizzare che lo sradicamento e la fantasmaticità di Julia e di Sasha siano saldamente ancorati alla *Creoleness* e al suo peculiare contesto caraibico. Scopo di questo saggio è, per l'appunto, l'esplicitazione di questa segreta connessione tra i romanzi di ambientazione metropolitana e l'immaginario "creolo" di *Wide Sargasso Sea*.

2. La creolicità e le contestualizzazioni della deriva dell'io

Nel fittissimo intrico delle diramazioni caraibiche, il creolo è colui che sopporta meglio di chiunque altro lo stigma della scissione, poiché nelle sue origini si nasconde una doppia filiazione, riconducibile non solo ad un duplice schema territoriale Tropici-Europa/Africa, ma anche e soprattutto ad uno schema razziale bianco-nero. Personificazione per antonomasia dell'ibridismo, il creolo si prospetta certo come una soggettività liminale,³ totalmente deterritorializzata e impossibilitata a conseguire una qualunque forma di integrazione nel gruppo.

Il tropismo della Creoleness nei romanzi continentali di Jean Rhys

Mentre posa per la scultrice Ruth, Julia vorrebbe chiederle: “But who am I then? [...]. Who am I, and how did I get here?”⁴ Analogamente Sasha dà sfogo all'amarezza per la sua disappartenenza: “I have no pride — no pride, no name, no face, no country. I don't belong anywhere. Too sad, too sad”⁵ Antoinette appare come loro spiazzata dalla percezione del vuoto attorno a sé, provocato dalla mancata identificazione con un gruppo, nonché dall'inconsistenza del proprio *Eigenwelt*: “So between you I often wonder who am I and where is my country and where I belong and why was I ever born at all.”⁶

È lecito pertanto indicare nella *Creoleness* di Jean Rhys, ripercorsa e finemente scandagliata in Antoinette, lo scrigno segreto, magistralmente occultato ma non del tutto inaccessibile, di *After Leaving Mr Mackenzie* e di *Good Morning, Midnight*.

Il *topos* dell'ibridismo, inglobante il significato di *liminality* e incentrato su pencolamenti e ambivalenze incerte, è motivo di fondo dell'intero *corpus* narrativo rhyiano. Tramite le sue protagoniste, ritratte come creature fantasmatiche e indecifrabili, Jean Rhys dischiude al lettore un *Intermundi*, un altrove torbido e inqualificabile dove le identità risultano essere altrettanto incerte e confuse. È attraverso gli interstizi di tale nebuloso cronotopo, in cui realtà differenti s'incrociano e collidono, che penetra la voce sottile e interrotta di chi è rimasto imbrigliato in quel mondo fatto di silenzio e isolamento.

E' possibile pervenire al cuore di tenebra dell'identità creola delle *Rhys Women* attraverso una transcodifica del complesso sistema segnico della scrittura rhyiana, del quale *Wide Sargasso Sea* è sicuramente modello propedeutico.

L'evidente comportamento anomalo di Julia e di Sasha rafforza il sospetto di una loro provenienza “altra”. Le eroine sono spesso assalite da un terrore immotivato ed iperbolico che le sospinge ai limiti del parossismo. Inoltre, la loro permanenza erratica nella metropoli è modulata da una memoria difettosa che si presenta come un insieme disordinato e slegato di frammenti di vita e suggestioni, e nella cui sequenza casuale sporadicamente s'intrudono fotogrammi di un paesaggio assolato e selvaggio, sicuramente non europeo.

Ciò autorizza a ipotizzare per Julia e per Sasha una condizione di *ex-isled*, esuli che, provenienti da un “background of nothing”,⁷ giungono infine in Europa. Il loro vagabondare nel tetro spazio metropolitano è, in sostanza, interpretabile come “l'irruzione del soggetto femminile creolo nella storia e nella topografia della modernità.”⁸

Lo scompaginamento della memoria eroinica, che sembra quasi essere stato indotto da un'amnesia cronica, trova una migliore comprensione se è rapportato alla nozione di *choc culturale*, termine atto a designare gli effetti alienanti dell'impatto della transculturazione sull'emigrato.

Il passaggio da una cultura all'altra si delinea come un'incipiente "fase schizoide e di oblio",⁹ in cui si è incapaci di "capire, agire, pensare secondo i postulati della nuova cultura",¹⁰ ma anche incapaci di ricordare la vecchia. Nel *passing* la rovina della memoria si accompagna alla perdita della voce, del corpo e dello spazio in cui esso si colloca e si struttura.¹¹ Tale analisi collima parimenti con l'aspetto smaterializzato del corpo eroinico che, completamente disancorato, ondeggia in "uno spazio vuoto che lo contiene, ma non lo avvolge".¹²

3. Pregiudizio etnocentrico vs cultura promiscua

Uno dei modi con cui si può rintracciare la *Creoleness* di Julia e di Sasha è di attingere alla ricca riserva di stereotipi e pregiudizi etnocentrici fioriti attorno alla creola bianca e al suo ambiente tropicale: nel diciannovesimo secolo è diffusa la convinzione che la *whiteness* di tale figura sia l'ingannevole maschera dietro cui si cela una deplorable storia familiare di promiscuità sessuale ed etnica.¹³ Conseguentemente, pensata come figlia di luoghi dipinti nei modi di un'alcova di depravazione e contaminazione, la creola bianca accende le fantasie dell'occidentale nella forma stilizzata di *Venere promiscua*, incarnazione per eccellenza della lussuria e dell'incontinenza che si contrappone interamente al modello virginale ed asessuato della "Lady" inglese.¹⁴

Jean Rhys è dolorosamente consapevole degli avvilenti luoghi comuni fioriti attorno alle figure dei Tropici e delle creole. Tuttavia deliberatamente se ne appropria, li ingloba nel tessuto narrativo delle sue opere per sottoporli ad una clamorosa e risentita smitizzazione. Le antinomie ricorrenti caldo/freddo, sano/malato, bianco/nero subiscono un ribaltamento prospettico che sconfessa quei ruoli e quelle strategie (euro-centriche e maschiliste) che sembravano invece essere assolutamente chiari.

Tra gli indizi concreti che verosimilmente aiutano a dissotterrare l'anima creola di Julia e di Sasha figura la loro stessa fisionomia. La caratterizzazione fisiognomica di Antoinette messa a confronto con quella di Julia, ad esempio, pone in risalto una significativa coincidenza di alcuni tratti. Si pensi agli occhi di Antoinette che Rochester descrive come: "Long, sad, dark alien eyes. Creole of pure English descent she may be, but they are not English or European either" (WSS, p. 37). Similmente sono descritti come "long and dark" (ALMM, p. 11) gli occhi di Julia, nei quali Horsefield intravede una profonda tristezza: "Her eyes

were very sad; they seemed to be asking a perpetual question. What? [...]. A deep black shadow painted on the outside of the corners accentuated their length.”(ALMM, p. 31).

Un altro dettaglio coincidente è dato dai caratteristici riflessi rossi che Rochester scorge sui capelli di Antoinette: “Her hair [...] I could see the red and gold lights in it” (WSS, p. 46). I capelli di Julia possiedono analoghe striature: “her very thick dark hair was lit by too red lights and stood out rather wildly round her head.” (ALMM, pp. 10-11). Oltre ai “thick dark hair” reminiscenti anche di un’altra illustre creola, l’assatanata Bertha brontiana,¹⁵ vi è un altro particolare di Julia che induce a sospettare che la stessa non sia occidentale: “Her hands were slender, [...], like the hands of an oriental” (ALMM, p. 11).

4. La femminilità vampirica dell’animalità esotica

Jean Rhys trasfonde l’accentuata erotizzazione della *womanhood* creola alle eroine europee, le quali, per mantenere il marchio della *dissipatio* (erotica, esotica ed economica) vestono i panni della “sexual free lance woman”. Per il loro stile di vita, Julia e Sasha ricordano da vicino la figura dell’*amateur prostitute*, l’equivalente occidentale della donna eroticamente vorace e subumana, stigmatizzata con veemenza dalla rigida società vittoriana per la sua pericolosità virulenta.¹⁶

È significativo che nella caratterizzazione sia della prostituta sia della creola, il motivo della minaccia che le accomuna converga nel campo di figure associate al vampiro. Nel tropo del vampiro si celano la paura del corpo femminile sessuato, perché considerato come “principio di contagio attivo”¹⁷, ma anche la paura che il mondo civilizzato e razionale possa soccombere alle forze primitive dell’Es. Il vampiro, analogamente allo *zombie*, è elemento destabilizzante che rende incerti i confini tra umano e animale, tra vivi e morti, tra salute e malattia.¹⁸

Nella semiotica del vampirismo, la donna vampiro espressamente rappresenta l’ennesima trasfigurazione del femminile ad opera dell’immaginazione maschile e della sua incessante mitopoiesi, tesa a ricreare l’*imago* della donna quale correlativo oggettivo di una natura selvaggia e furiosa, l’archetipo della potenza devastatrice dell’*eros* sfuggito al controllo della *ratio*. Nel tropo dell’ematofagia, sorretto dall’immagine dello scambio dei flussi vitali, trova formulazione il terrore della perdita della propria virilità quale preannuncio di una morte totale. La donna è dunque ritratta come colei che, parassiticamente, sottrae all’uomo il suo *bios*.¹⁹

L'effigie del femminile nei termini di essere orrifico e numinoso compare ostentatamente nella creatura fantasmagorica della stampa riprodotta sulla tappezzeria della stanza di Julia: "a strange, wingless creature, half-bird, half-lizard, which also had its beak open and its neck stretched in a belligerent attitude" (ALMM, pp. 7-8). Ad un attento esame, ciò che colpisce di quest'ovvia personificazione della donna è il suo gorgoneo ibridismo, la natura polimorfa e mostruosa che ricorda le innumerevoli figure mitologiche femminili.

Da sempre il polimorfismo e l'eccesso isterico²⁰ sono segnalati quale cifra straziante della confusa identità femminile, impastata di ambiguità e squilibrio. L'immedesimazione con l'orrido, con ciò che in ultima istanza si qualifica come difforme, è subordinata al riconoscimento della propria posizione, pericolosamente in bilico tra vita e morte, ma è anche sottile allusione al meticciano, alla "contaminazione del diverso che spaventa"²¹ perché "incontrollabile, [...] in grado di generare mostri o condurre alla morte".²²

È palese l'analogia tra la sorte della creatura bizzarra del disegno e Julia, Sasha o Antoinette: come la prima, anche le eroine rhyssiane sono identificabili come altro-da-sé (terrificanti, rancorose), e collocabili nel regno dell'*Alterità*, pensata come dimensione ontologica di chi consapevolmente abita la distanza ed improntata allo sradicamento.²³

In *After Leaving Mr Mackenzie*, l'insulso e conformista Mackenzie si auto-discolpa per la relazione intrecciata con Julia e appena conclusasi: "An insanity! [...]. Why did I want to sleep with her? Yet, there was no getting away from it; for a time she had obsessed him. He had lied; he had made her promises which he never intended to keep; [...]. All part of the insanity, for which he was not responsible" (ALMM, p. 19).

Al pari di Rochester, che vive la passione per Antoinette (tramutatasi poi in odio viscerale) nei termini di una crisi che ha offuscato in lui ogni facoltà razionante, anche Mackenzie si sente vittima di un maleficio che lo ha temporaneamente estraniato dal suo vero io, scaraventandolo nel Maelstrom di forze demoniche ed arcane di cui Julia è stata con ogni probabilità l'oscura regista.

In questo contesto allucinogeno, la figura femminile è vista nei panni di fattucchiera, o di donna vampiro che con i suoi incantesimi sottrae alle vittime il loro spirito per trasformarli in *zombies*, ossia morti viventi. L'immagine vampiresca di Julia in effetti è riconosciuta da Mackenzie che la definisce "a dangerous person" (ALMM, p. 26).

Il tropismo della Creoleness nei romanzi continentali di Jean Rhys

Poichè in ambiente caraibico il *voodoo* è praticato anche per favorire la guarigione dell'individuo, si potrebbe arguire che ciò che agli occhi di Rochester o di Mackenzie appare come un sortilegio, ordito a loro danno, non possa essere che un'opportunità di risanamento: paradossalmente, proprio quel contatto potrebbe salvarli dalla corruzione e non viceversa.

Nell'universo rhyiano, mentre il maschile incarna il principio dell'ordine, della *ratio* e dell'indifferenziato (nella fattispecie il vessillo della *Englishness*), il femminile assurge a ricettacolo eterogeneo di tutto ciò che è asimmetrico, sovversivo ed antitetico, ovvero il luogo della *Otherness* per eccellenza. Se si avvalta tale ipotesi, si potrebbe pertanto leggere il nesso maschile-femminile non soltanto come contrappunto tra "due soggettività sessualmente differenziate",²⁴ ma anche nei termini di una dicotomia identità-alterità.²⁵

Nel discorso interculturale, l'incontro tra l'io e l'altro è alla base di ogni processo di costruzione sociale che richiede ai partecipanti di abbattere i limiti, di liberarsi da forme preconcepite ed isolanti. In quest'ottica, la *Otherness* è fruibile come un senso in cui ritrovarsi, il cui attraversamento offre realmente la possibilità di libera uscita dall'imprigionamento dell'io,²⁶ ma è assodato che nel macrotesto rhyiano non si verifica alcuna reale dialettica tra gli opposti di uguaglianza e differenza.

I due versanti (maschile-femminile, io-altro, Occidente-Oriente) sembrano incapaci — o forse non hanno il coraggio — di guardare oltre la barriera, vale a dire di mettere in discussione il preconetto dell'antagonismo come conflitto, per pensarlo in modo più costruttivo. La cristallizzazione della condizione relazionale, ovvero la chiusura all'altro, azzerà ogni opportunità di progresso ed esaspera la logica del disfattismo e dell'immobilità sia a livello storico che individuale. Ciascuna parte resta irretita nelle maglie dell'isolamento, del rancore e del sospetto.

Tornando all'immagine del vampiro, è possibile svincolare quest'ultima dalla segnica incentrata sull'idea di "turba sessuale"²⁷, suggerendo una chiave di lettura alternativa sulla polarizzazione del tema alterità/identità.

In riferimento al *Dracula* di Stoker, il vampiro emerge nelle sembianze dello straniero archetipico, dai tratti decisamente meno mitici e più umani. Sebbene sia intimamente connesso alla foresta, in cui vive come signore e cacciatore incontrastato, questi mantiene pure una posizione liminale tra natura e

cultura, indicata dal suo legame indissolubile con l'uomo, suggellato dal principio vitale del sangue.

Presentato come “un aspirante suicida”²⁸, Dracula è colui che vorrebbe essere com-preso e accolto, non come uno straniero ma come un qualsiasi membro della comunità. Al contempo, però l'estraneità del vampiro è “cifra di un volontario ostracismo, di una sospensione nell'appartenenza ad un gruppo sociale”.²⁹ In altri termini, il vampiro diventa doloroso riflesso della degenerazione che “l'uomo può attuare verso se stesso, quando si allontana troppo dalla sua dimensione”.³⁰

Si ritiene che il profilo del vampiro stokeriano sia il più prossimo alla concezione rhyssiana della donna-vampiro. Allusivamente delineate attraverso l'immagine disincarnata dello spettro ematofago, le femmine vampiroidi di Jean Rhys hanno la possibilità di raccontarsi, di dare la propria versione dei fatti, disvelando in tal modo un'umanità dolente che, nell'impossibilità di essere accettata per ciò che è, sceglie il *self-exile*.

Più esplicita pare l'adesione delle stesse alla sfera dell'animalità, genericamente connotabile come polo dell'istintualità pura. Il vampirismo e l'animalità rientrano a pieno titolo nella semiotica dell'esotismo, il quale può intendersi come tracciato che allude sempre ad una scissione permanente.³¹ L'essenza animale è sorretta da una straordinaria polivalenza, che si esplica ora nel senso di nostalgico stato di natura e di innocenza, ora nel senso di forza creatrice e prometeica; è inoltre metafora dell'eterno conflitto titanico tra gli “assoluti” della razionalità e della passione.

Nel complesso Jean Rhys accorda una valenza positiva al sema dell'animalità, sebbene questa assuma anche la funzione di centro rilevatore delle oscillazioni umorali delle eroine.

Si pensi, ad esempio, alla pelliccia di astrakan in cui Julia intravede un valore emblematico: “People thought twice before they were rude to anybody wearing a good fur coat; it was protective colouring, as it were” (ALMM, p. 57). Julia la considera alla stessa stregua di un oggetto apotropaico, uno scudo con cui esorcizzare gli influssi negativi esterni, nella speranza di poter ingannare la sorte. Infatti l'immedesimazione con la pelliccia di astrakan, oltre ad indicare l'istintività di Julia e la sua esclusione dalla società, è sottile allusione al suo fato: proprio come l'agnellino è immolato per ottenerne la pregiata pelliccia, così Julia indossa il talare sacrificale di vittima predestinata alla sofferenza e al martirio.

Julia inoltre distingue tra la condizione di animale e quella di bestia: “Animals are better than we are, aren’t they? They’re not all the time pretending, and lying and sneering, like loathsome human beings”(ALMM, p. 97). Diversamente, la bestia, nella sua accezione negativa, ispira sentimenti di repulsione e paura e per questo è metafora appropriata per gli esseri umani: “People are such beasts, [...] they’ll let you die for want of a decent word, and then they’ll lick the feet of anybody they can get anything out of” (ALMM, p. 98).

L’animale con cui le eroine più volentieri s’identificano è ferino poiché per la sua immediatezza visiva è efficace traslato dell’indocilità selvaggia delle stesse e al contempo dà rilievo al nucleo rancoroso del loro *self*: “One day the fierce wolf that walks by my side will spring on you and rip your abominable guts out” (GMM, p. 45).

In altre circostanze la similitudine animale può sottendere un’immedesimazione con lo spirito della terra lontana, esemplarmente personificato nella figura delicata dell’uccellino dal piumaggio soffice e policromo. Horsefield all’inizio è convinto che i capelli di Julia siano ispidi, ma resta poi sorpreso nel constatare la morbidezza al contatto con il soffice piumato: “He had imagined that her hair would be harsh to the touch, because he was certain that she dyed it. [...] But in pushing it upwards it felt soft and warm, like the feathers of a very small bird” (ALMM, p. 111).

Più in generale l’animale esotico diventa espressione incisiva della disforia delle protagoniste, dell’oppressione angosciosa e della tristezza della loro esistenza: “Yes, I’m sad, sad as a circus-lioness, sad as an eagle without wings” (GMM, p. 39).

5. Dall’atavismo della *masquerade* all’atavismo della *motherhood*

Il trucco è un altro segno dal quale filtra debolmente una possibile origine esotico-creola di Julia e di Sasha. Quale gesto abituale delle protagoniste, il trucco rinvia al campo semantico della maschera, la quale a sua volta è il riflesso condizionato di un forte desiderio di trasformazione. Il finto volto è ambiguo e bifronte: può occultare ma anche divenire il catalizzatore di un penoso riaffioramento di ciò che è riposto negli oscuri meandri dell’Es. La sua pregnanza metaforica e il motivo del suo ricorrere così insistentemente nel macrotesto rhyiano possono essere compresi soltanto alla luce della specificità della *masquerade* caraibica.

Il *topos* del mimetismo propiziatorio è illustrato *in primis* dall’immagine del vestito che Jean Rhys adotta quale tropo della femminilità, valutata alla pari di una maschera da indossare per dare corpo a ciò che è informe.³²

All'abito le eroine rhyssiane conferiscono un potere scaramantico, riponendo in esso tutte le loro speranze di trasformazione. All'idea di indossarne uno nuovo s'accendono di una singolare voluttà: "She thought of new clothes with passion, with voluptuousness. She imagined the feeling of a new dress on her body and the scent of it, and her hands emerging from long black sleeves" (ALMM, p. 15). È solo allora che il miracolo tanto atteso pare compiersi, la gioia fendere l'opprimente coltre di tristezza che le incapsula.

Analogamente, la stessa Jean Rhys racconta di un abito indossato ad un ballo in maschera: "I was a different girl, I told myself that I would be just as happy the next day, now I would always be happy."³³ Cionostante, la preziosa stoffa tradisce la fiducia delle protagoniste, ed è ancor più crudele nel proclamare ed assolutizzare la loro inermità innanzi allo sguardo altrui: per tale ragione non è mai impeccabile, ma sempre difettosa — troppo corta o troppo stretta.

Il vestito che le *Rhys Women* prediligono è sovente rosso o nero e talvolta arricchito da ricami dalle tinte smaglianti. Ad esempio, l'abito che è stato promesso a Sasha è nero, "with wide sleeves embroidered in vivid colours — red, green, blue, purple. It is my dress. If I had been wearing it I should never have stammered or been stupid" (GMM, p. 25).

Non sfuggirà al lettore più attento che questi sono gli stessi colori usati da Antoinette per ricamare le sue iniziali sul fazzoletto: "We can colour the roses as we choose and mine are green, blue and purple. Underneath, I will write my name in fire red, Antoinette Mason" (WSS, p. 29). Nel codice *ad fœminam* il ricamo è emblema prediletto per esplicitare la problematica dell'identità. Il fitto ordito dei suoi fili evoca "il disegno e la traccia della memoria",³⁴ il filo di Arianna teso a ripercorrere la personale *quest* di chi discende in un mondo ignoto privo di tracciati e indicazioni, più intrinseco e sostanziale — ma anche disperato e derelitto, selvaggio e decadente.

Oltre al vestiario, tra gli oggetti prescelti dalle *Rhys Women* quali feticci con cui procurarsi la buona sorte figurano anche i cosmetici. L'insistenza con cui sia Julia sia Sasha s'incipiano il viso o si guardano allo specchio si risolve in un gesto meccanico, indicatore non di autostima, bensì di una disperata ricerca d'identità. D'altronde non è da ritenersi casuale il fatto che in luogo di una descrizione fisica di Julia ci venga presentato "an untidy assortment of boxes of rouge, powder, and make-up for the eyes." (ALMM, p. 8). Polarizzando l'attenzione sugli articoli da toeletta invece che sulla donna, Jean Rhys riesce con

straordinaria efficacia a farci comprendere che questi oggetti — altrimenti insignificanti — sono per Julia d'importanza vitale.

Nemmeno il gesto rituale del *make-up* riesce a scongiurare lo scompaginamento dell'identità: tramuta l'auspicio di una gioiosa rinascita nella certezza di un catastrofico naufragio. L'aneddoto del portacipria narrato da Jean Rhys in *Smile, Please* è illuminante a proposito. Nell'autobiografia Jean Rhys racconta di un portacipria che era solita avere con sé, nonostante fosse ormai logoro. La prefigurazione dell'oggetto come portafortuna è però in stridente dissonanza con l'aspetto orribile, certo imbarazzante per la sua legittima proprietaria. Il portacipria si è dunque "antropomorfizzato" per riflettere in modo speculare il disagio dismorfofobico della donna (SP, pp. 115-116).

È noto che il trucco, specie presso le società primitive, non detiene una funzione meramente estetico-ornamentale, ma riveste anche un potere metamorfizzante. Nel momento in cui i lineamenti umani sono trasfigurati animalescamente per effetto del tatuaggio, questi diventa un orribile marchio, un'usanza barbara con cui si scivola dall'archetipo edenico e totemico a quello più inquietante del selvaggio.³⁵

Se si analizza il trucco come parola tatuata, segno "indipendente dalla voce, che incide memoria e cultura e riconduce ad un'origine"³⁶, vien fatto di riannodare il gesto eroinico del *make-up* alla tradizione folcloristica afro-caraibica della *masquerade* per avanzare l'ipotesi che la semplicità del gesto sia in realtà sollecitata da un desiderio subconscio di negritudine delle protagoniste. Alla *blackness* si riconosce un modo di essere in stridente contrasto con la rigidità fisica e mentale, che invece implica l'essere bianco: "They were stronger than we were, they could walk a long way without getting tired, carry heavy weights with ease. [...] They were more alive, more a part of the place than we were" (SP, p. 50).

Il vagheggiamento della *blackness* che attrae e insieme intimorisce, oltre a costituire un *topos* di *Wide Sargasso Sea* (esemplificato dall'amicizia controversa di Antoinette con Tia e dal loro vicendevole scambio di vestiti), si ripropone in *Smile, Please* dove Jean Rhys rievoca con vibrante vividezza il carnevale dominicano della sua infanzia. Dalla finestra della propria abitazione, la piccola Gwen³⁷ osserva, con palpitante ammirazione, i danzatori neri che con il loro corpo agile ritmano la gioia della vita: "I would think that I would give anything to be able to dance like that. The life surged up to us sitting stiff and well behaved, looking on" (SP, p. 52). La piccola creola desidera ardentemente di essere nera

per poter danzare con la stessa naturalezza e con lo stesso brio “ in the sun, to that music” (SP, p. 53).

Se con la loro danza, i ballerini neri mimano il dionisiaco, la maschera bianca che indossano è invece satirica ed eloquente annotazione del loro odio per i bianchi. Sulla falsariga delle strategie parodistiche e provocatorie della *masquerade*,³⁸ il trucco, oltre ad indicare l’anelito eroinico di un contatto più intimistico e autentico con la vita, segnala l’intenzione velleitaria di sbeffeggiare i propri antagonisti. Il trucco sottende infatti un altro significato — in virtù del fatto che in Jean Rhys ogni simbolo non è mai univoco ma profondamente ambiguo — ossia la convalida del volontario essere all’opposizione delle *Rhys Women*, del loro carattere dissacrante e provocatorio.

Anche in questo caso giova fare riferimento all’autobiografico *Smile, Please*, alle pagine in cui Jean Rhys afferma chiaramente che il trucco ha sempre avuto per lei un valore di aperta sfida alle prescrizioni sociali, ricordando come nelle riviste americane dell’epoca si mettessero in guardia le donne dall’utilizzo del trucco, paventato come potenzialmente letale per il soggetto e in grado di provocarne la morte. Ciò ci aiuta a comprendere la posizione delle eroine che, pur sfidando le convenzioni sociali, accettano contemporaneamente il loro essere nella morte, il loro tragico destino (SP, p. 37).

Un altro accessorio amato da Julia e da Sasha è rappresentativo della loro condizione femminile difficilmente intercettabile, la veletta. In ragione di quel simbolismo che, per giudizio unanime, è la chiave d’accesso ai testi di Jean Rhys, la veletta — oltre ad essere un’ovvia concessione alle mode del tempo — evoca il più simbolico “veil of life and death”³⁹ di Shelley, il cui significato è ben chiarito nella *Storia della letteratura inglese* curata da Bertinetti: “occorre strappare quel velo dipinto per avere integra la visione della verità, [...] perché la verità è il bene e il velo è il male”.⁴⁰ Non si può pertanto escludere l’ipotesi che Jean Rhys abbia deliberatamente giocato sull’anagramma in inglese tra *veil* e *evil* per suggellare in modo icastico l’isolamento delle sue eroine unitamente al loro essere “outside the machine”.⁴¹

Svariati significati confluiscono nell’immagine del velo che da sempre è segno tangibile della segregazione femminile. Nella tradizione orientale, palesa la necessità di proteggere l’interiorità, di mantenerne inviolata la purezza, ma può anche, in maniera imprevedibile, divenire una maschera di rivoluzione, ossia l’attestazione dell’attraversamento sovversivo delle “linee manichee tra maschera e immagine”⁴² da parte di colei che rivendica la propria libertà ed identità. Il velo, oltre a ratificare il distacco delle *Rhys Women*, può contenere un’allusione alla morte, alla cui suggestione le protagoniste non sono certo immuni.

6. La valenza bifida di colori, fiori, piante nella metaforica dell'ibridismo

È innegabile che nelle opere rhyssiane il nesso tra la maternità e la tematica del “mother-centred womb” si attualizzi sia nella forma di identificazione biologica sia nella forma di ricerca di una *liason* uterina con la terra esotica.

La madre creola, poiché è divisa tra due mondi e due modelli culturali differenti, offre da un lato un tramite, ancorché incerto, alla *Englishness*, dall'altro è via tortuosa che conduce alle radici ataviche dell'isola.⁴³ A ragione di ciò nei testi rhyssiani la *motherhood* esercita un influsso sfavorevole, dal momento che in essa l'io eroinico trova riscontro all'ineluttabilità della propria scissione, essendo la divisione presente anche nella genitrice. Dalla madre creola, qualificabile sempre e comunque come un'assenza⁴⁴ le protagoniste rhyssiane non attingono né amore né forza, ma soltanto il dolore osmotico della paralisi e dell'isolamento sociale ed emotivo.⁴⁵

In *After Leaving Mr Mackenzie*, l'incontro tra Julia e la madre brasiliana esemplifica tale circostanza. Quest'ultima viene descritta sul letto di morte:

a huge shapeless mass under the sheets and blankets [...].
Dark-skinned, with high cheek-bones and an aquiline nose. Her white hair which was still long and thick, was combed into two plates, [...]. One side of her face was dragged downwards. Her eyes were shut. She was breathing noisily, puffing out one corner of her mouth with each breath.

And yet the strange thing was that she was still beautiful, as an animal would be in old age (ALMM, p. 70).

Ciò che sorprende maggiormente Julia è che quel corpo ormai sfatto ed immobile sprigiona una bellezza insolita, di cui Julia riconosce la natura non umana. La madre è dunque evocata come uno splendido animale morente, la cui immagine converge nel muggito lamentoso di creatura sofferente, udito in precedenza da Julia. L'angoscia della rovina si addensa nella figura materna nella triplice forma di morte del corpo, della memoria e della parola.⁴⁶

Tramite un rimando al colorismo rhyssiano, è possibile intravedere nella descrizione della stanza che accoglie il corpo inerte della madre di Julia l'esile filigrana dei tropici, anticipatamente suggerita dal contrasto tra la carnagione scura della madre e il “white-frilled pillow.” (ALMM, p. 70). Lo spiccato senso del colore deriva a Jean Rhys dal retaggio del mondo caraibico, in cui i colori s'accendono di tonalità rutilanti per via della luce più intensa. In quello stesso contesto serpeggia anche un'ossessione per il colore della pelle e per la divisione razziale, sebbene sia impossibile scindere il bianco dal nero: analogamente ad una

composizione modulata sul contrasto chiaro-scuro, il bianco per risaltare ha bisogno del nero, e questi, viceversa, per apparire necessita del bianco.⁴⁷

I pochi nudi dettagli che servono a caratterizzare la stanza: “white-papered [...] It smelt of disinfectants and eau-de-Cologne and rotteness” (ALMM, p. 70), producono un effetto di sinestesia che stimola la percezione di un'altra modalità geografica e culturale, connotata da una putrescente chimica di razze e morbosamente settica.

Più avanti ritroviamo altri indizi: il fuoco che “leaped up with small, crooked flames” (ALMM, p. 71), mentre si potrebbe immaginare che le tende di un “thick green stuff” (ALMM, p. 71) siano in realtà una lussureggiante vegetazione.

Pertanto la madre di Julia è contenuta nell'ideale spazio esotico, completamente isolato e anch'esso decadente, in cui il silenzio è imperante: “the room was very quiet — quiet and shut away from everything. [...] And here was silence — the best thing in the world” (ALMM, p. 71). Nel riconoscere la congenialità del cerchio che avvolge la madre, in Julia si ravviva il desiderio di farne parte. Perciò, nonostante la madre sia in fin di vita, Julia ancora spera di farsi riconoscere da lei: “The sick woman looked steadily at the daughter. Then it was like seeing a spark go out and the eyes were again bloodshot, animal eyes. Nothing was there” (ALMM, p. 71).

L'attesa è infine ricompensata con un'agnizione che purtroppo emerge unicamente come una rivelazione-conferma di negazione e di vuoto assoluto.

La madre di Julia è una donna allo stato di natura, incapace di esprimersi in modo adeguato perché è nativa di luoghi selvaggi. Ha subito il trasferimento in Inghilterra con la stessa passività con cui una pianta si lascia travasare. Ciononostante né la traslocazione né l'acclimatemento hanno avuto una buona riuscita: “But sometimes you could tell that she was sickening for the sun.” (ALMM, p. 76). La nostalgia del sole tropicale è conseguenza dell'effetto deprimente del paesaggio inglese: “This is a cold grey country. This isn't a country to be really happy in” (ALMM, p. 76).

La naturalità solare della madre di Julia è trasmessa con potente suggestione da una parola: “Orange-trees” (ALMM, p. 76), l'unica che ancora riesce a pronunciare. Nell'iconografia dell'arancio è compresa, nella sua interezza, la quintessenza dell'esoticità della madre (e di Julia).

Originario dell'estremo Oriente, l'arancio da sempre e ovunque evoca un motivo del paradisiaco:⁴⁸ il suo frutto, di un colore intermedio tra il rosso e il giallo, ricorda i caratteristici riflessi dorati del tramonto, mentre le zagare, oltre ad essere emblema della purezza virginale della sposa, con la loro inebriante fragranza accendono edonisticamente l'immaginazione sensuosa di mondi lontani. I fiori d'arancio esibiscono inoltre una perfetta rispondenza ai "moonflowers", i bianchi fiori tropicali che, al dischiudersi notturno, stordiscono gli amanti rhyiani con il loro intenso profumo (WSS, p. 111).

L'arancio è altresì un micro-connettore all'animismo magico e, più propriamente, alla magia *obeah*. Rochester ne individua uno nel fitto della foresta tropicale, sotto le cui fronde, di un verde cupo e cariche di frutti, sono riposti "little bunches of flowers tied with grass" (WSS, p. 64). Dal momento che in queste zone l'arancio è considerato un albero totemico, ai suoi piedi vengono lasciati omaggi floreali in cambio della protezione degli spiriti. È sufficiente dunque una parola per produrre l'incanto di scenari magici e luminosi, nei quali ritrovare illusoriamente un po' di conforto.

Se la metafora arborea, unitamente a quella animale (associabile anche a Julia), vale a sintetizzare la naturalità della *wilderness* materna, si potrebbe arguire che il vaso di tulipani, posti all'ingresso di casa James, sia egualmente atto a trasporre la medesima esoticità di Julia.⁴⁹ Inoltre l'idea che i tulipani siano una velata ipostasi dell'esoticità delle eroine rhyiane è rafforzata dalla ricorrenza dell'immagine anche in *Good Morning, Midnight*: "A tall vase of tulips on the table. How they give themselves" (GMM, p. 96).

Tuttavia la portata della metaforica floreale si precisa meglio in *After Leaving Mr Mackenzie*: "There was a vase of flame-coloured tulips in the hall — surely the most graceful flowers. Some thrust their heads forwards like snakes, and some were very erect, stiff, virginal, rather prim. Some were dying, with curved grace in their death" (ALMM, p. 84).

Nell'ordine di apparizione, il primo dettaglio a guidare la nostra immaginazione è il colore dei tulipani, rosso fiamma. L'apposizione del termine "fiamma" è tutt'altro che marginale e permette di inserire il valore simbolico del rosso in un duplice ordine di idee, vagliandone al contempo alcune possibili accezioni.

Il rosso detiene certamente un ruolo chiave all'interno del codice cromatico rhyiano, cui la scrittrice attribuisce un "valore trionfante e trasgressivo".⁵⁰ Da un lato il rosso è icona della sensualità di Antoinette, materializzata nel suo vestito

vermiglio. Rosso è altresì il colore della sua terra, la Giamaica, nonché pigmento e pimento dominante dell'interminabile estate tropicale.

D'altra parte la sua tonalità scarlatta richiama anche il colore acceso del mare al tramonto: "on fire — all colours were in that fire and the huge clouds fringed and shot with flame" (WSS, p. 52); è evocatrice della rossa fioritura del "flamboyant tree", ovvero l'albero-fiamma, la cui visione dona sollievo all'animo spaurito di Antoinette (WSS, p. 119); in ultimo il rosso fiamma è minacciosa memoria dei *flambeaux* (WSS, p. 21), ossia delle torce della folla inferocita che incendia Coulibri e che anticipa la conflagrazione finale di Thornfield.

In sintesi, nel rosso converge anche l'immagine positiva del fuoco, da interpretarsi nei termini di "equivalente simbolico di una ricchezza immaginativa e sensuale"⁵¹ e quale "segno trionfante e paradossale della propria liberazione".⁵² In *After Leaving Mr Mackenzie* è la stessa Julia ad individuare nella fiamma l'epitome della sua natura fiera e ribelle: "some essence of her was shooting upwards like a flame. She was great. She was a defiant flame shooting upwards not to plead but to threaten. Then the flame sank down again, useless, having reached nothing" (ALMM, pp. 94-95).

Un ulteriore dettaglio dei tulipani che verosimilmente polarizza l'attenzione è l'aspetto serpentiforme di alcuni di loro. Il particolare rimanda forzatamente alle orchidee mostruose del giardino di Coulibri:

Orchids flourished out of reach or for some reason not to be touched. One was snaky looking, another like an octopus with long thin brown tentacles bare of leaves hanging from a twisted root. Twice a year the octopus orchid flowered — then not an inch of tentacle showed. It was a bell-shaped mass of white, mauve, deep purples, wonderful to see. The scent was very sweet and strong. I never went near it (WSS, p. 4).

Mentre è accertato che il fiore sia il simbolo per antonomasia della grazia femminile, la specificità del tulipano pare essere motivata dal suo plausibile riconoscimento come archetipo d'esoticità, in cui sono visivamente riuniti sia il canone della bellezza femminile esotica, sensuale ma insidiosa, sia l'idea dello sfruttamento economico della donna creola.

Il tulipano nasconde nelle sue origini una matrice orientale e la storia della sua importazione in occidente, in modo del tutto analogo a quella dell'orchidea, è rappresentativa dell'eccitazione febbrile che l'esotismo, nelle sue varie forme, provocò nell'europeo. In epoche diverse (rispettivamente i secoli diciassettesimo e

diciannovesimo), sia il tulipano sia l'orchidea per la loro bellezza e varietà cromatica furono considerati alla stessa stregua di irresistibili oggetti di desiderio, scatenando un vero e proprio delirio di massa, dietro il quale si celava pure un colossale giro d'affari.

Oltre a sottolineare con la sua natura bifida la scissione irreparabile delle protagoniste, il tulipano serpentiforme avverte che sotto il turbinio gradevole dei suoi colori, s'annida uno spirito viperino. L'ofidico appare, in ultima analisi, un paradigma metonimico della soggettività femminile rhyssiana sdoppiata, la cui individualità è prepotentemente alimentata dal risentimento e dal rancore.

Nella dinamica del risentimento, che comporta forti pulsioni autolesionistiche e antivitali, si attualizza la frattura irrecuperabile del *self* "bloccato tra una giusta ribellione ad una legge intesa come artificioso costrutto sociale, e un'inevitabile sottomissione a un'altra legge [...] intesa come ordine naturale."⁵³ Il risentimento è dunque ciò che prende vita dallo psicodramma subliminale di colui/colei che, illusoriamente, in prima battuta devia all'esterno l'aggressività nel tentativo di esorcizzare un personale istinto di autodisprezzo. Tuttavia l'irruenza aggressiva, introvertita, in ultimo si ripercuote violentemente sullo stesso soggetto.⁵⁴

In effetti, risulta impossibile non valutare le eroine rhyssiane come *femmes de ressentiment*, ovvero come esseri incapaci di conseguire i propri obiettivi, in quanto sono imprigionate e sospese tra due movimenti contrapposti: l'inibizione dell'aggressività e una sua ironica introversione.

Come il giardino di Coulibri,⁵⁵ il vaso di tulipani può essere letto come metafora della metamorfosante vacuità dell'esistenza: è contenitore in cui convivono forzatamente vita e morte, leggiadria e tristezza, misura ed eccesso. Malgrado la sua eterogeneità, l'insieme comunque non comunica disperazione, bensì sensazioni di pacatezza, ispirata soprattutto dalla grazia con cui alcuni di questi tulipani appassiscono.

L'immagine del serpente ricompare nell'arabesco di ombre danzanti sull'acqua che Julia osserva nella Senna:

She watched the shadows of the branches trembling in the water. In mid-stream there was a pool of silver light where the shadows danced and beckoned. [...]. She leaned against the wall, and watched the shadows as they danced, but without joy. They danced, they twisted, they thrust out long, curved, snake-like arms and beckoned. (ALMM, p. 132).

Nell'intreccio simbolico di sinuosità ed oscurità, è possibile intravedere un riferimento al Mar dei Sargassi e al suo microcosmo marino pervaso da alghe fluttuanti, che Jean Rhys non a caso sceglie quale tropo efficace del ristagno e della ripetitività mortale eroinica.⁵⁶ Il movimento sinuoso e spiriforme delle alghe che si lasciano trasportare dalla corrente, è vetro smerigliato della deriva delle eroine, le quali, in modo non dissimile, si abbandonano passivamente all'avverso *drift of life*. L'interminabile *flânerie* delle eroine sul suolo urbano è in realtà un transito circolare, teso a ripercorrere, esattamente come le alghe del biotopo sargassiano in cui tornano ciclicamente a riprodursi le anguille, gli stessi tragitti e a visitare gli stessi luoghi in un clima di sterile ciclicità.

Similmente ai sargassi che sono inseparabili dal loro mare, e nelle profondità del quale sprofondano, Julia e Sasha avvertono l'irresistibile richiamo dello stesso, in cui molti navigatori hanno perso la rotta. Julia, ad esempio, si sofferma spesso a contemplare il fiume e talvolta le piace pensare che sia il mare. Questi s'intrude anche nelle fantasie di Sasha: "The sound of the sea advances and retreats as if a door were being opened and shut" (GMM, p. 77). L'attrazione di Sasha per l'acqua è altresì confermata dall'accento al tentato suicidio nel fiume.

La sensibilità delle eroine all'elemento acquatico richiama alla mente il *topos* della morte per acqua che, sovente in letteratura, è il destino designato per la donna "trasgressiva, caduta o perduta"⁵⁷ L'immersione nell'acqua vista come elemento distruttivo,⁵⁸ offre una soluzione bivalente di annullamento totalitario o di liberazione e asserzione tramite una necessaria morte fisica.⁵⁹ Tuttavia né Julia né Sasha accettano la sfida, che sarà invece infine accolta da Antoinette, e come corpi inerti tentennano sull'orlo vertiginoso dell'abisso, come riconosce Sasha: "It doesn't matter, there I am, like one of those straws which floats round the edge, the dead centre, where everything is stagnant, everything is calm" (GMM, p. 38).

7. Conclusione

Il presupposto di una natura aliena delle protagoniste, recepite negli ambienti cittadini — sia pubblici che privati — come straniere e originarie di un *Altrove* mitico ed inenarrabile, invita a leggere *After Leaving Mr Mackenzie* e *Good Morning, Midnight* nei termini di un *voyage in the dark*, ovvero di un "viaggio nell'oscurità del moderno che ha determinato la discontinuità dell'esperienza e l'irreversibilità della sua temporalità".⁶⁰

Note

¹ I tre testi furono pubblicati, rispettivamente nell'ordine di citazione, nel 1930, 1939 e 1966. I due romanzi continentali, ovvero *After Leaving Mr Mackenzie* e *Good Morning, Midnight* subiscono certo l'influsso del modernismo e della tecnica dello *stream of consciousness*. Ciò si riflette nell'assenza di uno svolgimento lineare e meccanico dei fatti. Il tempo della narrazione è piuttosto quello dell'interiorità delle eroine, frammentate ed interrotte, in cui ricordi, fantasie visionarie prendono il sopravvento sul presente e, di fatto, sulla realtà. L'importanza degli avvenimenti esteriori risulta pertanto del tutto marginale.

² Rimando in particolare alla mia tesi di laurea *Le "heroines in distress" rhysiane e il naufragio dell'io*, in cui sono state oggetto di studio, in due distinti capitoli, sia la caratterizzazione delle protagoniste dei romanzi rhysiani sia la problematicità dei rapporti tra queste e la soggettività maschile.

³ Cfr. Sue Thomas, *The Worlding of Jean Rhys*, London, Greenwood Press, 1999, p. 19.

⁴ Jean Rhys, *After Leaving Mr Mackenzie* (Jonathan Cape, 1930), London, Penguin, 2000, p. 41. (Ora in avanti: ALMM).

⁵ Jean Rhys, *Good Morning, Midnight* (Constable, 1939), London, Penguin, 2000, p. 38. (Ora in avanti: GMM).

⁶ Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea* (André Deutsch, 1966), (a cura di H. Jenkins), London, Penguin, 2001, p. 63. (Ora in avanti: WSS).

⁷ V. S. Naipaul, "Without a Dog's Chance", in Pierette Frickey (a cura di), *Critical Perspectives on Jean Rhys*, Washington, Three Continent Press, 1990, p. 54.

⁸ Franca Bernabei, *Jean Rhys e il pensiero del luogo*, Venezia, Supernova, 2000, p. 55.

⁹ Lina Zecchi, *Il drago e la fenice ai margini dell'esotismo*, Venezia, Arsenale Cooperativa, 1982, p. 73.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 74.

¹² Bernabei, *Jean Rhys*, cit., p. 55.

¹³ Thomas, *The Worlding*, cit., pp. 31 e 106.

¹⁴ Kathleen Renk, *Caribbean Shadows & Victorian Ghosts: Women's Writing and Decolonization*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1999, p. 111.

¹⁵ Cfr. Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, London, Penguin, 1994, p. 281.

¹⁶ Thomas, *The Worlding*, cit., pp. 35 e 67-69.

¹⁷ Angelica Palumbo, "Il tema del doppio da *Jane Eyre* a *Wide Sargasso Sea*, l'io esiliato", *Studi europei. Annali del dipartimento di studi sulla storia del pensiero europeo "Michele Federico Sciacca"* 10 (2003), p. 98.

¹⁸ Thomas, *The Worlding*, cit., p. 69.

¹⁹ Angelica Palumbo, "La ricerca del significato della vita attraverso Lilith, la donna eterna", *Studi europei. Annali del dipartimento di studi sulla storia del pensiero europeo "Michele Federico Sciacca"*, 9 (2001), pp. 152-153. È ridondante ricordare il riferimento incrociato alla donna come dissipatrice dei beni dell'uomo.

²⁰ Cfr. Lidia Curti, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006, p. 41.

²¹ Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2005, p. 40.

²² *Ibid.*

²³ Roberto Mulinacci, "Alterità", in Silvia Albertazzi, Roberto Vecchi (a cura di), *Abbecedario postcoloniale I e II*, Macerata, Biblioteca di Letterature omeoglotte, Quodlibet, 2004, p. 49.

- ²⁴ Bernabei, *Jean Rhys*, cit., p. 79.
- ²⁵ *Ibid.*, p.165. Secondo Bernabei nell'opera di Jean Rhys emerge "la natura relazionale dell'identità e della differenza e le conseguenti tensioni tra di esse."
- ²⁶ Cfr. Roberto Mulinacci, "Alterità", e Simonetta Lelli, "Interculturalità", in Albertazzi, (a cura di), *Abbecedario*, cit., pp. 41-51 e pp.153-159.
- ²⁷ Paola Partenza, "Un vampiro allo specchio", in A. Lombardo (a cura di), *Gioco di specchi. Saggi sull'uso letterario dell'immagine dello specchio*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 307.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 324.
- ²⁹ *Ibid.*, pp. 326-327.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 322.
- ³¹ Zecchi, *Il drago e la fenice*, cit., p. 94.
- ³² Joan Rivière, "Womanliness as Masquerade", in Curti, *La voce dell'altra*, cit., p. 39. Curti condivide con Rivière l'idea che la femminilità può essere indossata come una maschera.
- ³³ Jean Rhys, *Smile, Please: An Unfinished Autobiography* (André Deutsch, 1979), London, Penguin, 1981, p. 91. (Ora in avanti: SP).
- ³⁴ Curti, cit., p. 32.
- ³⁵ Zecchi, *Il drago e la fenice*, cit., pp. 47-48.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 72.
- ³⁷ Si ricorda che il vero nome di Jean Rhys era Ella Gwendoline Rees Williams.
- ³⁸ Louis James, *Jean Rhys*, London, Longman, 1978, p. 40.
- ³⁹ Percy Bysshe Shelley, *Mont Blanc, Lines Written in the Vale of Chamouni* (1818), in M. H. Abrams (a cura di), *The Norton Anthology of English Literature*, vol. II, New York & London, W. W. Norton, 1993⁶, p. 667.
- ⁴⁰ Paolo Bertinetti, (a cura di), *Storia della letteratura inglese. Dal Romanticismo all'età contemporanea, le letterature in inglese*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, p. 45.
- ⁴¹ Si è mutuata la definizione dal titolo di una *short story* di Jean Rhys. Cfr Jean Rhys, *The Collected Short Stories*, New York, W. W. Norton & Company, 1992, p. 189.
- ⁴² Cfr. Curti, *La voce dell'altra*, cit., pp. 117-118. In merito al dibattito, attualissimo, incentrato sul velo, Curti cita Fanon e Djebbar per evidenziare la possibilità di un positivo rovesciamento di segno nel significato del medesimo, solitamente vincolato all'idea dell'oppressione femminile. Emblematico in proposito risulta essere il contesto rivoluzionario algerino. Per la donna velata algerina il velo assume un valore sovversivo poiché "nasconde le bombe e diventa [...] indice di resistenza, tecnica di camuffamento, mezzo di lotta, maschera di rivoluzione".
- ⁴³ Renk, *Caribbean Shadows*, cit., p. 45.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 35.
- ⁴⁵ Cfr. Elaine Savory, *Jean Rhys*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 75.
- ⁴⁶ Zecchi, *Il drago e la fenice*, cit., p. 50.
- ⁴⁷ Savory, *Jean Rhys*, cit., pp. 45 e 85.
- ⁴⁸ Alfredo Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 637-638.
- ⁴⁹ Thomas, *The Worlding*, cit., p. 125. Thomas ricorda come il linguaggio dei fiori esuli dall'ambito delle pratiche di corteggiamento, da cui ha avuto origine, per farsi vettore di significati altri più eterodossi, nella fattispecie con forti connotazioni erotiche, razziali e di genere.
- ⁵⁰ Bianca Tarozzi, *La forma vincente. I romanzi di Jean Rhys*, Venezia, Arsenale, 1984, p. 135.
- ⁵¹ *Ibid.*, p. 136.
- ⁵² *Ibid.*

Il Tropismo della Creoleness nei Romanzi Continentali di Jean Rhys

⁵³ Luisa Villa, *Figure del risentimento. Aspetti della costruzione del soggetto nella narrativa inglese ai margini della "decadenza"*, Pisa, Edizioni Ets, 1997, p. 80.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁵ Tarozzi, *La forma vincente*, cit., p. 120.

⁵⁶ Cfr. Sylvie Maurel, *Jean Rhys*, Basinstoke & London, Macmillan Press Ltd, 1998, p. 128.

⁵⁷ Sergio Perosa, *L'isola, la donna, il ritratto. Quattro variazioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 65.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁰ Bernabei, *Jean Rhys*, cit., p. 123.

Opere Citate

- Albertazzi, Silvia, *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2005.
- Albertazzi, Silvia, e Roberto Vecchi *Abbecedario postcoloniale I e II*, Macerata, Quodlibet, 2004.
- Bernabei, Franca, *Jean Rhys e il pensiero del luogo*, Venezia, Supernova, 2000.
- Bertinetti, Paolo (a cura di), *Storia della letteratura inglese. Dal Romanticismo all'età contemporanea, le letterature in inglese*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000.
- Cattabiani, Alfredo, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996.
- Curti, Lidia, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006.
- Frickey, Pierette, *Critical Perspectives on Jean Rhys*, Washington, Three Continent Press, 1990.
- James, Louis, *Jean Rhys*, London, Longman, 1978.
- Maurel, Sylvie, *Jean Rhys*, Basingstoke & London, Macmillan Press Ltd, 1998.
- Palumbo, Angelica, "Il tema del doppio da *Jane Eyre* a *Wide Sargasso Sea*, l'io esiliato", *Studi europei. Annali del dipartimento di studi sulla storia del pensiero europeo "Michele Federico Sciacca"* 10 (2003), pp. 69-128.
- Palumbo, Angelica, "La ricerca del significato della vita attraverso Lilith, la donna eterna", *Studi europei. Annali del Dipartimento di studi sulla storia del pensiero europeo "Michele Federico Sciacca"* 9 (2001), pp. 149-167.
- Partenza, Paola, "Un vampiro allo specchio", in Tiziana Agostani *et al.* (a cura di), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile, Atti del 4 Convegno delle letterate*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Il Poligrafo, 2004, pp. 305-327.
- Perosa, Sergio, *L'isola, la donna, il ritratto. Quattro variazioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- Renk, Kathleen, *Caribbean Shadows & Victorian Ghosts: Women's Writing and Decolonization*, Charlottesville & London, University Press of Virginia, 1999.
- Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea* (André Deutsch, 1966), (a cura di H. Jenkins), London, Penguin, 2001.
- Rhys, Jean, *After Leaving Mr Mackenzie* (Jonathan Cape, 1930), London, Penguin, 2000.
- Rhys, Jean, *Good Morning, Midnight* (Constable, 1939), London, Penguin, 2000.
- Rhys, Jean, *The Collected Short Stories*, New York, W. W. Norton & Company, 1992.

Il Tropismo della Creoleness nei Romanzi Continentali di Jean Rhys

- Rhys, Jean, *Smile, Please: An Unfinished Autobiography* (André Deutsch, 1979), London, Penguin, 1981.
- Savory, Elaine, *Jean Rhys*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Tarozzi, Bianca, *La forma vincente. I romanzi di Jean Rhys*, Venezia, Arsenale, 1984.
- Thomas, Sue, *The Worlding of Jean Rhys*, Westport & London; Greenwood Press, 1999.
- Villa, Luisa, *Figure del risentimento. Aspetti della costruzione del soggetto nella narrativa inglese ai margini della "decadenza"*, Pisa, Edizioni Ets, 1997.
- Zecchi, Lina, *Il drago e la fenice ai margini dell'esotismo*, Venezia, Arsenale Cooperativa, 1982.

**BETWEEN TWO WORLDS:
OUTER AND INNER COMPLEXITY
IN JEAN RHYS'S *WIDE SARGASSO SEA***

Silvia Panizza

Culminating Jean Rhys's career, fusing together the themes of all her other novels and bringing them to their highest form, *Wide Sargasso Sea* (1966) is the perfect conclusion of a life of writing spent in the attempt to exteriorise and exorcise inner demons and struggles.

Because of its hybridity, its medley of cultural references and moods, the extreme passions and fears it unfolds, *Wide Sargasso Sea* is Jean Rhys's most problematic novel, revealing the author's own psychological complexity and the inner conflict that tore her mind apart and that is variously reflected in all her heroines. With them, Jean Rhys shared the Caribbean origins and the difficult integration into British society that resulted in a mental split that she in writing, her characters in living, will try to resolve.

In this novel, in particular, the parallels between herself and her heroine are so extensive, including a special sensitivity, a troubled childhood and a painful struggle for identity and for a place in society, *any* society, that they brought back to the author memories of a remote but still disturbing past.

This accounts for the difficulties Rhys faced in its composition, maniacally rewriting and revising it over almost ten years. Sometimes writing became so painful that she would stop altogether for days, but then, when she was at her frailest, she felt possessed by a demonic force which sustained her; her efforts in the end were thoroughly rewarded, since in *Wide Sargasso Sea* the heroine (and perhaps the author too) reaches that self affirming solution that had eluded the protagonists of Rhys's previous novels.

It must not be forgotten, though, that there is also an important male protagonist in *Wide Sargasso Sea* who contends with the heroine for the role of narrator. The story is divided into three parts, told respectively by Antoinette, Rochester and Antoinette again. The choice of dividing the point of view between the two main characters, giving each the opportunity to express her/his thoughts, gives the novel the additional value of presenting facts in a double perspective, showing Rhys's ability to understand and express different viewpoints. Moreover, through the space given to the apparently negative character, it becomes apparent that Rochester himself is endowed with a complex and interesting personality, made up of those very same forces (though in very different proportions) that divide the self of Antoinette.

Double complexity in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea

An exceptionally resonant novel, *Wide Sargasso Sea* tackles various fundamental themes such as race and identity, gender and politics, at the same time as it gives voice to extremely varied ways of feeling and unresolved conflicting emotions. Precisely because of its abundance of themes, since its publication it has been the object of differing critical readings, some stressing its feminist vindication, others contemplating its representation of colonialism and racial politics.

When it came out, in 1966, it was first welcomed by Caribbean critics who argued that questions of race, slavery and colonialism in the novel were of greater interest than its psychological and sexual content. Conversely, feminist readers¹ in the following decade focussed on the portrayal of the role of the woman and its connections with slavery, speculating that Jean Rhys intended to show that the two groups were equally oppressed. Postcolonial critics² attempted to draw a line between the novel's British and African cultural inheritance, situating, for instance, the influence of *Jane Eyre*, which provided inspiration for *Wide Sargasso Sea*, in the first area, and the scenes of magic and of slaves' daily life in the second.

The conflicts between blacks and whites, men and women, colonialists and colonised, can, in this novel, also be traced back to the tension between two fundamental, primary opposing forces: reason and emotion, rationality and the unconscious have always been involved in an endless struggle, each trying to win over the other but neither ever succeeding. These forces are represented in the novel as emerging through a number of themes and images, including those mentioned above, so that questions of gender and female oppression, for example, are not just dealt with *per se*, but also as representing more abstract issues. On the one side of the "battle-line", then, there is reason, Europe and civilization, adult age, white skin, patriarchy and masculinity; on the other, passion, the Caribbean and the "exotic" colonies, childhood, black skin, matriarchy and femininity.

These are the forces that clash within the mind of Antoinette, so that the significance of the outer tensions represented in the novel is heightened in the light of their impact on the psyche of the protagonist. Thus the political and social struggles in *Wide Sargasso Sea* can be viewed both as influences on Antoinette and, also, as externalisations of the contrasts in her mind, great impediments in her restless search for identity.

We have suggested that Antoinette carries within herself two opposing worlds, but it would be more accurate to say that her mind is suspended *between* those two worlds, so, ultimately, it belongs to neither. Though striving to find a

place in one culture or the other, she is repudiated by both, and must accept that her abode is in a no-man's-land, a country inhabited by herself alone, since the complex mixture of characteristics that make up her personality cannot be ascribed to any nation. This is the great tragedy of *Wide Sargasso Sea*, the troubles of an identity "at sea" between two continents and unable to reach either shore. The Sargasso Sea between the Caribbean and Europe is so wide for Antoinette that she is unable to cross it, so she remains trapped in the middle of it, just like the ships that were becalmed in its shallow waters.

Since most of the critical attention, as mentioned above, has been devoted to "external" problems, such as race, gender and colonial politics, this essay will concentrate on the psychological relevance of those conflicts, examining the reasons for the internal division that torments the heroine. The interpretation of its solution, represented in the ending of the novel, depends on the assessment of this question.

Some consideration will also be given to the problematics of the character of Rochester, indicating the factors of complexity in him and, subsequently, the reasons for his reactions.

1. Fighting with spectres

Wide Sargasso Sea is a novel of shifting boundaries and changing perspectives, communicating with intensity to the reader. The characters, however, find it harder to accept that complexity as natural, most of all when they find it within themselves and the people they live with.

The role of Rochester, though often dismissed as purely negative, is in this respect fascinating, since the composite nature of this character highlights the inescapable complexity that the novel portrays. He is, like the heroine, unsettled by conflicting emotions, not one-sided or romanticised as in *Jane Eyre*, but troubled and multifaceted. Here, in fact, he is "not a bad man", as Christophine notices, and his soul is not just unfeeling and unkind. He can be gentle and sympathetic, like on the day of departing from the West Indies, when he tries to comfort Antoinette because, after all, he loves her – a little. The fact that Rochester may have cared for his wife may be surprising to a reader of *Jane Eyre*, but it fits perfectly within a novel that reveals the infinite nuances of people's minds.

The most significant emergence of unwanted passions inside Rochester takes the shape of the forbidden, as well as irresistible, sexual desire he feels for his wife (despite blaming it on her "mad coaxing"), in the passionate nights

Double complexity in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea

together and in the torrid lazy afternoons, a desire so extreme that even a dress stretched on the floor makes him feel "savage with desire" (*WSS*, p. 56). His discovery of the pleasure of the senses also appears when, despite his initial loathing of orchids and frangipani (flowers are symbolically loaded images in the novel), he grows to relish the smell of the "flowers that open at dark", inhaling their scent in guilty solitude. The powerful womanhood of his wife and her native land, which is her domain, rouse in him a mixture of attraction and repulsion; unfortunately, the outcome will not be acceptance but blind fear.

If Rochester finds it so hard to escape the nightmarish female world that the Caribbean is to him, it is also because he has little to oppose in terms of masculine values. Similarly to Antoinette, whose surname is scattered across the island through boys and girls of different colours, adding to the uncertainty of her paternal origins, Rochester cannot claim a strong and unquestionable male lineage. As G.C. Spivak³ has suggested, he lacks "the name of the father": we call him Rochester because that is the name we learn from *Jane Eyre*, but in *Wide Sargasso Sea* the patronymic is never mentioned. For him, too, the patriarchal law which he often invokes is a cause of suffering, taking the shape of an inheritance law which conveyed all the family property to his elder brother. The unexpressed rage against his father makes him an Oedipal figure who, deserted by paternal assurance, directs his rage at other people while he unwittingly harms himself as well; his few attempts at turning against his father are destined to fail from the start, and he will only be able to put his anger into words that will never be read, as in the accusatory letter not written⁴ and in the one not sent.

Frightened by the irrationality that emerges within himself and by the weakness of his claims on reason and European values, Rochester will, in his confrontation with Antoinette, emphasise the "Western" traits in him and, at the same time, perceive her as his perfect opponent, a specimen of the "other side", not knowing that she also belongs to both. In her he will embody all that he fears, the world he feels threatened by, the feelings and passions that his rational mind will not acknowledge. In his reaction he re-enacts the anxiety his colonial class suffered from when decolonization began.

Kenneth Ramchand has examined this phenomenon from a political-historical point of view in an essay entitled "Terrified consciousness" (1969).⁵ His main claim, drawn from the anticolonial thinker Frantz Fanon,⁶ is that the radical change in the whole colonial society, which occurred with decolonization, resulted in a fundamental insecurity and sense of danger haunting the minds of both the colonizers, who saw the empire they had created collapse, and the white Creoles, whom the natives identified with the Western invader.

Though in 1833, the year *Wide Sargasso Sea* begins, decolonization was still in embryo, planters could see the first signs of the upsetting of the social order in the black revolts and in the Emancipation Act, as well as in the planters' beginning to lose power and prestige – a downfall visible in the character of Mr Luttrell, the Cosways's neighbour, who drowned himself after the slaves of his plantation were freed. The envisaged revolution, as a fated tragedy, not yet realised but hanging over them, frightened the colonisers sufficiently for their minds to lose stability.

Likewise, after much effort at appropriating and taming the wildness of the West Indies, the Englishman in *Wide Sargasso Sea* is defeated by his own mind giving vent to what it dreads most – the unconscious and sensuality – through a series of spectres, all connected with his wife, externalised images of what he would most strongly reject. These “ghosts” are nothing but the embodiment of the most distressing fears of the Western man: blackness, bringing back the menace of a race despised but never really subdued; madness, reminding a sane man of the precariousness of human rationality; womanhood, from time immemorial threatening patriarchal power and associated with feelings and emotions, which were considered disreputable as well as dangerous for a “civilised” European. Lastly, when the delusion has become complete, the real ghost arises, imagined as a zombie or *soucriant* and connected with the magical world of sorcery and *obeah* that the Caribbean seems to be in foreign, ill-informed eyes. If Rochester sees all this in his wife, it is because these four categories often overlap, all being associated with one particular, “dark” and “irrational” set of powers.

The basic frightful force appears to be most manifest in femininity, which draws wider associations with the other themes. Even Caribbean lush nature, in Rochester's eyes, is female, with its fertile land and overabundant, violently coloured flowers. “Everything is too much, [...] too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hills too near” (*WSS*, p. 39), he muses, riding towards his honeymoon house in the Windward Islands, distressed by the sensuous fecundity of the place.

Antoinette's sexuality appears to him at the same time as threatening and enticing, growing more and more disturbing as he comes to connect it not only with womanhood, but also with blackness and madness. After trying hard to reject that sexuality which his puritan ethics condemn as wrong and contaminating, Rochester associates his wife's sensual behaviour with her alleged black blood. It was a widespread legend among Europeans at the time that black women were animated by an unbridled libido, a belief inflated by the stories that circulated

Double complexity in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea

exaggerating the illicit relationships between planters and their black servants. Derived from this prejudice was the stereotype of the black woman as “whore” which, together with the cliché of the black “mammy”, sums up the representations of blackness that were then common among Westerners. Therefore, Rochester’s doubts about his wife’s ethnicity appropriately emerge through his alarmed vision of her sexual behaviour, also seen as the means of propagating the ghost of the black race.

Antoinette’s free sexuality leads her husband to suspect her not only of being a mulatto, but also of being mad. This apparently preposterous correlation was typical of the least advanced but unfortunately most popular fringes of Victorian medicine, which held that all women suffered from hysteria to some extent and that this disease was caused by the movements of the uterus and exasperated by any excess of emotion. In this way femininity, emotions and sexuality were linked to each other and condemned as causes or symptoms of a disorder. Rochester’s mindset is deeply embedded in his time and culture, acting out 19th century misogynistic theories.

Lastly, associated to the other three themes is magic, here *obeah*, practised by Antoinette’s nurse Christophine and taking on menacing, sinister tones in Rochester’s mind because it escapes rational explanation more than anything else. Regina Barreca, in “Writing as Voodoo”, introduces the connection between blackness, madness, magic and female writing: in her essay Barreca describes voodoo as “the residual power of the vanquished”,⁷ pointing out how the sorceress, the hysteric and the woman artist all defy authority, being animated by the same “desire for disorder or rather for counter order”.⁸ That may be an accurate explanation for the defensive mental and actual behaviour of the Englishman, and of his attempts to silence and shut out those potential sources of subversion.

If Rochester, the representative of a Victorian repressive culture, is so eager to identify these “unconscious forces” as different, external, other from himself, it is because by condemning them he apparently situates himself safely on the other side. Such a simplifying operation is of course destined to fail, and the hero will be the very character in *Wide Sargasso Sea* whose defeat is most bitter and complete.

2. An impossible integration

After briefly examining some of the main themes of *Wide Sargasso Sea* as emerging from the viewpoint of a frightened male Eurocentric imagination, attention will now be devoted to the real focal point of the novel, Antoinette’s

personality and psychology. The strong femininity, irrationality and sensuality that Rochester detects in her are indeed there, although her husband, in his paranoid anxiety, exasperates that side of her well beyond its extent, to the point of seeing her as a mad witch. What Rochester does not realise, however, is that those qualities are merged with others that oppose them, in a *mélange* of European and Caribbean, rational and irrational traits.

Antoinette does not belong exclusively to one world or the other, on the contrary, both cultures have left a peculiar mark on her: her blood is half European and half Caribbean and she has an over-imaginative, childish mind as well as an attraction for European comfort and control. As she can feel these opposing forces within herself, she strives to find a place in one universe or the other, trying to divest herself from all that is not purely White or purely Black. Society taught her that different cultural elements and diverging feelings cannot coexist, leading her to believe that her inner complexity is in fact a mental illness, some sort of schizophrenia.

What nobody in the story seems to understand is that those two polarities are necessary to each other, one keeping the other alive by its very opposition. Whiteness and blackness, dreams and reality are all sides of one composite but whole universe, so it is not necessary, but even dangerous, to make a clear-cut choice between them. Such conception, however, was far too tolerant and relativistic for nineteenth century culture, while when Jean Rhys wrote *Wide Sargasso Sea* it was becoming an increasingly respected notion.

The inner struggle is one of the most fascinating and, I believe, crucial problems of the novel. All questions of race, gender and emotion mentioned above have an intoxicating influence on Antoinette's psyche and emerge as the opposites that cause the dramatic split within herself, complicating the recognition of her identity. Until she finally accepts their coexistence.

The psychological disorientation and emotional confusion that make Antoinette's understanding of herself so difficult are then due to both internal and external factors: tormenting her from within is a complex personality, passionate yet restrained, spontaneous yet meditative; surrounding her is a mixture of complicated situations, from the political tumults that mark the beginning of decolonization to the instability of a collapsing family. There is, then, nothing and nobody to help Antoinette in her quest for identity, but there is much against her.

Her origins, to begin from the beginning, are missing. Not only is her surname uncertain as a result of her father's alleged promiscuity, but she is also

Double complexity in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea

given another patronymic when her mother remarries, so that she finally has, significantly, one Creole and one English name. Having lost her father at an early age, it is her relationship with her mother, the fundamental female who should act as model and support for her, that becomes crucial in her development. Firstly, as a model or as the person whose behaviour and life Antoinette's opposers accuse her of being destined to replicate, she is a thoroughly negative one: selfish, vain, cold, weak to the point of letting others imprison and abuse her. Nor is she successful as a comforting and nurturing mother, as her affection is totally devoted to Antoinette's brother Pierre and all the daughter receives from her is cold indifference or even, on a few occasions, downright rejection. This is at the heart of Antoinette's insecurity and of her subsequent difficulty of forming satisfactory relationships; the recollection of that primary act of rejection will haunt Antoinette throughout her life and, like a nightmare, will be enacted over and over by most of the people she will care for: her black friend Tia, the mulatto children, Rochester. The exclusion from both white and black society defines her outcast status, a condition that she will be unable to escape and will grieve her beyond endurance.

It is from her mother, besides, that Antoinette inherits part of her frailty and insecurity, the typical weaknesses of the "white girl" that affect Annette. They will be manifest in Antoinette's desire for comfort and protection, false, artificial needs that blind her and direct her to ill-advised choices with miserable consequences.⁹ Nonetheless, Antoinette's character is stronger than her mother's and this difference becomes apparent in the crucial moments when their destiny is to be decided: Annette gives herself up to a madness which is imposed on her rather than real, and she will let people do as they like with her until the moment of her death. Antoinette, on the contrary, does not give up: raging and screaming, she will fight to the end to re-assert her identity, ready to take the extreme step of self-sacrifice to reclaim her freedom and her self.

The difficult relationship between mother and daughter, influencing Antoinette's feelings and actions even in her adult life, has been investigated by Victoria Burrows.¹⁰ She argues that the repeated acts of rejection on the part of Annette¹¹ create a trauma in her daughter, whose reaction is to develop strategies of dissociation (hence the double identity) and withdrawal (taking refuge in a mental world to escape the evils of reality). The theory of Antoinette's self-defensive withdrawal from reality seems to partly justify the dream-like quality of most of Antoinette's narrative, where it is dreams and emotions, not facts, that matter.

The Caribbean setting, with its uncertain and controversial history, is particularly relevant for this analysis. Along with a missing mother, whose presence would have allowed Antoinette to feel part of a family and therefore of a shared tradition, there is also a missing history, contributing to the sense of being uprooted that afflicts the protagonist. Annette harshly turns down her daughter's questions about the past and as a consequence Antoinette herself will no longer wonder about it, dismissing every issue concerning it by saying: "all that is long ago". This attitude towards history is shared by the black servants: Baptiste, for instance, refuses even to speak of the road that was once near Granbois and that had been built by the colonisers. Understandably enough, they all attempt to mentally blot out the dark years of slavery that they (including Antoinette) would rather had never existed.

As a child, Antoinette senses that her inability to track down her origins, either through history or through a family, also complicates her search for identity, especially at a time in life when her sense of selfhood is still dim. But things only worsen later on, when other, external forces concur in driving the extremes of her already conflictual personality even further asunder.

An additional cause of confusion is, of course, her unclear position in the West Indian society, which leads to the double scorn she is constantly subjected to, both from the white population and from the black, even from the mulatto, so there is absolutely no place for her. Moreover, the young people she grows up with and to whom she compares herself are of both African and European origin, so Antoinette finds herself caught between black and white paragons: first, black Tia, whom she admires for her strength; later, the De Plana sisters, so faultless and so European, models of old-world refinement and grace.

It does not help her that in the West Indies racial distinctions had for a long time been blurred as a result of miscegenation. The novel gives ample evidence of this as most of the characters have both black and white features and some are real "half-blood"; all this makes it harder for Antoinette herself to choose her own status. For her, in fact, ethnicity seems to be rather a matter of choice than of inheritance, a metaphoric relation, as Lee Erwin¹² has defined it, tied to a way of living and behaving rather than to genetics.

A fundamental scene, illustrating Antoinette's complex relationship with the black population, is that of the ex-slaves' revolt, also paralleling the episode in which Antoinette sets fire to Thornfield. There, as most feminist readings have claimed, the heroine's rebellion towards Western patriarchal oppression seemingly replicates the slaves' retaliation against Coulibri estate, the symbol of

Double complexity in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea

European mastery.¹³ It is during the night of the revolt, when the black people confront the Cosway family in a reversal of power relations and Tia throws a stone at Antoinette, that the heart of the conflicting black/white relation emerges most forcefully:

Then, not so far off, I saw Tia and her mother and I ran to her, for she was all that was left of my life as it had been. We had eaten the same food, slept side by side, bathed in the same river. As I ran, I thought, I will live with Tia and I will be like her. Not to leave Coulibri. Not to go. Not. When I was close I saw the jagged stone in her hand but I didn't see her throw it. I did not feel it either, only something wet, running down my face. I looked at her and I saw her face crumple up as she began to cry. We stared at each other, blood on my face, tears on hers. It was as if I saw myself. Like in a looking-glass (*WSS*, p. 23).

This is not only a scene of rejection and violence, but also, at the same time, one of identification. It reveals the manifold reasons lying behind an action and the different influences that act on people in crucial moments.

Helen Tiffin¹⁴ reads the episode as the manifestation of the sense of communion between the black and the white girl, the image of the looking glass acting as a means of union, showing how both children are victims of the world they live in, and their mutual attack (after being cheated of two pennies by Tia, Antoinette enacts almost mechanically the white prejudice, calling her "cheating nigger" (*WSS*, p. 8)) is but a product of their society and of what they have been taught. Further signs of the proximity between Antoinette and the Blacks can be detected in her habit of holding her left wrist with the right hand, in her red and swollen wrists after the fight with Richard towards the end of the novel (both images reminding one of slaves' cuffs), in her being shipped, in fetters, to her prison over the ocean, like slaves from Africa many years before. Or in the fact that she is literally bought for profit and appropriated, both physically and culturally, and given a new, more English name.¹⁵

It must not be forgotten, though, that Antoinette's feelings towards black people are never univocal, something that underscores the thesis that her personality is in constant fluctuation between two worlds. On the other side, there is her sense that being white means respectability and wealth, while her education warned her that growing up "like a nigger", as she seemed to be doing, was contemptible in a white girl and would make her unfit for society. Albeit only partly accepted and hardly internalised, such conceptions do operate in her, mostly at an unconscious level, emerging for instance when, after seeing her

mother abused by a black couple, she turns against Christophine calling her “black devil”, a reaction that appears to be automatic, based on what she has just seen and on a phrase she must have heard many a time, rather than the result of a personal reflection on racial matters.

This problem may be solved only through a combination of the two opposite views of identification and rejection. Antoinette, as a white Creole who grew up among black people but was born in a family where European values dominated, strongly feels the contrast between the two cultures while showing that racial difference is just a cultural construct, as the children’s indecisive behaviour demonstrates. Rejection on Tia’s part is then only on the surface. Deep down, as Antoinette feels, they are but two children who would see no difference in each other and no harm in playing together.

Finally, as the person who will definitely mark Antoinette as an outcast in European society, comes Mr Rochester, who is suspicious of her from the first and misunderstands her completely, widening the chasm inside her. On the one hand, he accusingly implies that she is a sensuous black savage, wild because of her enjoyment of the open air and her familiarity with the island’s lakes and mountains, lustful because of her giving herself to him unrestrainedly. On the other, he imposes on her a European identity and a European name, striving to persuade her that she *is* the submissive English wife he would want her to be.¹⁶ He goes so far in this as to compare his wife to a zombie, a product of *obeah* magical rituals, which was characterised by a marked absence of thought and will.¹⁷ A description of a zombie would match with alarming precision Rochester’s portrayal of Antoinette: cold hands, red eyes, a connection with death emerging in her night talks, always revolving around that subject,¹⁸ and culminating in his covering the body of his wife “as if I covered a dead girl” (*WSS*, p. 88). By depriving her of her will, as sorcerers do to zombies, Rochester controls and subjugates his wife, just as slave-owners did with their slaves.¹⁹

Dividing her into raving black woman and tame white girl, Rochester commits a fatal mistake, being unable to understand that she may comfortably be both: the frail rose on their honeymoon breakfast tray, with its petals falling as he picks it up, and the red flamboyant flower.

Thus, finally, Antoinette comes to perceive with acuteness two jarring identities within herself, so the inner conflict that has accompanied her all through her life reaches its climax. A.B. Simpson, in *Territories of the Psyche*, exasperates this idea of division in psychiatric terms, talking of schizoid paranoia. Emphasising, like Burrows, the role of the mother, Simpson argues that

Double complexity in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea

Antoinette's mind operates in a simplifying way, trying to reduce everything to two basic opposites: primarily, an all-denying mother and an all-giving maternal substitute, Christophine, whom she tends to idealise. She then replicates this pattern in every following experience, separating love and hate with clear-cut boundaries. If Antoinette oversimplifies, however, it is not she but her husband who gives voice to a stereotyped view of things based on previously formed assumptions.

The opposites in the novel, besides, should not be taken at face value: it must not be forgotten that the ability to create a fictive world where nothing can be defined in univocal terms, where not even reality can be marked out is one of Rhys's principal merits. All forces and passions intermingle²⁰ in this novel and the main characters are moved by manifold and very different motivations. Instead of judging, of arbitrarily tracing simplistic lines of division, Antoinette only tells facts as she remembers and as she feels them, in a dreamlike and emotional narrative that shows how in the unconscious or semi-conscious all contours are indistinct and the logic is a different, personal one. Dreams and emotions are, indeed, the very substance of *Wide Sargasso Sea*, and it will be through these means that the revelation of the heroine's true identity will come to light.

3. The self in the middle sea

It is in Part Three, the most problematic and stylistically disjointed section of the novel, that the meaning of the whole seems to be decided. On account of its importance and elusiveness, critics have argued most vehemently over this part, bringing forth disparate interpretations. The dreamlike quality of the narration and the literal dream-section that closes the chapter have made it particularly hard for critical readers to put forth a unanimous explanation.

The search for identity that has tormented Antoinette all her life now finds its solution. Here, after realising that her personality is torn in two, Antoinette is driven to the extremity of her distress, but from the bottom of her sorrow springs the willpower to solve her inner conflict. The path to peace proves painful and lonely, and the solution is reached just as she shuts out all external influence in order to come to terms with her self alone and thus to discover what is, in her, not genuine but imposed. All this cannot happen until the very end, after Antoinette has struggled with her two selves and has succeeded, in a moment of extreme lucidity – paradoxically, in a dream – to exteriorise the false part of her identity.

The first steps for the recovery of Antoinette's selfhood are taken at Thornfield, where her personality comes gradually back to life, both despite and because of Rochester's attempts at destroying and substituting it with another, and

after a period of near-death when her spirit seemed frozen, buried under the cold hate directed at her. The first “life-giving” incident is connected with her red dress, which brings back a flood of memories, its perfume reminding her of West Indian flowers, of sun and rain, its colour being that of fire and of “what she must do”, which is however left undefined. The dress is so much connected with her past and more innocent self that Antoinette believes it to be a means of recognition, as in the meeting with her brother, after which she complains: “If I’d been wearing that [red dress], he’d have known me” (*WSS*, p. 119). The fact that her brother, having come to see her, fails to recognise his sister in the woman he meets in the cold attic, indicates the state of dispossession Antoinette has reached. Nothing is left to help her remember who she is, there is not even a mirror in her room, lest she might see her own image and realise that she is not mad Bertha but sane and healthy Antoinette, not a raving English wife but a joyful Creole girl.

But the red dress, once unpacked and worn for a while, awakens memories. Then, adding the final link to the chain of recollections, comes the third dream,²¹ which I consider not as a parenthesis separated from the course of events, as it could be regarded if seen as just an unreal product of the unconscious, but as a continuation of the “emotionalised logic” that Antoinette has adopted from the first. In the dream she enters a red and white room, which symbolises the eternal conflict between passion and reason. The more red objects come into her sight, the more clearly she remembers her past. Then she flees from the room, where she has begun to feel uncomfortable, and runs into the hall where, finally, the momentous act of self-appropriation takes place: by seeing, with dismay, the image of “the ghost of a woman” in the mirror, she is brought face to face with that self that never really belonged to her, with the ghostly mask her husband had forced on her, which is now exteriorised and objectified in the glass, so no longer a part of her.²²

G.C. Spivak has examined the theme of identity in connection with the recurrent images of mirrors in the novel,²³ coming to the conclusion that it is precisely in the moments when Antoinette sees herself in a mirror that she comes closer to understanding her true identity. Spivak warns, however, that it is not always clear whether mirror-images are to be considered as faithful reflections of one’s self, or as a distortion of the truth, refracted by the desires and states of mind of the subject, as in the scene where Antoinette believes she sees her black friend Tia “as in a looking glass”. From the mirror of her adolescence, where Antoinette perceives “[herself] yet not quite [herself]”, to the crucial discovery of a woman’s ghost in the hall glass at Thornfield, the importance of observing herself as if from the outside increases and enables Antoinette to contemplate more objectively the question of her selfhood. Spivak calls this process “othering

Double complexity in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea

the self”, explaining how Antoinette can re-establish her identity by “othering” the false and deceiving part of her that eclipsed her authentic self.

Spivak suggests that scenes of mirroring in *Wide Sargasso Sea* may be considered as a particular rewriting of the myth of Narcissus: “In Ovid’s *Metamorphoses*, Narcissus’s madness is disclosed when he recognises his Other as his self [...]. Rhys makes Antoinette see her self as her Other”²⁴. Narcissus’s pool reflected the “served Other”; conversely, when Antoinette sees, surrounded by a gilt frame, “the ghost. The woman with streaming hair”, what the mirror actually shows her is the objectified “Othered self” from which Antoinette can now separate herself, the self that was imposed on her by Rochester but that never belonged to her. The schizophrenic identity is objectified in the mirror through the image of a mad, ghostly figure, embodying the extremes of aggressive insanity and evanescent fragility which others saw in her but did not define her.

Now Antoinette can take the final step to reclaim her identity and liberate herself from imprisonment of all kinds. This action can be seen as represented in her setting fire to Thornfield and in her jumping down from its battlements.

But before analysing the different interpretations of this last section, it must be remembered that the ending of *Wide Sargasso Sea* is open and does not provide any definite solution. The reader is then free to imagine a different future for the heroine, either trying to find out what the author had imagined but did not write out, or accepting that Jean Rhys herself did not choose any particular conclusion but decided to leave the story open-ended.

The novel ends with Antoinette walking in the corridor with a candle in her hand, replicating the beginning of the dream she has just had – but not acting it out. Though it seems probable that the dream will now have its realization, Rhys gives the reader no certainty. It is in another novel, in *Jane Eyre*, that the destructive act is realised, as Carole Angier²⁵ remarks, thus absolving Antoinette from the responsibility of mutilating her husband and setting fire to his house. Similarly, Simpson²⁶ acquits the heroine, claiming that what happens in the dream is not necessarily fated to happen in reality, as dreams only represent our wishes but do not direct our subsequent actions.

Undeniable as it is that Jean Rhys decided not to give a definite ending to her story or to endorse Charlotte Brontë’s fictional solution, it is still possible, by paying attention to the meaning and development of the whole plot, to make a prediction as to the most likely outcome. Though Antoinette does nothing, she dreams much, and in the novel psychic states are always of equal, if not greater importance than reality. It does not matter much, therefore, whether she actually

sets fire to Thornfield and dies or not, because if all this takes place in her unconscious it is as if it truly happened. For this reason I will, in the interpretation of the finale, consider the ending of *Wide Sargasso Sea* as a fictional reality as important as the rest of the story, given also the crucial role that dreams and premonitions have in preparing the novel's actions, making the dream-ending consistent with the whole narrative tissue, if not absolutely necessary.

It is in this light that many critics have examined the final scene, but the interpretations that have been put forward are far from homogeneous. Antoinette's vision of symbols and images from her Caribbean past has divided readers on the question of a potential identification with that culture. E.K. Brathwaite²⁷ denies, on the grounds of an irreclaimable racial division, the possibility of discerning any real unification in Antoinette's fantasy of seeing in the red sky a beckoning West Indian world, where the image of Tia is predominant. In his view the racial breach was, for cultural and historical reasons, unbridgeable, so Antoinette's dream vision of her black friend and her universe can be nothing but wishful thinking. Tia is, in Spivak's words, "the Other that could not be served",²⁸ notwithstanding Antoinette's wishes and invocations, a representative of the Afro-Caribbean population that rejected her just as Europeans did.

Still, in the finale Antoinette does call out to Tia and jumps towards her friend's image,²⁹ opening the possibility of reading this episode as the sign of a final and much longed-for union with the black people. Baer defines this scene as "escape and return",³⁰ alluding to Antoinette's evasion (both literal and metaphorical) from imprisonment and her return to her past and her origins. Helen Tiffin, in "Mirror and Mask",³¹ sides with this interpretation, but she also puts forth another interesting suggestion: not only does Antoinette fly from her shackles by throwing herself down from the roof, but her jump also carries a sign of rebirth, reinforced by the mention, a few pages earlier, of the flamboyant flower. The captive tells Grace Poole that "If you are buried under a flamboyant tree [...] your soul is lifted up when it flowers. Everyone wants that" (*WSS*, p. 109). Now the sky has the colour of that flower and the fire has the cathartic effect of bringing rebirth through a return to the origins.

This conception recalls another fascinating West Indian legend, that of the tree of life. Amid the general combustion of objects belonging to Antoinette's present and past, the tree of life appears, burning majestically as the symbol of the end of all that has been and of the opening of new opportunities. This trope is supported by the Arawak myth of a legendary tree that gave shelter and sustenance to that tribe during the war with the Carib invaders. When the Caribs

Double complexity in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea

set fire to the tree inside which the Arawak had hidden for protection, its branches conveyed its inhabitants to heaven and transformed them into stars.³²

Most of the criticism that supports the idea of Antoinette's final return to Tia/the black slaves/the past begins by stressing the parallel between Antoinette's burning of Thornfield and the black insurgents' setting fire to Coulibri. The analogy is evident, but one wonders to what extent it is meant to signify an equation between Antoinette and the ex-slaves or simply a similar outburst of rage and passion against restraint, meant to purify a "dirty" past and to establish a different future.

There is, however, one detail that illuminates both episodes with a similar symbolic meaning, though with different consequences: during the night of the revolt, the Mason family is saved because Annette's parrot appears on the verandah with its wings on fire, an ominous presage for the rebels; now Antoinette's hair catches fire, "and it streamed out like wings". Unlike the clipped wings of the parrot, her hair is not constrained and it is free to become a pair of wings leading her to salvation, as in the African-American legend of "flying to freedom": before being shipped to America, some of the African slaves knew the secret of flight, but when they arrived at the plantations they shed their wings, which were restored only when slavery became so unbearable that they had to fly away to be free and safe.³³

Holding the heroine between self-annihilation and triumphant rejoining with her past, or denying her all possibility of action, critics have always tried to confine Antoinette to one world or the other. If England dominates, she is frozen or destroyed; if the West Indies welcome her, she is safe. But there is yet another possible significance of the crucial leap.

Standing on the roof of Thornfield, shortly before dying, Antoinette sees all her life in front of her, all the objects from her past and present intermingling: flowers, the tree of life, Aunt Cora's patchwork, the red carpet at Thornfield, Coulibri's pool... Finally, as the lifelong desire never relinquished, she sees Tia, the friend who was never her mirror after all, and jumps towards her and the fiery Caribbean life.

But, in between, there is the sea. Between England and the West Indies, between the two worlds to which she never belonged, there is the Sargasso Sea. There does Antoinette belong, and there she jumps. If her experience at Thornfield served to reclaim her identity and show her at last who she was, then the final jump towards selfhood takes her to her real homeland, inhabited by her

Silvia Panizza

alone but where she can finally be truly herself. After all her impossible attempts to be accepted by two different communities she realises that her strength lies in her uniqueness, in the complexity of her personality, and the solution is to stop trying to penetrate two worlds where she does not belong and to be somebody else. The real victory is to accept her self, different from all others but true, stronger because it has gone through various ways of feeling and thinking. But the only way to find it and claim it is to lose it for a moment, to die and be born again as a person who has finally found the courage to assert her self, not with shame but with pride.

Notes

¹ See Mary Lou Emery, *Jean Rhys at 'World's End': Novels of Colonial and Sexual Exile*, Austin, University of Texas Press, 1990, and Elizabeth R. Baer, "The Sisterhood of Jane Eyre and Antoinette Cosway", in Elizabeth Abel *et al.* (eds.), *The Voyage in: Fictions of Female Development*, Hanover and London, University Press of New England, 1983, pp. 131-48.

² One of the most notable critics tackling questions of race and colonialism, though not forgetting the other problems of the novel, is Gayatri Chakravorty Spivak in "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism", *Critical Inquiry* 12 (1985), pp. 243-61. For other postcolonial reading of *WSS* see Laura E. Ciolkowski, "Navigating the *Wide Sargasso Sea*: Colonial History, English Fiction, and British Empire", *Twentieth Century Literature* 43 (1997), pp. 339-59, and Judie Newman, *The Ballistic Bard: Postcolonial Fictions*, London, Edward Arnold, 1995.

³ Spivak, "Three Women's Texts", *op. cit.*

⁴ "Dear Father [...] I have a modest competence now. I will never be a disgrace to you or to my dear brother the son you love. I have sold my soul or you have sold it, and after all is it such a bad bargain?" *WSS*, p. 39.

⁵ Kenneth Ramchand, "Terrified Consciousness", *Journal of Commonwealth Literature* 7 (1969), pp. 8-19.

⁶ See Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Paris, La Découverte, 1961.

⁷ Regina Barreca, "Writing as Voodoo: Sorcery, Hysteria, and Art", in Sarah Webster Godwin and Elizabeth Bronfen (eds.), *Death and Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 174-91. Like Rochester's fictive book *The Glittering Coronet of Isles*, Regina Barreca in "Writing as Voodoo" confuses voodoo and obeah, treating them as the same religion. Though somewhat similar to obeah, voodoo is a more complex system of beliefs and was originated in the Benin region by the Fon and Yoruba tribes, whereas obeah developed in the Ghana region among the Ashanti Fanti. See Alan Richardson, "Romantic Voodoo: Obeah and British Culture, 1797-1807", *Studies in Romanticism* 32 (1993), p. 5.

⁸ Catherine Clément, "The Guilty One", in Hélène Cixous and Catherine Clément (eds.), *The Newly Born Woman*, trans. Betsy Wing, Manchester, University Press, 1986, p. 30, quoted in Barreca, "Writing as Voodoo", *cit.*, p. 178.

⁹ In the attempt to persuade her to marry him when she appears to want to refuse him, Rochester cleverly promises Antoinette security; the argument will prove a winning one: "But don't you remember last night I told you that when you are my wife there would not be any more reason to be afraid?" *WSS*, p. 45.

¹⁰ Victoria Burrows, *Whiteness and Trauma*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 15-32.

¹¹ When Antoinette tries to smooth out her frown, her mother pushes her away coldly. Later, during Antoinette's first visit to her after the fire, she will hug her daughter for a moment only to push her away with force after realising that Pierre is not with her.

¹² Lee Erwin, "'Like in a Looking Glass': History and Narrative in *Wide Sargasso Sea*", *Novel* 22 (1989), p. 149.

¹³ It may be tempting to take all these associations as an indication to compare the condition of the black slaves with that of the white woman. Such reading is possible only if it can be demonstrated that the character of Antoinette is representative of the oppressed 19th century white woman, an operation that has been attempted by H. Tiffin (see Helen Tiffin, "Mirror and Mask: Colonial Motifs in the Novels of Jean Rhys", *World Literature Written in English* 17 (1978), pp. 143-154) but rejected by most critics after her. Though comparable for the oppression

both groups suffered and the depersonalization they had to endure, the fate of white women was by far less painful than that of black slaves. Besides, in a novel centred on individual personality, such generalization of the role of characters can be dangerous and misleading. Jean Rhys, as she openly admitted, wrote by instinct and all her stories are totally subjective, political issues being incidental rather than critically discussed by the author. Antoinette should therefore be taken as an individual, perhaps as the fictional counterpart of Rhys, rather than as the avatar of the sufferings of all white women. Her attraction to blackness appears then as the result of a particular way of feeling and of specific personal circumstances.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ At one point of the story Rochester starts calling Antoinette, to her amazement, “Bertha”, with the hidden purpose to possess and domesticate her. Bertha is of course the name of the West Indian wife in *Jane Eyre*, but it can also be found, along with other surprising coincidences, in Mary Shelley’s *The Mortal Immortal* (1833) and in George Eliot’s *The Lifted Veil* (1859). The gothic atmosphere of these works matches the tone of some parts of *WSS*, and in both figures a sensual, attractive woman named Bertha, who drives her lovers mad with paranoid jealousy and fascinates them with her mysteriousness. The parallels do not stop here: in *The Lifted Veil* the hero, Latimer, meets his Bertha in a magical Prague, described as a city of the living dead; he is both attracted to and repulsed by her enchanting femininity, while she perceives their union as soul-deadening, loveless, and without passion; finally, in a striking similarity to the sterile representation of Western culture in *WSS*, as S. Gilbert and S. Gubar have noticed discussing the connections of this work with *Jane Eyre*, in Eliot’s novel “the scientific experiments conducted by Meunier and Latimer provide proof that the masculinist arts of civilization can only reanimate the dead and deaden the living” (p. 457). Thus, Bertha’s plotting of Latimer’s death can be seen as an attempt on her part to regain the vitality he had denied her. See Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, pp. 446-467.

¹⁶ It may be suggested that Antoinette develops a double identity also to please her husband and keep his love. Seeing that he considers her as two different persons, she *becomes* two different persons.

¹⁷ Wade Davis, *The Ethnobiology of the Haitian Zombie*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988, quoted in Newman, *The Ballistic Bard*, cit., p. 19.

¹⁸ “But at night [...] always this talk of death.” *WSS*, p. 55.

¹⁹ The legendary figure of the zombie can be regarded as yet another danger arising out of that obscure Caribbean universe that threatens the European man. Classic folklore has it that sorcerers turn people into zombies using potions in order to make them work for them tirelessly. Though maintaining the appearance of living people, zombies are recognizable for a blank expression and a lack of will and thought. Judie Newman uses this account to validate her thesis that in *WSS* zombification acts as a metaphor for the colonial exploitation of slaves, an analogy that can clearly be traced in the zombie’s hard labour under the control of the magician. Newman sets the myth of the zombie against a mélange of cultural references; not only folkloric tales, but also popular films such as *Plague of the Zombies* (1966) or *King of the Zombies* (1941), she says, can help identify the role of this presence in *WSS*. In particular, it is *I Walked With a Zombie* (1943), produced by Val Newton, that in Newman’s view influenced Rhys, though perhaps not at a conscious level. The parallels between the film and the novel are, indeed, numerous (an unchaste white wife, a European husband, obeah and zombification, even a scene where the protagonist climbs stone steps). In the film, it is the husband’s mother who practices obeah and initiates the catastrophe, a detail which seems to reinforce Christophine’s claim, in *WSS*, that white people should never meddle with obeah. See Newman, *The Ballistic Bard*, cit., pp. 13-28.

Double complexity in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*

²⁰ "Desire, Hatred, Life, Death came very close in the darkness", *WSS*, p. 57.

²¹ Dreams in the novel contain a symbolism which, combined with several premonitions, creates the sense that the heroine's destiny is in some way predetermined and that the future can be foretold by paying attention to certain signs, which point to the ending with uncanny precision. The first dream occurs with the arrival of the Luttrells, the new English neighbours, who will bring trouble by introducing Mr. Mason who, in turn, will bring Rochester. On this occasion Antoinette has a very hazy dream, of which she can only say that she was in a forest with someone who hated her and that she felt paralysed. The anguish of the nightmare is soothed by the thought that she is safe, as long as there is "the barrier of the sea" to shield her from danger. Soon, she will find out, someone will cross the sea and there will be nothing to protect her. The second dream takes place after another decisive scene, when Mr. Mason announces to Antoinette that she will soon have to leave the convent as friends from England are coming to visit him; at least "one of them will come". Again protection, this time in the shape of the convent walls, is removed, and in the night Antoinette will see clearly what Mason's words did not say. In the second dream she is wearing a white dress, like the one Rochester will be fond of, but it is trailing in the mud. The feeling of fear of the first dream is now extreme, and the hating presence that had no face is now visible. Though frightened, Antoinette does not try to escape because "this must happen". Considered against the ending of the story, these words may mean the girl's acceptance of her conflict with the man and her imprisonment, in order for her to seek and assert her identity. At the beginning of the dream-vision she is in a forest, but then the setting changes into "an enclosed garden surrounded by a stone wall": her English prison. There are also steps, and she foresees that "it will be when I go up these steps" (in the attic!). Then she holds on to a tree which starts jerking and stops only when a voice says "in here". The connection of the two dreams with the last one is underlined by Antoinette in a disquieting premonition during her visit to Christophine in Part Two: "I know the bed with red curtains where I'll dream the end of my dream". Locked in her English attic, she will have her last and final dream, and in it she will achieve a clearer understanding of her existential situation and of its possible solution.

²² The concept of exteriorization is frequent in critical interpretations. For an exhaustive analysis, see Baer, "The Sisterhood of Jane Eyre and Antoinette Cosway", *op. cit.*

²³ Spivak, "Three Women's Texts", *cit.*, pp. 243-261.

²⁴ *Ibid.*, p. 248.

²⁵ Carole Angier, *Jean Rhys*, Harmondsworth, Penguin, 1986.

²⁶ Anne B. Simpson, *Territories of the psyche: the Fiction of Jean Rhys*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

²⁷ Edward Kamau Brathwaite, *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*, Kingston, Jamaica, Savacou Publications, 1974, pp. 33-38.

²⁸ Spivak, "Three Women's Texts", *op. cit.*

²⁹ "I called 'Tia!' and jumped and woke", *WSS*, p. 123.

³⁰ Baer, "The Sisterhood of Jane Eyre and Antoinette Cosway", *cit.*, p. 136.

³¹ Tiffin, "Mirror and Mask", *cit.*, pp. 328-341.

³² Told by Newman in *The Ballistic Bard*, *cit.*, pp. 23-28.

³³ See Virginia Hamilton, *Stories Around the World*, London, Hodder and Stoughton, 1990, quoted in Maria Olausson, "Jean Rhys's Construction of Blackness as Escape from White Femininity in *Wide Sargasso Sea*", *Ariel* 24 (1993), pp. 68-81.

Works Cited

- Angier, Carole, *Jean Rhys*, Harmondsworth, Penguin, 1986.
- Baer, Elizabeth R., "The Sisterhood of Jane Eyre and Antoinette Cosway", in Elizabeth Abel, *et al.* (eds.), *The Voyage in: Fictions of Female Development*, Hanover and London, University Press of New England, 1983, pp. 131-148.
- Barreca, Regina, "Writing as Voodoo: Sorcery, Hysteria, and Art", in Sarah Webster Godwin and Elizabeth Bronfen (eds.), *Death and Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 174-191.
- Brathwaite, Edward Kamau, *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*, Kingston, Jamaica, Savacou Publications, 1974.
- Burrows, Victoria, *Whiteness and Trauma*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004.
- Ciolkowski Laura E., "Navigating the *Wide Sargasso Sea*: Colonial History, English Fiction, and British Empire", *Twentieth Century Literature* 43 (1997), pp. 339-359.
- Clément, Catherine, "The Guilty One", in Hélène Cixous and Catherine Clément (eds.), *The Newly Born Woman*, Manchester, University Press, 1986, pp. 5-35.
- Davies, Wade, *The Ethnobiology of the Haitian Zombie*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988.
- Emery, Mary Lou, *Jean Rhys at 'World's End': Novels of Colonial and Sexual Exile*, Austin, University of Texas Press, 1990.
- Erwin, Lee, "'Like in a Looking Glass': History and Narrative in *Wide Sargasso Sea*", *Novel* 22 (1989), pp. 143-158.
- Fanon, Frantz, *Les Damnés de la Terre*, Paris, La Découverte, 1961.
- Hamilton, Virginia, *Stories Around the World*, London, Hodder and Stoughton, 1990.
- Newman, Judie, *The Ballistic Bard: Postcolonial Fictions*, London, Edward Arnold, 1995.
- Olaussen, Maria, "Jean Rhys's Construction of Blackness as Escape from White Femininity in *Wide Sargasso Sea*", *Ariel* 24.2 (1993), pp. 68-81.
- Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea* (1966), Harmondsworth, Penguin, 2001.
- Richardson, Alan, "Romantic Voodoo: Obeah and British Culture, 1797-1807", *Studies in Romanticism* 32 (1993), pp. 3-28.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism", *Critical Inquiry* 12 (1985), pp. 243-261.

Double complexity in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea

Tiffin, Helen, "Mirror and Mask: Colonial Motifs in the Novels of Jean Rhys",
World Literature Written in English 17 (1978), pp. 17-34.

IL MALE E I RAPPORTI TRIANGOLARI IN *THE RAJ QUARTET* DI PAUL SCOTT

Alice Salvatore

1. Prologo

La critica che si è occupata della tetralogia di Paul Scott, *The Raj Quartet* – un’opera monumentale composta di quattro romanzi, pubblicati fra il 1966 e il 1975,¹ che hanno come argomento gli ultimi cinque anni del Raj britannico in India – , ha, fino a questo momento, tendenzialmente incentrato la sua attenzione sul *dualismo* presente a vari livelli nell’opera, analizzando il relazionarsi degli opposti che sfumano l’uno nell’altro (ad esempio, lo stretto rapporto che intercorre fra liberalismo e imperialismo), lo sdoppiamento dei personaggi e la suddivisione degli stessi in schieramenti bipolari.² La bipolarità è certamente una caratteristica intrinseca al *Quartetto*; tuttavia, i *doppi* e gli *opposti* non restano isolati: essi sono coinvolti in una concatenazione dinamica attraverso l’associazione con un terzo elemento, a sua volta implicato in un rapporto dualistico. Emerge, dunque, una nuova struttura non più bipolare, bensì *triangolare*: alla bipolarità si sovrappone la figura geometrica del *triangolo*, che si presenta con insistenza ossessiva nel rapportarsi dei personaggi fra loro.

Sebbene la condizione di *triangolo relazionale*, che permette il verificarsi di “dangerous geometrical arrangement[s] of personalities” (*Jewel*, 140), sia la più frequente, le triangolazioni del *Raj Quartet* non sono necessariamente composte da tre *individui*: quel che s’intende qui per rapporto triangolare è qualsiasi tipo di rapporto relazionale, anche fra entità astratte, che, se esaminato da vicino, impone all’attenzione tre elementi costituenti, tre vertici, nessuno dei quali può essere eliminato senza snaturare la dinamica relazionale stessa.

I rapporti triangolari del *Raj Quartet* possono essere raggruppati in quattro tipologie a seconda della natura dei vertici del triangolo, ovvero a seconda che essi siano costituiti da entità astratte oppure da individui, e in quest’ultimo caso a seconda del loro sesso di appartenenza. È dunque possibile individuare rapporti triangolari composti da due uomini e una donna, che è lo schema più frequente, poi rapporti triangolari composti da tre uomini,³ oppure da due donne e un uomo, e infine triangolazioni composte da due individui dello stesso sesso, o di sesso diverso, e da un terzo vertice costituito da un’entità astratta (ad esempio un’intera comunità, oppure una passione, una fissazione, o uno scopo da raggiungere da parte di uno o più personaggi) – per un totale di oltre trenta triangolazioni.

La teoria del desiderio mimetico, detto anche *désir métaphysique* o *triangulaire*, che René Girard ha formulato in *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), risulta particolarmente calzante per analizzare le varie

tipologie di rapporto triangolare che compaiono nel *Raj Quartet*. Già Ralph J. Crane ha utilizzato la teoria girardiana per analizzare alcuni aspetti del *Quartetto*,⁴ ma, nonostante sussistano importanti punti d'incontro fra lo studio di Crane e la presente analisi, egli si è servito della teoria girardiana in maniera circoscritta e limitata.

Di frequente i triangoli del *Quartetto* hanno vertici comuni, ovvero uno stesso personaggio, o uno stesso elemento, partecipa a più formazioni triangolari. In particolare, un vertice compare più frequentemente – e più insistentemente – di altri: il *villain* Ronald Merrick. Secondo Girard, il male è costituito dal desiderio triangolare stesso: “Le mal existe et c’est le désir métaphysique lui-même”,⁵ e Merrick, giovane sovrintendente di polizia della città immaginaria di Mayapore⁶ – ‘città dell’illusione’ –, s’insinua nelle vite di coloro che avvicina, stendendo su di esse l’ombra malsana del *desiderio mimetico* (e sconvolgendole per sempre), come un vero e proprio portatore del Male.

2. Merrick e il desiderio triangolare

Nel primo volume del *Quartetto*, *The Jewel in the Crown*, la prima volta che Ronald Merrick entra in azione, compare sulla scena in una *posizione* singolare, o meglio, in una disposizione spaziale molto particolare, rispetto agli altri due personaggi della scena stessa. Merrick – capo della polizia locale –, Hari Kumar – il ragazzo indiano nell’aspetto e inglese nello spirito – e Rajendra Singh – il *sub-inspector* subalterno di Merrick – si trovano in piedi nel cortile della casa di ricovero per moribondi di Sister Ludmila, detta il “Santuario”. Merrick si è recato al Santuario sulle tracce di un sovversivo indiano e, incontrato lì il giovane Kumar, vuole interrogarlo per accertarsi che non sia il fuggiasco. I due poliziotti fronteggiano il ragazzo, e tutti e tre si trovano alla stessa distanza l’uno dall’altro, riproducendo, visivamente, proprio la figura geometrica del triangolo. La scena è così descritta da Sister Ludmila, la suora laica di origini russe che si prodiga in opere di bene:

I looked at Merrick. He also was watching the boy. They formed a *triangle*, Merrick, Kumar, Rajendra Singh – each equidistant apart. There was this kind of pattern, this kind of dangerous geometrical arrangement of personalities (*Jewel*, 145; corsivo mio)

Kumar per il momento ignora ciò che sta succedendo, ma la tensione è già palpabile. Con un cenno del capo Merrick ha intimato al suo sottoposto di sorvegliare il ragazzo per impedirgli un’eventuale fuga; intanto egli stesso continua a fissare Kumar mentre interroga Sister Ludmila sulla funzione del

Santuario e sul numero degli aiutanti che vi lavorano. Il sovrintendente di polizia sembrerebbe quindi interessato a Kumar soltanto da un punto di vista professionale. In realtà egli lo ha già *scelto* come sua vittima.

Merrick comincia a provare subito il desiderio di umiliare il bellissimo ragazzo indiano che si sta lavando alla fontana del Santuario; ma nel momento in cui Hari proferirà verbo, l'interesse di Merrick si farà addirittura morboso: il ragazzo indiano, infatti, sorprendentemente, parla un impeccabile inglese da *public school* (Sister Ludmila dirà che quello di Kumar è un inglese "*Better accented than Merrick's*" (Jewel, 142; corsivo nel testo)).

Ciò che scatena l'interesse persecutorio di Merrick verso Kumar è dunque l'invidia, un'invidia rancorosa nei confronti di un essere che egli, per via delle sue convinzioni razziste, percepisce come inferiore. Hari possiede un qualcosa, l'anglicità *upper-class*, cui Merrick anela disperatamente da sempre, pur senza aver mai dato segni manifesti di questa sua debolezza.

Secondo René Girard, si può parlare di *desiderio triangolare* se sono presenti tre elementi: un soggetto desiderante, un modello o mediatore, e un oggetto desiderato, dove il mediatore è colui che, agli occhi del soggetto desiderante, già possiede, o semplicemente desidera a sua volta, l'*oggetto desiderato*. Se il mediatore possiede già l'*oggetto*, il *soggetto* deve mettersi in relazione con il mediatore al fine di ottenere l'*oggetto* del desiderio.

In questo caso, allora, la condizione di *desiderio triangolare* si verifica perché il soggetto Merrick desidera l'anglicità *upper-class*, l'*oggetto*, che Kumar possiede, diventando così, agli occhi di Merrick, il mediatore del suo desiderio.

Girard prosegue dicendo che il desiderio del soggetto aumenta in intensità quando la *distanza spirituale* – ovvero sociale o intellettuale – che sussiste fra il soggetto e il mediatore è ridotta. Mentre nel caso inverso, quando la *distanza spirituale* è più ampia, l'intensità del desiderio si affievolisce. Girard non utilizza rappresentazioni grafiche, ma può essere utile visualizzare la teoria del desiderio triangolare, ad esempio, con un triangolo isoscele ad altezza costante, con l'*oggetto* posto al vertice e il *soggetto* e il *mediatore* agli estremi della base. Ciò che varia, a seconda delle situazioni, è quindi l'estensione della base, che rappresenta la *distanza spirituale* fra soggetto e mediatore. Quando la *distanza spirituale* è molto ridotta l'angolo al vertice diventa *acuto*, e poiché l'intensità del desiderio è inversamente proporzionale alla *distanza spirituale*, si può dire allora

che più è *acuto* il desiderio, più è acuto l'angolo posto al vertice (v.fig.1)⁷:

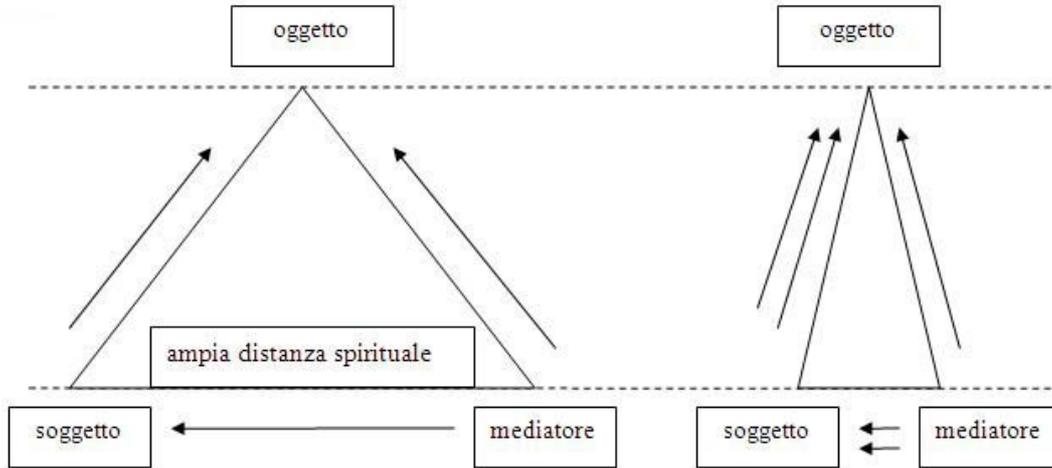


FIG. 1

Per capire come s'*innesca* il desiderio triangolare bisogna, però, ritornare al primo triangolo, composto da Merrick, Hari e Rajendra Singh, immaginando di cristallizzare questi tre personaggi nel momento in cui si fronteggiano nel cortile del Santuario, formando un perfetto triangolo *equilatero*.

Si noterà subito che, nonostante i tre personaggi vengano proposti da Scott come equidistanti nello spazio, essi hanno un rapporto fortemente asimmetrico da un punto di vista relazionale. Il sovrintendente Merrick ha il pieno controllo della situazione: egli è il capo della polizia locale, è un funzionario inglese del Raj, e inoltre è estremamente sicuro di sé, giovane, di bell'aspetto e carismatico; è ammirato per la sua efficienza all'interno della comunità anglo-indiana di Mayapore, devotamente rispettato dai suoi sottoposti e temuto dai membri della comunità nativa, esercitando, per tutte queste ragioni, un forte potere persuasivo sul *sub-inspector* Rajendra Singh. Ciò che interessa Merrick in questo momento è il giovane Kumar, che a tutta prima sembrerebbe essere uno dei tanti *babu* – giovani indiani colti e anglicizzati –, la tipologia di indiano che il conformista sovrintendente di polizia disprezza maggiormente.⁸ Hari, dal canto suo, è ignaro di ciò che sta accadendo, è intontito dall'ubriacatura della notte precedente, si sta lavando la faccia alla fontana del cortile del Santuario, non sa dove si trovi, né come ci sia finito. Il vice-ispettore Rajendra Singh, devotissimo a Merrick, vuole compiacere il suo superiore, ne imita l'atteggiamento e focalizza tutta la sua attenzione sul ragazzo che Merrick gli ha ordinato di tenere d'occhio.

Ciò che mette in relazione i tre personaggi e li chiude in un triangolo, quindi, è l'interesse perverso di Merrick per Kumar. Quando Merrick interpella

sgarbatamente Hari in urdu e questi gli risponde in perfetto inglese dicendo che non sa parlare indiano, Rajendra Singh, agendo questa volta *autonomamente*, aggredisce verbalmente il ragazzo con *genuina* veemenza: l'interesse del superiore *diventa* l'interesse del subalterno. Merrick è il modello di Singh, il suo capo: Singh lo conosce ed è abituato ad agire in consonanza con i suoi desideri, e per fare questo *imita*, esasperandolo, l'atteggiamento aggressivo e repressivo di Merrick. Dunque, se per Merrick prendere di mira Hari costituisce un obiettivo da perseguire, automaticamente per Singh ciò diventa un obiettivo che è estremamente *desiderabile* perseguire.

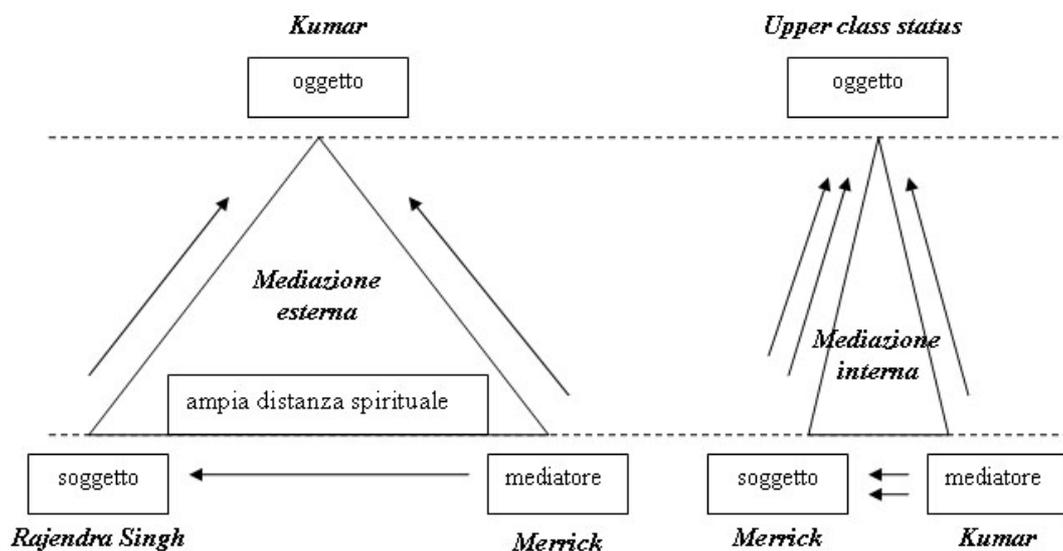


FIG. 2

Quindi, ora, il soggetto desiderante è Rajendra Singh, l'oggetto è Hari Kumar e il mediatore è Ronald Merrick (v. fig. 2): il *mediatore* esercita influenza sul *soggetto* e prova desiderio per l'*oggetto*. Il *soggetto* subisce l'influenza del *mediatore* e proprio per questo motivo desidera, a sua volta, l'*oggetto*.

La distanza spirituale fra Merrick e Singh è molto ampia, poiché i due personaggi non sono sullo stesso piano: anzi il *sub-inspector* è in un rapporto di subalternità esplicita rispetto all'*inspector* Merrick. Dato l'ampio *écart spirituel* tra *soggetto* e *mediatore*, non può venirsi a creare un sentimento di *rivalità*, ovvero essi non entrano in competizione per l'*oggetto*, perché Merrick non rappresenta un ostacolo per l'ottenimento dell'*oggetto* da parte di Rajendra Singh, anzi è il modello da imitare; di conseguenza il *desiderio triangolare* è poco

intenso. In questo caso Girard parla di *mediazione esterna*, in quanto fra soggetto e mediatore non sussiste un sentimento di rivalità e dunque agli occhi del soggetto il mediatore è, per così dire, esterno – estraneo – al desiderio, è semplicemente un modello per il soggetto. Questo tipo di rapporto triangolare è il meno complesso, proprio perché il soggetto non entra in conflitto con il mediatore.

Si parla, invece, di *mediazione interna* quando la *distanza spirituale* fra soggetto e mediatore è più ridotta e dunque sussiste un alto grado di rivalità e competizione – più è breve la distanza spirituale, più è intensa e complessa la conflittualità – ed è questo il rapporto che viene a formarsi fra Merrick e Kumar quando Kumar rivela la sua identità di inglese della *upper class* (v. fig. 2). La distanza spirituale fra Merrick e Kumar è molto breve perché entrambi sono *culturalmente* inglesi e perché, sebbene Kumar sia in una posizione di sudditanza rispetto a Merrick, la sua formazione *upper-class* e il suo sfrontato *aplomb*⁹ accorciano la superiorità razziale e sociale di Merrick, cosicché i due si ritrovano sullo stesso piano.

La *mediazione interna* rappresenta il rapporto triangolare più conflittuale, quello che scatena le reazioni più violente fra le parti in causa: “[n]ous ne soupçonnons pas, par exemple, que la jalousie et l’invie, comme la haine, ne sont guère que les noms traditionnels donnés à la médiation interne, noms qui nous en cachent, presque toujours, la véritable nature” (*Mensonge*, 20).

Ronald Merrick crede fermamente

that relationships between people were based on contempt, not love, and that contempt was the prime human emotion because no human being was even going to believe all human beings were born equal. If there was an emotion almost as strong as contempt it was envy. He said a man’s personality existed at the point of equilibrium between the degree of his envy and the degree of his contempt. (*Scorpion*, 800)

Per lui l’unico modo possibile di rapportarsi agli altri è per il tramite dei sentimenti distruttivi – e autodistruttivi – , alla cui origine sta il *desiderio triangolare*. Afflitto dalle sue origini *lower-middle-class* – che nell’irreggimentato sistema britannico erano un non lieve fardello da portare – , Merrick deve incessantemente trovare nuove vittime perché ha bisogno di continue conferme della sua presunta superiorità, attraverso il rispetto o la paura dell’*Altro*. Egli è soltanto apparentemente libero: ciò che lo rende schiavo di se stesso è l’immagine di sé a cui vuole a tutti i costi conformarsi e che vuole imporre: di uomo indifferente ai sentimenti propri e altrui e superiore comunque a tutti in ogni circostanza, superiore anche al suo tempo, alle circostanze storiche della caduta

Il male e i rapporti triangolari in The Raj Quartet di Paul Scott

del Raj, in cui si trova a vivere. In breve, egli è affetto da quello che Girard chiama, con Jules de Gaultier, “bovarysme triomphant”:

l'ensemble de moyens employés par un être pour s'opposer à l'apparition dans le champ de sa conscience, de son être véritable, pour y faire figurer sans cesse un personnage plus beau en lequel il se reconnaît. (*Mensonge*, 42)

Kumar, l'indiano che parla l'inglese *upper-class* e quindi è una contraddizione vivente dei principi vigenti nello stato coloniale, rappresenta agli occhi di Merrick una grave minaccia: se venisse a cadere il presupposto della superiorità razziale, Merrick si ritroverebbe nuovamente nella condizione di “inferior man”.¹⁰

Ma c'è un'altra ragione ancora che scatena in Merrick la pulsione implacabile a schiacciare Kumar, una ragione che ha a che fare con la natura del *desiderio triangolare*.

Girard chiama il desiderio triangolare anche *désir métaphysique*, poiché l'oggetto del desiderio viene trasfigurato dal soggetto desiderante, che crede di poter raggiungere, attraverso il possesso dell'oggetto stesso, una verità trascendentale che gli permetterà di ottenere l'agognatissima autonomia divina.

La sicurezza e la sfrontatezza di Hari, che non si mostra minimamente intimorito dall'autorità di Merrick, la sua indifferenza di fronte alle numerose leggi che governano il mondo di Merrick, fanno sì che quest'ultimo gli attribuisca l'autonomia divina, metafisica, di cui vorrebbe essere lui il solo possessore.

L'indifférent semble toujours posséder cette maîtrise radieuse dont nous cherchons tout le secret. Il paraît vivre en circuit fermé, jouissant de son être, dans une béatitude que rien ne peut troubler. (*Mensonge*, 112)

Eppure, quando Merrick e Kumar s'incontrano per la prima volta, la situazione non è ancora veramente drammatica: essa precipiterà nel momento in cui entrerà in gioco Daphne Manners,¹¹ la ‘componente femminile’, che inserisce l'ostacolo insuperabile per Merrick dell'eterosessualità. I due diventano veri rivali, perché a quel punto Merrick invidierà a Hari anche la capacità di *amare una donna*. “Le désir selon l'Autre est toujours le désir d'être un Autre” (*Mensonge*, 89).

Questo secondo triangolo è particolarmente interessante, trattandosi del primo *triangolo erotico* in cui ci imbattiamo. Sarà ancora una volta Sister Ludmila a percepire la nuova triangolazione, una ventina di pagine più tardi:

It was as if in mentioning Mrs Gupta Sen I had actually pronounced the name Kumar. He¹² said, 'I see!' Behind his eyes there was a smile. And everything fitted into place, fitted back into that dangerous geometrical position I had warning of, with Merrick and Kumar as two points of a triangle, with the third point made this time not by Rajendra Singh but by Miss Manners. (*Jewel*, 158)

3. Hari, Daphne e Merrick e gli altri triangoli erotici del *Quartetto*

Tutte le apparenze, nonché le testimonianze dei vari personaggi di *The Jewel in the Crown*, lasciano intendere che nel caso di Hari Kumar, Daphne Manners e Ronald Merrick si tratti di un banale triangolo amoroso, dove due contendenti maschi sono in competizione per l'amore di una donna.

Per l'indignazione di tutta la comunità anglo-indiana di Mayapore, infatti, s'instaura fra Daphne e Kumar uno stretto legame d'amicizia, che poi sboccherà – segretamente – in un rapporto amoroso. Nella prima fase, quando Daphne e Kumar sono soltanto amici, Merrick inizia a corteggiare Daphne, arrivando a chiedere la sua mano ma venendo rifiutato. Quando, in seguito, l'amicizia proibita diventa oggetto di pettegolezzo, Merrick tenta di indurre Daphne a interrompere una simile *association*.

L'amore di Hari e Daphne verrà, però, comunque stroncato, al suo primo manifestarsi. Quando i due giovani trovano finalmente il coraggio di abbandonarsi alla loro passione, incuranti delle tacite leggi segregazioniste che scandiscono la vita degli abitanti del Raj – per le quali, fra l'altro, sono costretti a incontrarsi in luoghi isolati, e quindi pericolosi –, vengono sorpresi, nei giardini di Bibighar,¹³ subito dopo aver consumato quello che sarà il loro primo e ultimo rapporto d'amore, da una banda di *hooligans* indiani, che, alla vigilia delle manifestazioni del *Quit India movement* del '42,¹⁴ si aggiravano con intenzioni criminose per le campagne. La coppia viene aggredita da cinque o sei uomini che, dopo aver pestato e immobilizzato Kumar, abusano di Daphne.

Le vicende del *Raj Quartet* gravitano tutte intorno alla violenza subita da Daphne Manners. I personaggi che compaiono via via cercano, infatti, di rielaborare il *trauma* rappresentato da questo avvenimento cruento, che risulta essere particolarmente indigeribile per la morale imperialista: con esso, infatti, viene a realizzarsi quella che era sempre stata la paura più ancestrale della

comunità britannica fin dai tempi del Mutiny, ovvero il rapporto carnale fra un uomo indiano e una donna bianca, qui esplicitato nella sua forma più mostruosa – d'altronde l'unica concepibile per gli anglo-indiani – della violenza carnale; la quale, però, si sovrappone a un rapporto ancora più impensabile, il rapporto amoroso consenziente, adombrato dal fatto che Daphne si rifiuta di identificare i possibili aggressori dicendo che al buio non poteva vedere nulla – e aggiungendo l'inaccettabile commento “For all I knew they could have been British soldiers with their faces blacked” (*Jewel*, 465) –, onde evitare di dover riconoscere Hari, per salvarlo dall'accusa di stupro, non potendo confessare la verità troppo incredibile per essere detta.

Quando Daphne rimane vittima dello stupro, Merrick, certo che Hari ne sia il responsabile, lo fa incriminare. Nonostante Daphne con la sua fermezza riesca a salvare Kumar dall'accusa di violenza carnale, Merrick riesce a rinchiuderlo in prigione a tempo indeterminato, sotto false accuse di attività sovversiva, ottenendo così di separare i due innamorati per sempre.¹⁵

Potrebbe quindi davvero sembrare che Merrick, da innamorato respinto e impotente di fronte agli eventi, sia carico di odio e di rancore per il rivale, che ritiene responsabile della disgrazia capitata alla donna che ama.

Vi è però un particolare di fondamentale importanza: il sovrintendente di polizia incomincia a interessarsi a Daphne soltanto nel momento in cui scopre il rapporto privilegiato che la ragazza intrattiene con un “vile” indiano, nientemeno che l'impudente incontrato qualche settimana prima al Santuario. L'interesse di Merrick per Daphne, dunque, nasce soltanto *attraverso* l'associazione di lei con Kumar.

Qui di nuovo è più che mai calzante l'interpretazione del desiderio di Girard, secondo il quale non esiste desiderio se non attraverso il desiderio *dell'Altro*, ed è per questo che egli parla anche di *désir mimétique*.

Merrick, nel momento in cui si accorge che Hari, l'indiano impudente e dissacrante, ha un rapporto confidenziale con Daphne, diventa il *soggetto desiderante*, cui il *mediatore* Hari indica l'*oggetto* Daphne, che egli già desidera o possiede.

Il rapporto triangolare parrebbe dunque alimentato dall'odio viscerale, che solo può nascere fra due rivali in amore appartenenti a due comunità ostili contrassegnate da un rapporto di sudditanza e sovranità reciproche. Merrick e Kumar si alternano nei ruoli di soggetti desideranti e di mediatori, a seconda che

si scelga il punto di vista dell'uno o dell'altro. Si tratta di un caso particolare di *mediazione interna*, che Girard tratta separatamente sotto il nome di *médiation double*, *mediazione doppia*, dove “on ne désire pas tant l'objet qu'on ne redoute de le voir possédé par autrui” (*Mensonge*, 107).

Ma non è questa la sola occasione in cui compare la dinamica della *mediazione doppia* per il *villain* Merrick. La sua vita è presa nella rete del desiderio mimetico, ed è scandita dal manifestarsi di quest'ultimo. Dopo aver dato forma alla triangolazione inaugurale ed *esplosiva* con Daphne e Kumar, che porta all'incarcerazione di lui e, indirettamente, alla morte di lei per parto (poiché nel dare alla luce quello che Daphne è certa essere il figlio – in realtà la figlia – di Kumar, ella rifiuta gli aiuti medici, indispensabili date le complicazioni del parto), Merrick, come istigato da un demone, continua a riprodurre compulsivamente la stessa situazione triangolare di *médiation double* con i giovani uomini – anglo-indiani o indiani anglicizzati che siano – che compaiono via via sul suo cammino.

Il triangolo più vicino per affinità a quello originario è quello che si crea fra Sarah Layton, il *villain* Merrick e Ahmed Kasim. Lo si trova nel secondo volume della tetralogia, *The Day of the Scorpion*, dove Sarah Layton, una giovane dallo spirito indipendente appartenente a una prestigiosa famiglia anglo-indiana, è colei che subentra a Daphne nel ruolo di protagonista femminile; mentre Ahmed Kasim, che conduce un'esistenza dedita all'alcol e alle belle donne, è un indiano figlio di un importante membro del Partito del Congresso, nonché segretario personale del Nababbo di Mirat.

Come nel primo triangolo, anche qui il *mediatore* è nuovamente un indiano. Vi sono però alcune differenze notevoli: Sarah è un'anglo-indiana, mentre Daphne non lo era, essendo arrivata da poco in India quando inizia la sua vicenda; inoltre, Hari non è un *vero* indiano data la sua formazione inglese, mentre Ahmed lo è.

Ad ogni modo, “Just as Merrick's interest in Kumar had preceded his interest in Daphne, so he notices Ahmed Kasim before he takes an interest in Sarah”¹⁶. Come per il primo triangolo, è solo vedendo il desiderio di Ahmed per Sarah che Merrick si intromette e inizia a *desiderare* a sua volta *l'oggetto*. Merrick è consapevole di rivedere Daphne e Kumar in Sarah e Ahmed, ma non può fare a meno di ripetere lo stesso schema. Questa volta, però, la situazione triangolare sarà di minore intensità e di breve durata, in quanto Ahmed Kasim, a differenza di Kumar, sa “rimanere al suo posto” mentre Sarah non riesce a concepire l'idea di provare amore per un indiano, cosicché il suo rapporto con Ahmed sboccia in una semplice amicizia¹⁷ e non in un rapporto d'amore; di conseguenza Merrick perderà ben presto interesse per la situazione.

I triangoli erotici a cui prende parte Merrick sono in tutto cinque, dove con triangolo *erotico* si intende un rapporto triangolare formatosi per ragioni amorose. Curiosamente Crane, nella sua analisi del *Quartetto*, sostiene che soltanto le due triangolazioni fin qui prese in considerazione possano essere considerate *erotiche*, mentre liquida le rimanenti come “Other similar triangular patterns distinct from erotic triangles”.¹⁸ Questo giudizio di Crane non pare giustificato. È senz’altro vero che la natura erotica dei rapporti triangolari che seguono è meno evidente, ma questo perché, osservando le cinque triangolazioni a cui partecipa Merrick, si assiste a un curioso fenomeno, che si ripete lungo l’arco temporale delle vicende del *Quartetto*: l’intensità del *desiderio* di Merrick va scemando via via che si presentano nuove situazioni triangolari. Mentre la prima triangolazione, quella con Daphne e Hari, ha scatenato nel *villain* una reazione abnorme e ingovernabile, l’ultima volta che Merrick si lascia irretire dal desiderio triangolare, nel quarto ed ultimo volume dell’opera, poco prima di morire, il suo coinvolgimento è minimo, pressoché inesistente. Sembra quasi che il nocciolo della vicenda del *Quartetto*, la scena “primaria” dei giardini di Bibighar, irradi una luce di tenebra, che si affievolisce man mano che ci si allontana nel tempo: il desiderio triangolare di Merrick compie una vera e propria parabola discendente, e i nuovi triangoli erotici risultano come edulcorati rispetto al primo.

Tutti i rivali, o mediatori, che vengono coinvolti da Merrick nelle nuove triangolazioni sono funzionari angloindiani, appartenenti alla *upper class*, che hanno frequentato la stessa scuola, Chillingborough, frequentata da Hari Kumar.

Dopo Ahmed Kasim è Guy Perron, un giovane inglese studioso di storia impegnato nel Subcontinente come sergente, ad essere coinvolto nel gioco perverso di Merrick. Il *vertice*, o oggetto del desiderio, è ancora una volta Sarah Layton. Sebbene Merrick si comporti come un fidanzato geloso e tenti di impedire che i due giovani stiano soli e approfondiscano la loro conoscenza, il suo interesse per Sarah è meno intenso di quando il contendente era Ahmed, e notevolmente meno intenso rispetto a quando erano coinvolti Daphne e Kumar. L’attenzione di Merrick è ora quasi esclusivamente rivolta al *mediatore*, Perron, e Sarah, l’*oggetto*, passa in secondo piano.

Nella triangolazione successiva la vittima di Merrick è Teddie Bingham, il fidanzato della sorella di Sarah, Susan Layton, che, nel quarto volume, diventa il nuovo *oggetto del desiderio*. La situazione in questo caso è più complessa e ha una lunga gestazione, poiché la triangolazione con Bingham incomincia a prendere forma nel terzo volume, ancora prima che compaia sulla scena Perron, ma arriva a realizzarsi pienamente soltanto a quarto volume inoltrato, in forma

postuma, poiché Merrick si interessa a Susan solo dopo la morte di Bingham, morte indirettamente causata dallo stesso Merrick (durante una spedizione nella giungla insieme a lui, Teddie Bingham cade in un'imboscata del nemico giapponese, perché vuole dimostrare al suo sinistro compagno, a lui socialmente "inferiore", di essere un soldato migliore; nel tentativo di salvarlo dalle fiamme, Merrick perde il braccio e l'occhio sinistro). Il triangolo si realizza postumo in quanto Merrick *sposa* l'ormai vedova Bingham, Susan, dopo averla irretita con una subdola manovra per conquistarne la fiducia.¹⁹ Certamente Merrick sposa Susan Layton per compiere la tanto agognata scalata sociale, e l'elemento erotico parrebbe dunque quasi del tutto assente, ma si vedrà che invece non manca di manifestarsi. Questa triangolazione è comunque particolarmente interessante, perché il *soggetto desiderante*, Merrick, ottiene questa volta di *sostituirsi al mediatore*: sostituzione che è il fine ultimo in ogni situazione triangolare. Merrick, inoltre, subentra a Bingham non soltanto nel ruolo di marito, ma anche in quello di *padre*, poiché Susan era incinta al momento della morte del coniuge.

Nell'ultimo triangolo erotico cui Merrick dà vita, egli riesce addirittura a far separare la coppia che prende di mira, costituita dall'ufficiale Nigel Rowan e da sua moglie Laura. Questa volta Merrick sembra mosso esclusivamente da un capriccio, quasi che intendesse soltanto fare un dispetto crudele a Rowan: l'intensità del desiderio mimetico pare ormai diventata effimera, impalpabile.

Più ci si allontana dalla faccenda del Bibighar, dunque, più il desiderio di Merrick perde d'intensità, mentre le forti connotazioni erotiche iniziali si fanno via via più sfumate ed evanescenti. Alla parabola discendente del desiderio si contrappone una fulminea ascesa carrieristica e sociale di Merrick, che da poliziotto riesce a diventare ufficiale dell'esercito fino a raggiungere il grado di colonnello. Così Strobl, in *The Raj Revisited*, mette in relazione la scalata sociale di Merrick col declino dell'impero:

His meteoric rise through the ranks after his transfer from the police to the army is therefore an indication, graph almost, of a corresponding decline of the Raj: of a perpetual lowering of standards and a rapid ebbing of morality. As such, Merrick symbolizes the triumph of crude power politics over what idealism there may have been left, both of the liberal and of the older paternalist persuasion.

We see the process also reflected in the steady rise of his social fortunes. In Mayapore he is still on the outer fringes of Anglo-Indian society: by proposing to the ungainly but well-connected Daphne Manners he hopes to enter, through marriage, the ranks of the pukka sahiblog; in the second volume

he acts as bestman to a true pukka sahib – albeit only by default, so to speak, (a more serious candidate for that honour having come down with jaundice); in the third volume he hobnobs freely with the Laytons, though still outwardly respectful and appearing to mind his place; in *Spoils* finally, now promoted to the rank of a full colonel no less, he realizes his social ambitions by marrying the widowed Susan Bingham (née Layton).²⁰

Parrebbe quindi che il desiderio mimetico di Merrick si acquieti man mano che egli riesce a raggiungere i suoi obiettivi di scalata sociale, ma, come si vedrà, questa ipotesi si rivela inesatta e semplicistica alla luce di alcuni fattori.

L'elemento che perde importanza nella parabola discendente del desiderio di Merrick è soltanto la componente femminile, e, sebbene nella seconda triangolazione, quella gemella della prima con l'indiano Ahmed Kasim e Sarah Layton, Merrick abbia la sensazione di rivedere nella donna Daphne e nell'uomo Kumar ("I'd met [Ahmed] and I think subconsciously he'd impressed me as a man of Kumar's type" (*Scorpion*, 714)), in tutte le successive triangolazioni sono soltanto gli elementi che gli ricordano Kumar a colpirlo. L'ufficiale Rowan, ad esempio, è fortemente collegato alla faccenda del Bibighar, in quanto è stato lui a interrogare Kumar due anni dopo l'arresto e a farlo rilasciare; mentre Perron e Bingham – come del resto Rowan stesso – condividono con Kumar il privilegio di aver frequentato la prestigiosa scuola di Chillingborough, che a Merrick, per via delle sue troppo umili origini *lower-middle class*, era stata preclusa.

È evidente, quindi, che ciò che ossessiona Merrick è il ricordo di Kumar, del suo *rivale*, non quello dell'amata. In realtà, dietro alla violenza subita da Daphne nei giardini di Bibighar si nasconde quella perpetrata da Merrick ai danni di Kumar nelle segrete della prigione dove era stato rinchiuso. Una violenza, essa pure, di natura sessuale: Merrick, dopo aver fatto frustare Kumar, ne aveva manipolato brutalmente i genitali – svelando così la sua omosessualità e il suo sadismo. Per i lettori del *Quartetto* questi fatti restano celati a lungo e diventano manifesti soltanto in un passo del secondo volume della tetralogia, quando Hari Kumar racconta, durante un interrogatorio, al funzionario Nigel Rowan della violenza subita due anni prima. La perversione nascosta diverrà poi apertamente dominante in una sezione del quarto volume.

4. La vera natura del triangolo mimetico

La vera natura del desiderio di Merrick, dunque, è *omofilica*. Il vero oggetto del suo desiderio non sono Daphne, Sarah, Susan o Laura, bensì gli uomini che le affiancano. Ciascuna delle triangolazioni a cui Merrick partecipa è leggibile anche

– e soprattutto – in senso *omoerotico*. Nel caso del primo triangolo, allora, Daphne è la *mediatrice* del desiderio e non l'oggetto: è Kumar il vero oggetto del desiderio (v. fig. 3).

It is a clear instance of homosocial desire, the desire of one man for another (Merrick for Kumar) mediated through a woman (Daphne Manners). And as Sedgwick explains in *Between Men*, such homosocial desire is generally a mask used to cover or deny homosexuality²¹

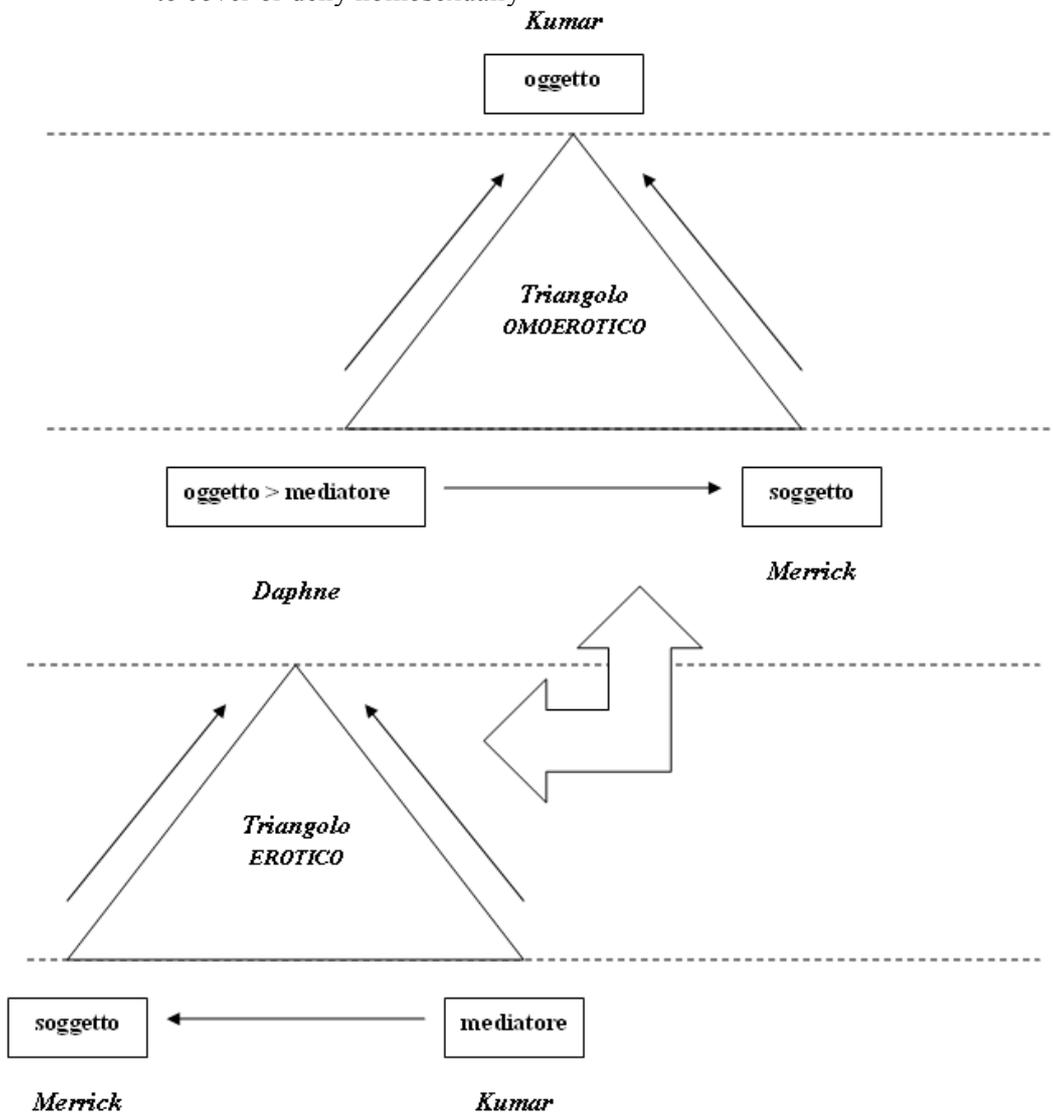


FIG. 3

Lo stesso discorso vale naturalmente anche per Sarah, Susan e Laura.

Riconsiderando le triangolazioni alla luce della natura omofila del desiderio di Merrick, si troverà che esse sono tutte leggibili in senso *omoerotico*: tutti e cinque gli uomini implicati, infatti, possiedono una notevole prestanza fisica, che Scott non manca di mettere in evidenza; inoltre, Merrick ha sempre un atteggiamento invadente, che in più occasioni si fa morboso, rivelando un interessamento eccessivo nei confronti dei suoi presunti mediatori. Questa morbosità è particolarmente vistosa, ad esempio, nel caso di Teddie Bingham, col quale più di una volta Merrick cerca apertamente il contatto fisico: “ ‘I can’t help feeling,’ Teddie began, and because he hesitated Merrick put a hand on his shoulder, to guide him. [...] Continuing along the correct path to B mess Merrick allowed his hand to remain.” (Towers, 153; corsivo mio).

Nei confronti del suo commilitone Merrick usa una quantità eccessiva di attenzioni e gentilezze, e lo stesso fa con Guy Perron, seppure in maniera tutt’altro che gentile, anzi piuttosto aggressiva e autoritaria. Questi elementi, uniti all’attrazione evidente che egli prova per i suoi rivali indiani, connotano indubbiamente di eroticità, o *omoeroticità*, tutte le triangolazioni prese in esame.

D’altra parte, il Sovrintendente di polizia Ronald Merrick, impegnato nel suo ruolo di funzionario anglo-indiano modello, non può certo accettare una verità che sarebbe catastrofica per l’immagine di sé che egli ha faticosamente costruito nel tempo cercando di imporla nel milieu che frequenta e che gli impedirebbe di raggiungere il suo obiettivo ultimo: la scalata sociale. Egli dunque mette in atto quella che Girard chiama la *mensonge romantique* della vita quotidiana, contrapposta alla *vérité romanesque* che solo nei romanzi viene svelata: “Seuls les romanciers rendent au médiateur la place usurpé par l’objet ; seuls les romanciers renversent la hiérarchie du désir communément admise” (*Mensonge*, 22). La menzogna romantica è l’illusione che il desiderio sia riconducibile a un soggetto solitario, cioè che esista il desiderio spontaneo. Coloro che sono soggetti alla menzogna romantica rinnegano e nascondono la verità *imitativa* del desiderio, il quale nasce nel soggetto soltanto in presenza di un mediatore, essi “défendent tous une même illusion d’autonomie à laquelle l’homme moderne est passionnément attaché” (*Mensonge*, 24). Secondo Girard il romanziere di genio pone in primo piano la figura del mediatore e così facendo egli rivela la natura imitativa del desiderio del soggetto, dietro alla quale si cela la natura *omofila* del desiderio triangolare.

Arriverà, però, il momento in cui Merrick non potrà più rinnegare le proprie inclinazioni: sarà dopo che egli avrà ottenuto ciò che la sua *coscienza* aveva

voluta stabilire essere il suo *oggetto* primario (ancorché illusorio): la promozione sociale.

Merrick è l'unico fra tutti i personaggi del *Quartetto* che riesce a perseguire fino in fondo il suo scopo ottenendo l'*objet*; egli cioè riesce, sposando Susan Layton, ad assurgere all'ambito livello sociale della *upper class* compiendo l'agognata *scalata sociale*.

Ma che cosa accade al *sujet désirant* una volta ottenuto l'oggetto del desiderio? Nulla, assolutamente niente dell'*autonomia divina* che si era aspettato:

La déception est proprement métaphysique. Le sujet constate que la possession de l'objet n'a pas changé son être [...] La déception prouve irréfutablement l'absurdité du désir triangulaire. (*Mensonge*, 94)

Secondo la teoria girardiana, infatti, ciò che interessa realmente il *soggetto desiderante* è il *mediatore* e non l'*oggetto*: è il *mediatore* il *vero oggetto* del desiderio.

Non avendo più obiettivi da perseguire, il *villain* Merrick deve ora fare i conti con se stesso; egli cioè non può più nascondersi che, così come l'ideale dell'ascesa sociale, anche le donne a cui aveva dedicato le sue attenzioni erano soltanto *oggetti apparenti*.

Se l'ottenimento dell'*objet*, dell'*oggetto apparente* del suo desiderio, il prestigio sociale, getta Merrick in un limbo senza piaceri e senza dolori, dove egli si aggira quasi irriconoscibile, sfigurato nel volto e nel corpo dal Male, che ha lasciato un'impronta visibile e palpabile su di lui (le cicatrici dell'incidente di guerra), interpretando la parte del padre modello (forse l'unica volta nella sua vita in cui egli compie senza secondi fini una buona azione, forse l'unica volta in cui manifesta sinceri sentimenti di affetto), le regioni infernali sono però impazienti di richiamare a sé la loro creatura, e incominciano a farlo tentando Merrick con il *vero oggetto* del suo desiderio, quello che nemmeno a se stesso egli osava ammettere: il rapporto omosessuale.

Se da un lato, però, Merrick non può sfuggire alla sua *vérité romanesque*, dall'altro non riesce ad accettare le proprie inclinazioni: non può *sostenere il proprio desiderio*. La lacerazione interiore lo porterà a una vera e propria rinuncia alla vita, e in senso letterale: egli farà in modo di essere ucciso.

Fin da quando, anni prima, Merrick aveva arrestato ingiustamente Kumar per i fatti di Bibighar, un movimento ribelle di fanatici indù aveva preso a perseguitarlo con messaggi oscuramente simbolici e minacce inquietanti. In *A Division of the Spoils*, quarto ed ultimo romanzo della tetralogia, la persecuzione assume la forma di giovani ragazzi indiani di bell'aspetto e stranamente colti, che si propongono come servitori o giardinieri presso il bungalow di Merrick (dove vive con la moglie e il figlio di lei), finché cede alle avances di uno di questi, Aziz, e una notte giace con lui. L'incontro viene reiterato, ma, dopo una prima volta in cui Merrick si è lasciato andare alla dolcezza e si è avvicinato a *scoprire* l'amore, gli incontri si fanno più violenti. Spesso il giovane amante di turno viene ricoperto di contusioni; dopo Aziz, infatti, Merrick assume sempre nuovi ragazzi, i quali poi regolarmente se ne vanno per essere misteriosamente rimpiazzati da altri.

Merrick, così perspicace, intuitivo e scaltro, dovrebbe senz'altro comprendere che la presenza di tutti quei giovani è fortemente sospetta, eppure decide di abbandonarsi a loro, consapevole di gettarsi a capofitto in una trappola con ogni probabilità mortale.

È la compresenza lacerante delle due tendenze contrapposte, che creano una "double impuissance à la communion et à la solitude" (*Mensonge*, 167), ad annientare Merrick e a fargli desiderare la morte. Egli desidera l'amore, che per lui è omosessuale, ma nel contempo non può sopportarlo. Ad aggiungersi a questo conflitto c'è il disgusto, che con ogni probabilità egli prova per se stesso, poiché accettando la sua omosessualità, e per di più il suo sentimento per un ragazzo *indiano*, egli riduce in frantumi tutti i suoi principi e insieme ad essi l'immagine di sé che si è costruito.

Quando verrà scoperto il cadavere di Merrick, strangolato nella sua stanza e preso a colpi d'accetta, circondato da segni cabalistici e con una scritta di sangue sullo specchio che recita: "Bibighar", l'accaduto viene provvidamente celato alla stampa e anche ai familiari e conoscenti dall'astuto Dmitri Bronowsky – il primo ministro del principato di Mirat, dove è avvenuto l'omicidio – e dall'ufficiale Nigel Rowan, poiché, nell'estate del '47, a pochi mesi dall'indipendenza, l'assassinio di un ufficiale britannico da parte di fanatici indù avrebbe avuto delle conseguenze devastanti – che, pensa Bronowsky, forse Merrick si augurava:

I believe – although you may not – that Aziz was the first young man he had actually made love to, and that this gave him a moment of profound peace, but in the next the kind he knew he couldn't bear, knew he couldn't bear because to admit this

peace meant discarding every belief he had. I think he realized that, when he woke up after his first night with the boy. And I think that when the boy turned up the following night he just found himself punished and humiliated. And I believe that when Merrick beat him with his fist he was inviting retaliation. I believe he knew why Aziz had arrived. I am sure that finally, Mr Perron, he sought the occasion of his own death and that he grew impatient for it. [...] He wanted what happened to happen. Perhaps he hoped that his murder would be avenged in some splendidly spectacular way, in a kind of Wagnerian climax, the *raj* emerging from the twilight and sweeping down from the hills with flaming swords – (*Spoils*, 991).

5. Epilogo

Che nel *Quartetto* lo schema che si ripete senza posa sia quello triangolare è ormai chiaro; ciò che invece rimane oscuro è il perché della ripetitività ossessiva di tale schema. Alla luce di alcuni dettagli biografici dell'autore, però, il continuo intrecciarsi e riprodursi di rapporti triangolari nel *Raj Quartet* acquista senso; in special modo tenendo conto della natura *omofilica* del desiderio mimetico.

È noto che Scott, come Merrick, era omosessuale e che, come la sua creatura, occultava la propria omosessualità. Paul Scott smise di vivere liberamente la sua sessualità dall'età di 21 anni, quando, dopo un anno di servizio militare, nel gennaio del 1941, accadde qualcosa che lo sconvolse profondamente e che avrebbe segnato per sempre la sua esistenza. Non è chiara la dinamica dei fatti, tuttavia ciò di cui si può avere certezza è che fu intercettata una lettera di Scott diretta ad un amico, dalla quale traspariva un alto grado di intimità e di coinvolgimento sentimentale, del tutto intollerabile all'interno del rigido ambiente militare. Fu soltanto allora che Scott si rese conto della pericolosità della sua condizione: se fosse stato scoperto dalle autorità, sarebbe potuto finire in prigione (l'omosessualità venne ritenuta un crimine nel Regno Unito fino al *Sexual Offences Act* del 1967) e avrebbe trascinato nella vergogna tutti i suoi cari; inoltre, in una prigione militare le ritorsioni e i maltrattamenti sarebbero stati durissimi. Non fu soltanto la presa di coscienza del pericolo a scioccarlo, ma forse ancora di più lo sconvolse il fatto che chi lo aveva scoperto era una persona che gli era molto vicina, forse un amico per cui provava dei sentimenti, e quindi egli visse l'episodio come un tradimento, tanto più in quanto sembra che questo qualcuno lo avesse minacciato e ricattato approfittando della situazione. L'esperienza del tradimento, insieme col terrore delle possibili conseguenze (alimentato anche da appassionante letture del *De Profundis* di Oscar Wilde), spinsero Scott a prendere la decisione – impressionante – di rinnegare la propria natura. Dimostrando una forza di volontà e una determinazione straordinarie, egli relegò la propria

Il male e i rapporti triangolari in The Raj Quartet di Paul Scott

omosessualità a qualcosa che “remained submerged beneath the level of consciousness”²² e che riaffiorerà soltanto all’interno dei suoi romanzi.

La valenza traumatica del rapporto eterosessuale rimase intatta per Scott, che, pur omosessuale consapevole, decise di soffocare ad ogni costo la sua vera sessualità. Egli si sposò, ma del giorno del suo matrimonio gli rimase soltanto un ricordo vago e impreciso, come il ricordo di un sogno, o piuttosto di un incubo: di quell’evento restò nella sua memoria una scena quasi da plotone di esecuzione, con tanto di rimbombo di passi militari di sottofondo,

Paul said afterwards that all he could ever remember about his own wedding was the sound of himself and his best man, Reg Baker, clumping up the echoing aisle of the empty church in their army boots (*which was odd, because wedding photos show he was married in his own civilian clothes*).²³

Neanche a dirlo, il rapporto coniugale, dopo un primo breve periodo idilliaco, diventò tormentato e problematico. Ciò che Scott riservò alla moglie, durante i nove lunghi anni in cui scrisse la tetralogia e viaggiò in India, fu, ad esempio, un persecutorio e sprezzante sarcasmo e, cosa strana, egli sembrava non rendersi conto di maltrattare la moglie, così come non comprese che, in occasione di quelle che chiamava le sue “crisis conditions”, ovvero tremende scenate a cui si abbandonava (indotte probabilmente anche dalle ingenti quantità di alcol che Scott ormai assumeva regolarmente), la moglie era arrivata a temere per la propria incolumità, tanto che aveva preso contatto con il “Centro per le donne vittime di violenze domestiche” e si era preparata una valigia d’emergenza, per poter fuggire dal marito in caso di necessità.

La forzata eterosessualità di Scott, la sua menzogna quotidiana, riecheggia la *menzogna romantica* girardiana, poiché Scott, disconoscendo la natura del suo desiderio, che lo avrebbe condotto all’omosessualità, piomba a capofitto nella maledizione mimetica, illudendosi che debba essere *il suo* il desiderio di “conformità” alle norme sociali comunemente accettate, il quale desiderio è, però, soltanto preso in prestito dalla società da cui proviene. Così, costretto a rinnegare la sua identità di omosessuale e a vivere come un *outsider*, Scott non può affrancarsi dal desiderio triangolare, non può liberarsi dallo stato mentale di essere desiderante *attraverso* il desiderio dell’Altro: omosessuale represso, egli esprime le sue lacerazioni interiori nel vorticoso moto dei rapporti triangolari.

La *verità romanzesca* di Scott, invece, la sua omosessualità, che – appunto – può riaffiorare soltanto nei suoi *romanzi*, dove le sue creature vengono

Alice Salvatore

incessantemente travolte nella dinamica perversa delle triangolazioni, che camuffano e attenuano, con la loro natura omofilica, il temuto e insopportabile incontro fra i due sessi, si manifesta negli eccessi di Merrick, nel suo orrore per se stesso e nella sua colpevolezza.

Note

¹ I quattro romanzi che compongono *The Raj Quartet* sono: *The Jewel in the Crown* (1966), *The Day of the Scorpion* (1968), *The Towers of Silence* (1971) e *A Division of the Spoils* (1975); qui abbreviati, nel corso delle citazioni, come *Jewel*, *Scorpion*, *Towers* e *Spoils*. Le citazioni sono tratte dall'edizione in due volumi della Everyman's Library, London, 2007.

² Per Swinden, ad esempio, la polarità è fra coloro che si ostinano a credere che il Raj possa perdurare ancora a lungo, e coloro che invece incominciano a riconoscere la natura illusoria di questa convinzione (Patrick Swinden, *Paul Scott: Images of India*, New York, St. Martin's Press, 1980, p. 5); Haswell, invece, parla di "amateur idealist[s] vs professional realist[s]" (Janis E. Haswell, *Paul Scott's Philosophy of Place(s). The Fiction of Relationality*, New York, Peter Lang Publishing Inc., 2002, p. 38); Strobl di personaggi che hanno sviluppato una "capacity for evil" e di altri che invece ne hanno sviluppato una "for love" (Gerwin Strobl, *The Raj Revisited. The Challenge of Cross-Cultural Interpretation in the Anglo-Indian Novel*, New York/Salzburg, The Edwin Mellen Press, 1995, p. 150); Weinbaum parla di individualisti contro conformisti (Francine S. Weinbaum, *Paul Scott. A Critical Study*, Austin, The University of Texas Press, 1992, p. 140-141); mentre Petersone, come Swinden, parla di "those who realize the shaky and illusory nature of their historical existence [...] and those who realize it too late or refuse to believe it or do not realize it at all" (Karina Petersone, "The Concept of History in Paul Scott's Tetralogy *The Raj Quartet*", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik: A Quarterly of Language, Literature and Culture* 37 (1989), p. 231), e così via.

³ Schema che ricorre ossessivamente nel primo e nel secondo periodo creativo di Scott, ovvero negli otto romanzi che precedono il *Raj Quartet*, quando tutta l'attenzione dell'autore era rivolta alla questione dei "dilemmas of manhood".

⁴ In Ralph J. Crane, "Playing the White Man: Ronald Merrick, Whiteness, and Erotic Triangles in Paul Scott's Raj Quartet", *The Journal of Commonwealth Literature* 39.19 (2004).

⁵ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 196.

⁶ Mayapore, che in hindi significa 'città dell'illusione', è il luogo dove si svolge la vicenda del primo romanzo del *Quartetto*, *The Jewel in the Crown*.

⁷ La doppia freccia tra soggetto e oggetto sta a indicare la maggiore intensità del desiderio, mentre la doppia freccia tra mediatore e soggetto indica il maggiore influsso esercitato dal mediatore su quest'ultimo, in quanto la distanza spirituale è ora inferiore (ciò che causa l'intensificarsi del desiderio mimetico).

⁸ In realtà, Hari Kumar è inglese in tutto e per tutto: è vissuto ed è stato educato, per volere del padre, dai due ai diciannove anni in Inghilterra, a contatto con i migliori ambienti e frequentando la *public school* più prestigiosa, Chillinborough – l'equivalente di fantasia della reale Haileybury, dove venivano educati i futuri amministratori dell'impero. Dopo che il padre fa bancarotta e si uccide, Kumar è costretto a tornare alla sua terra di origine, ma, una volta in India, diventa letteralmente *invisibile* agli occhi degli altri inglesi, e questo unicamente per via del colore della sua pelle.

⁹ Kumar non si scompone di fronte all'atteggiamento autoritario di Merrick nemmeno dopo che Rajendra Singh lo colpisce al viso.

¹⁰ Così pensa Merrick: "In India he automatically became a Sahib. He hobnobbed on equal terms with people who would snub him at home and knew they would snub him. When he considered all the things that made him one of them in India – colonial solidarity, equality of position, the wearing of a uniform, service to king and country – he knew that these were fake. They didn't fool either him or the middle and upper class people he hobnobbed with. What they had in common was the contempt they all felt for the native race of the country they ruled. He could be in a room with a senior English official and a senior Indian official and he could catch the

eye of the English official who at home would never give him a second thought, and between them there'd be a flash of compulsive understanding that the Indian was inferior to both of them, as a man. And then if the Indian left the room the understanding would subtly change. He was then the inferior man." (*Scorpion*, 800). Come dice Weinbaum, infatti, "we retain a sense of sympathy for [Merrick], as for all of Scott's antagonists" (Weinbaum, *Paul Scott. A Critical Study*, cit., p. 148); ed è per la commistione di luci e ombre del suo personaggio che Allen Boyer parla di Merrick addirittura in termini di "one of literature's most formidable villains" (Allen Boyer, "Love, Sex, and History in 'The Raj Quartet'", cit. in Strobl, *The Raj Revisited*, cit., p. 135).

¹¹ La protagonista del primo libro del *Quartetto*, una timida e goffa ragazza inglese della *upper-class*, giunta da pochi mesi in India. La vicenda dello stupro in cui Daphne sarà coinvolta e il fatto che lei non sia una vera anglo-indiana bensì un'inglese "di passaggio", ricordano Adela Quested in *A Passage to India* di Forster, con la differenza sostanziale che in *A Passage to India* la violenza non ha luogo, poiché il presunto stupro è in realtà una fantasia che nasce dalla sessualità repressa di Adela. Il *Quartetto* ha numerosi altri elementi in comune con *A Passage to India*, a cui Scott si è apertamente ispirato.

¹² Merrick.

¹³ I 'Bibighar Gardens' sono i giardini di un palazzo moghul ormai in rovina. Il nome "Bibighar", che in hindi significa 'casa delle donne', rimanda ad uno storico fatto di sangue, quando, durante l'Ammutinamento del 1857, a Cawnpore, le donne e i bambini bianchi, trucidati durante la ribellione, furono macabramente ammucchiati all'interno del pozzo di un palazzo che portava tale nome; il tragico episodio viene ricordato come "The Well of Bibighar".

¹⁴ La popolazione indiana, guidata da Mohandas Karamchand Gandhi, aveva manifestato lo scontento nei confronti degli inglesi che si erano rifiutati di adempiere la promessa di lasciare il subcontinente – già pronunciata e non mantenuta al termine della Grande Guerra – e che, nel '42, trascinavano il paese in un secondo conflitto mondiale senza nemmeno consultare i membri del Partito del Congresso. Alle proteste nonviolente del *Quit India movement*, le autorità britanniche reagirono incarcerando tutti gli esponenti del Congresso, incluso Gandhi, più un enorme numero di manifestanti (circa 100.000), nonché soffocando nel sangue le manifestazioni, proliferate ovunque dopo gli arresti, riportando alla memoria il massacro di Amritsar del 1919.

¹⁵ Quando Kumar due anni più tardi verrà rilasciato, Daphne è già morta nel dare alla luce Parvati, colei che con ogni probabilità è la loro figlia.

¹⁶ Crane, "Playing the White Man: Ronald Merrick, Whiteness, and Erotic Triangles in Paul Scott's *Raj Quartet*", cit., p. 23.

¹⁷ L'impensabile legame d'amicizia fra *ruler* e *ruled*, impossibile in *A Passage to India* ("No, not yet," and the sky said, "No, not there.", London, Penguin Books, 2005, p. 306), che nel *Quartetto* può verificarsi perché l'impero sta ormai cadendo.

¹⁸ Crane, "Playing the White Man", cit., p. 27.

¹⁹ Egli, infatti, sapendo che Susan aveva avuto dei gravi disturbi psichici in seguito alla morte del marito, riesce a rubare le sue cartelle cliniche e a fingere così di *comprendere* l'animo di lei, che accanto a lui si sente infine protetta.

²⁰ Strobl, *The Raj Revisited*, cit., p. 145-146.

²¹ Crane, "Playing the White Man", cit., p. 23.

²² Hilary Spurling, *Paul Scott. A Life*, (1990), London, Pimlico, 1991, p. 205.

²³ *Ibid*, p. 112; corsivo mio.

Opere Citate

- Crane, Ralph J., "Playing the White Man: Ronald Merrick, Whiteness, and Erotic Triangles in Paul Scott's *Raj Quartet*", *The Journal of Commonwealth Literature* 39.19 (2004), pp. 19-28.
- Forster, E.M., *A Passage to India*, (1924), London, Penguin Books, 2005.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- Haswell, Janis E., *Paul Scott's Philosophy of Place(s). The Fiction of Relationality*, New York, Peter Lang Publishing Inc., 2002.
- Petersone, Karina, "The Concept of History in Paul Scott's Tetralogy *The Raj Quartet*", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik: A Quarterly of Language, Literature and Culture*, 37 (1989), pp. 228-233.
- Scott Paul, *The Raj Quartet*, Vol. 1: *The Jewel in the Crown*, *The Day of the Scorpion*; Vol. 2: *The Towers of Silence*, *A Division of the Spoils*, London, Everyman's Library, 2007.
- Spurling, Hilary, *Paul Scott. A Life*, (1990), London, Pimlico, 1991.
- Strobl, Gerwin, *The Raj Revisited. The Challenge of Cross-Cultural Interpretation in the Anglo-Indian Novel*, New York, The Edwin Mellen Press, 1995.
- Swinden, Patrick, *Paul Scott: Images of India*, New York, St. Martin's Press, 1980.
- Weinbaum, Francine S., *Paul Scott. A Critical Study*, Austin, The University of Texas Press, 1992.

ATTRAVERSANDO *CONCRETE ISLAND* DI J.G. BALLARD

Valentina Guglielmi

1. Prefazione

La figura del naufragio oscilla tra due polarità: la possibilità di salvezza e quella di una nuova vita. Il capostipite della letteratura moderna del naufragio, Robinson Crusoe, incarna già queste due condizioni: di lotta per la vita, ma anche di cambiamento radicale rispetto all'esperienza precedente. Il naufragio sottende anche la distanza che separa un luogo conosciuto e vissuto prima dell'evento, da uno completamente nuovo, circondato dal mare, che storicamente ha sempre agito da grande separatore tra il vecchio e il nuovo, tra la sicurezza dello spazio conosciuto, abitato e civile e quello ignoto, spesso desolato o abitato da "selvaggi". Il naufragio è perciò un incidente proficuo per la scoperta di se stessi e del mondo.

Antropologicamente, l'espansione dell'uomo preistorico dall'Africa verso nuove terre, può essere visto come una storia di naufragi, alcuni dei quali andati a buon fine. Il confine fra lo spazio precedentemente conosciuto e quello vergine era quindi netto; l'attraversamento presupponeva una sorta di conquista del mondo nuovo per integrarlo nel precedente. La conquista, quando è nata la storia, ha assunto anche l'accezione culturale di civilizzazione. Più recentemente la condizione del naufrago è quella, spesso positiva, dell'uomo che si allontana dalla civiltà e dalla tecnologia, per ritornare alla natura che lo sfida con leggi elementari e lo avvolge in una nuova iniziazione.

Con l'inizio del mondo contemporaneo e l'urbanizzazione del secondo Novecento l'accezione avventurosa e fiera del naufrago si è persa a favore di una connotazione negativa; una vita naufragata è quella associata all' *homeless* che girovaga proprio nel territorio urbano, alla scoperta praticamente di nessuna nuova terra, se non quella del rifugio possibile dall'ordine civile di uno spazio efficiente, e regolato secondo criteri di razionalizzazione dell'esistenza.

E' proprio negli interstizi che l'urbanistica del novecento lascia aperti a nuove collocazioni, e nuove interpretazioni che si prestano al degrado e al riuso, che Ballard intravede un' "altra dimensione" in cui le strutture ordinarie della città, dei suoi abitanti e della tecnologia diventano scisse e rimontate secondo un nuovo ordine. In questa voragine dimensionale che si apre nei luoghi più comuni, come potrebbero essere un centro commerciale o un cavalcavia dismesso, Ballard

Attraversando Concrete Island di J.G. Ballard

trova un'archeologia industriale e urbanistica, nella quale il tempo dimentica i suoi parametri cronologici e si fissa in un magma privo di direzionalità e di futuro.

Nel racconto *Concrete Island*, lo spazio limitato da uno spartitraffico autostradale (visto dall'autore come una sorta di isola emersa da un'infrastruttura fantastica e al contempo ordinaria), è l'ultimo rifugio nel quale il protagonista irrompe dopo un incidente automobilistico, per non uscirne mai più. Ecco che il naufragio, a questo punto, si trasforma nella scoperta di uno spazio, che è sì quello ripetutamente incontrato ai margini dei raccordi autostradali, ma che è comunque nuovo nella sua usabilità, a partire dall'economia originariamente produttiva che lo ha trasformato in una sorta di scarto archeologico (perché di confine tra lo spazio sfruttabile, ossia la strada, e quello di contorno, il terreno incolto).

Questo spazio, nella sua scoperta di un territorio vergine per una nuova vita, mantiene anche i tratti di rifiuto, decomposizione e marcescenza, che il suo statuto di *terrain vague* gli ha consegnato dopo gli anni '60, ossia dopo l'avvento della rete di infrastrutture tipica del boom del dopoguerra. E' un'isola intraurbana, che può avere impensate risorse di rinnovamento, di purezza, di insediamento in favore di un nuovo tipo di vita.

2. La Trilogia del Cemento

Concrete Island appartiene ad una trilogia che James Ballard scrive fra il 1973 e il 1975 (e che comprende anche *Crash* e *High Rise*) rivolta all'indagine dei comportamenti e linguaggi umani come risposta alla molteplicità di suggestioni offerte dal panorama urbano e tecnologico contemporaneo.

Se da una parte i tre romanzi si pongono come completamento delle sue prime opere di narrativa catastrofica – il senso della fine, sia essa già avvenuta, imminente o ritardata, non è mai dimenticato da Ballard – essi risultano inquadrabili in una vena ispirativa a parte rispetto al passato e forse anche rispetto alla sua produzione successiva. Lo stesso Ballard ne dichiara l'autonomia:

I wanted to write about the present day, and I think *Crash*, *Concrete Island* and the book I've just finished (later titled *High Rise*), which are a kind of trilogy, represent the conclusion of the particular logic I've been trying to unfold ever since I began writing.¹

Tuttavia questa trilogia non ha ottenuto il riconoscimento di uno *status* identificativo separato, nel mondo della critica letteraria.

Una rapida anche se non esaustiva ricerca permette infatti di notare che le opere non sono generalmente riunite dalla critica in una classificazione separata. Rispetto a questa regola esiste qualche eccezione: per qualcuno sono ordinate come “Urban Disaster Trilogy”,² forse per via del modello già noto inaugurato da Huxley e continuato da Orwell: per i Francesi invece sembra prevalere, nella valutazione, la concretezza degli elementi; il nome più ricorrente è quindi “trilogie de béton”.³ In Italia questa classificazione sembra per lo più ignorata.

Nelle tre opere è presente un'unica e personalissima concezione dell'arte della scrittura: la metafora persistente di un presente atipico trasformato in incubo. Tecnicamente essi non presentano le asperità stilistiche di *The Atrocity Exhibition* e mantengono un'adesione totale alla verosimiglianza letteraria. L'analisi naturalistica che ne consegue, incentrata sul rapporto individuo/ambiente, laddove l'ambiente coindice con una realtà psicotica e frammentata, crea un impasto che fa della trilogia uno straordinario esperimento nella letteratura anglosassone del tardo XX secolo.

I romanzi in esame, fra l'altro, rappresentano tre capitoli di un viaggio esplorativo nelle ambiguità del realismo urbano. Paradossalmente la messa a fuoco lucida e ravvicinata sul dettaglio ha un opposto effetto derealizzante: la procedura è di tipo scientifico ma il risultato è astratto. Ballard non abolisce il punto di vista, tutt'al più ne propone una molteplicità (come in *The Atrocity Exhibition*). La sua scrittura, anche se stilisticamente algida e scientifica, sottolinea l'aspetto della soggettività nell'interpretazione della realtà alla quale ogni individuo è chiamato. Tale interpretazione si esprime con un codice di immagini che diventano le cifre di un paesaggio interiore in continuità con quello esterno e di cui l'autore cura costantemente la focalizzazione.

Ciascuno dei tre romanzi scruta all'interno di una *enclave* ben definita, con il vantaggio che in un ambiente conchiuso la rete di relazioni può essere osservata attentamente e scomposta nel suo sviluppo con precisione entomologica. Un altro elemento comune ai tre romanzi, forse il più teorizzato e puntualizzato da Ballard, è lo straniamento progressivo dei protagonisti di fronte al cambiamento del reale in un risultato che lo stesso autore definisce come “*death of affect*”. In pratica, una progressiva assenza di esperienza emotiva all'interno dell'esistenza occidentale contemporanea, viene sostituita da una serie di momentanei appagamenti forniti di volta in volta dalla tecnologia, sia essa abitativa, infrastrutturale o mediatica.

Ballard si dedica quindi ad un aspetto “minore” della storia degli anni Settanta. Infatti, in un periodo in cui la forza della comunità è considerata un fattore imprescindibile dello sviluppo umano, lo scrittore indirizza il suo lavoro in

modo diametralmente opposto al *mainstream* e isola i suoi protagonisti per studiare i loro comportamenti in relazione ad un particolare tipo di ambiente, cioè quello proposto dalla metropoli influenzata dalle formule imposte dalla *techne* contemporanea. La città, dopo secoli di letteratura, continua a mantenere intatto il suo fascino; essa permane cioè come il luogo perfetto per poter declinare tutte le sfumature del “possibile”. Le memorabili lezioni che Italo Calvino non ebbe il tempo di tenere negli Stati Uniti citano il contesto metropolitano come set ideale per la rappresentazione di una molteplicità di eventi, reali o potenziali che siano. Quest’ultimo riferisce, in merito alla genesi delle *Città invisibili*, una sua visione personale:

un simbolo [...] complesso, che ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello delle città [che possiedono] una struttura sfaccettata [...] entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate.⁴

Ballard sembra condividere pienamente questo assunto. Opera in modo volutamente opposto alle categorie imperanti della narrativa dell’epoca: disdegna il romanzo borghese, ignorando peraltro ogni riferimento alle discipline di maggior successo, in particolare la sociologia e la massmediologia, e affronta la narrazione del vivere contemporaneo da un punto di vista quasi esclusivamente scientifico, con frequenti virate verso la fisiologia e le neuroscienze. Inoltre ritiene che sia necessario far definitivamente slittare il fulcro geografico del romanzo urbano.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, gli avvenimenti significativi non accadono più nei centri delle capitali dell’impero d’occidente, le quali possono tutt’al più essere utilizzate come sfondo per qualche “detective story”; bisogna trovare invece il loro nuovo volto nelle periferie dove lo sviluppo tecnologico è intervenuto in modo più pervasivo, connotandole strutturalmente e in modo seriale e attrezzando ogni grande comunità urbana con raccordi autostradali, aeroporti, stazioni di servizio, centri commerciali.

Similmente esistono altri spazi, figli anch’essi della nuova urbanistica e anch’essi posti alle estremità del vecchio abitato, dove smisurati complessi residenziali confinano o inglobano residui dimenticati di altre architetture, come ad esempio bunker, capannoni semidistrutti, rovine della guerra mai completamente abbattute. A tali scarti architettonici corrispondono “scarti umani”, che abitano precariamente tali realtà. Tali ambiti residuali, come concrezioni

prodotte dalla terra di nessuno, sono paradossi inclassificati, perché quei luoghi, apparentemente privi di identità, risultano invisibili persino agli strumenti urbanistici; in quei luoghi la città sembra non riconoscere più se stessa, a dispetto del rigore con il quale continue pianificazioni territoriali controllano ogni particella dello spazio disponibile.

Ballard, nella trilogia in esame, dimostra di essere lo scrittore delle registrazioni percettive rispetto alle nuove forme delle comunità urbane. Inoltre avverte che proprio le migliori strutture residenziali, progettate esclusivamente per la felicità dei propri utenti, possono contenere i germi di gravi effetti collaterali al punto da stravolgere gli individui nella loro struttura mentale e talvolta fisica. Insomma, il nuovo paesaggio urbano interviene attivamente ed è giusto avvertire che un approccio improprio ad esso è in grado di provocare gravi danni, se non addirittura un collasso sociale, a cui solo con una follia eversiva si può rimediare.

Resta da chiedersi se l'autore sia l'unico artista in grado di avvertire questa svolta drastica e ricca di mutazioni. A tale domanda risponde involontariamente Gianni Canova, in una delle sue osservazioni riguardanti alcune frange di cineasti soprattutto europei degli anni Sessanta:

Uno studioso che io amo molto, Serge Danay, in una di quelle sue intuizioni spesso illuminanti che riescono a cogliere in poche riflessioni il senso prospettico di una storia o di un paesaggio, diceva che secondo lui il cinema classico era il cinema che aveva per protagonista la massa umana, quello delle grandi folle nei film di Eisenstein, di Ford, di Lang; [...] laddove invece il cinema contemporaneo ha per protagonista, diceva sempre Danay, lo spazio umano, l'ambiente e non più il personaggio, non più la raffigurazione o la messa in scena dell'individuo umano, ma l'ambiente e le cose che in questo ambiente vengono a galla.⁵

Colpisce, dopo aver analizzato la trilogia del cemento, quanto questa affermazione possa essere totalmente applicabile ai tre romanzi. E' quindi certo che Ballard, pur utilizzando un punto di vista assolutamente originale, non è il solo ad essere consapevole del profondo lavoro di riplasmazione che la città ha esercitato sui propri abitanti; si può invece affermare che l'autore si inserisce nel solco tracciato da un movimento artistico che si pone trasversalmente ai mezzi di comunicazione e alle nazionalità dei propri appartenenti, cogliendo le criticità che sottendono alle ultime rivoluzioni dei paesaggi urbani.

Qualcuno riterrebbe azzardato un confronto fra Ballard e Pasolini. Lo stesso Ballard liquida l'intellettuale italiano con una lapidaria definizione: "sociopath as saint".⁶ Al di là del tono sprezzante con cui l'inglese mantiene le distanze, i due hanno in comune una particolare sensazione pessimistica nei confronti del progresso tecnologico. Sicuramente le rispettive modalità espressive e filosofie narrative non sono accostabili, ma per entrambi rimane inflitta nello spirito la desolazione lasciata dalla guerra, sulla quale si sono innestate nuove forme di esistenza. Entrambi possiedono lo stesso sguardo che si posa sul nuovo mondo, entrambi, accarezzati dal dono della visionarietà, sentono una sorta di "fine del tempo": se per Ballard il futuro è morto, per Pasolini l'esistenza è diventata una serie di momenti percepiti "come i primi attimi della Dopostoria"⁷ a cui assiste, "per privilegio d'anagrafe [...] più moderno di ogni moderno".⁸

Emiliano Ilardi coglie un senso di continuità fra le intuizioni proposte da Pasolini e da Ballard sui paesaggi periferici e, anzi, sostiene che la soluzione ambigua e debole offerta dall'autore italiano a proposito delle aspettative della vita della periferia viene ribaltata con successo da Ballard. Cercando — a questo proposito — di chiarire l'assunto attraverso una via esemplificativa, Ilardi annota che i *ragazzi di vita* pasoliniani, al termine dell'apprendistato esistenziale vissuto nelle periferie romane, trovano il proprio riscatto sociale elevando il proprio *status* e inglobandosi nella massa della borghesia.

Nel momento in cui [Pasolini] decide di fare uscire i ragazzi di vita dal loro presunto stato di natura aprendogli una prospettiva di inserimento sociale, cade inevitabilmente nel populismo.[...] Saranno scrittori come King, Ballard o Palahniuk a risolvere questa ambiguità creando personaggi per i quali la violenza e il conflitto diventeranno strumenti *consapevolmente*⁹ scelti per attraversare la metropoli.¹⁰

Una riflessione a parte merita poi la teoria di Ballard della "*death of affect*" con la quale egli avverte amaramente il lettore che le emozioni hanno intrapreso una pericolosa svolta verso il proprio annientamento. Alla base di questa considerazione, si percepisce in realtà un sentire comune a molti intellettuali contemporanei all'autore.

Günther Anders è il primo a formulare una ben delineata presa d'atto in riferimento a questa deriva emotiva. Il filosofo ha lavorato durante gli ultimi anni della propria vita per creare panico, cioè per avvertire il mondo dell'esistenza di collaudati meccanismi che sono in grado di produrre la distruzione globale. Egli prende le mosse dall'analisi delle stragi di massa che hanno avuto luogo

soprattutto durante la Seconda Guerra Mondiale e al tempo della Guerra del Vietnam. Conclude che non è più necessario odiare i propri nemici per annientarli. Il lavoro del militare non è molto dissimile da quello dell'impiegato. Per pianificare e realizzare una distruzione di massa non è più obbligatorio scendere in campo, ma è tutto delegato a tecnici e contabili; il lavoro dell'eccidio trova il proprio contesto nell'ambiente asettico di normalissimi uffici. In una delle lettere che invia al figlio di Eichmann, il filosofo afferma che: "Il troppo grande ci lascia freddi... no, non ci lascia neppure freddi, bensì del tutto indifferenti. Diventiamo degli analfabeti emotivi"¹¹. Egli avverte inoltre che le emozioni sono in ritardo sulla capacità di produzione tecnica:

Non c'è nulla che sia altrettanto caratteristico di noi, uomini d'oggi, quanto l'incapacità della nostra anima di rimanere *up to date*, al corrente con la nostra produzione, dunque di muoverci anche noi con quella velocità di trasformazione che imprimiamo ai nostri prodotti e di raggiungere i nostri congegni che sono scattati avanti nel futuro (che chiamiamo presente) e ci sono sfuggiti di mano.¹²

Anzi, i ruoli si sono invertiti perché sono gli oggetti inanimati prodotti dall'uomo che sono in grado di influenzarlo: "non siamo noi che plasmiamo gli oggetti ma al contrario sono gli oggetti che ci plasmano"¹³.

3. Robert Maitland, cittadino postmoderno

Al lettore avveduto Ballard offre immediatamente tutti gli elementi essenziali per una rapida individuazione del protagonista. Oltre, si svilupperanno solo caratteri confermativi della sua prima, esatta e scarna descrizione. Robert Maitland, architetto, è un uomo occidentale medio, giovane, economicamente agiato. Svolge una professione appagante e remunerativa, conduce la sua vita secondo la logica del desiderio e non quella del bisogno. Pur concedendosi un'amante non si sottrae al vincolo della famiglia. I rapporti che lo legano alla moglie, all'amante e al figlio sembrano, già dall'inizio della vicenda, allentati e sbiaditi. Maitland ama tenere le distanze. Come sostiene David Pringle:

The central characters of his stories are all very alike and might as well be regarded as Ballard himself. His protagonists are always male, usually in early middle age, invariably middle class professional of one sort or another. A Ballard story with a female lead character or even with a working class protagonist is almost unimaginable [...] His heroes of course, are always white Anglo-Saxons.¹⁴

Il tratto esistenziale del protagonista non è ovviamente risolto in questo primo sintetico quadro. Egli è, infatti, un figlio dell'intuizione — piuttosto articolata e ambigua — che Ballard esprime in merito agli individui che abitano la contemporaneità.

Essi sembrano portatori di una specie di mutazione nella propria struttura percettiva che li rende incapaci di fruire di emozioni che erano state patrimonio comune fino a poco tempo prima. Su questo disagio aveva già indagato Jean-Luc Godard, nell'episodio di *Ro.Go.Pa.G.* "Le mond nouveau" (1963).¹⁵ Ma se Godard affronta forse per primo un'escursione artistica in questa nuova dimensione, Ballard ne formalizza i contenuti in modo analitico, con notevole anticipo su quello che poi sarà il "waning of affect"¹⁶ descritto da Jameson nel suo saggio sul Postmoderno del 1991.

Nella scrittura di Ballard è fondamentale il disorientamento interno in seguito alla trasformazione ambientale, come se la mappa del mondo contemporaneo cominciasse ad essere improvvisamente indecifrabile; si è privati della certezza che le proprie percezioni ci informino sulla realtà oggettiva. Il primo, controverso approccio a questa condizione è rappresentato dalla presa d'atto nella prefazione all'edizione francese di *Crash*:

The marriage of reason and nightmare which has dominated the 20th century has given birth to an even more ambiguous world [...] Over our lives preside the great twin leitmotifs of the 20th century – sex and paranoia [...] Voyeurism, self-disgust, the infantile basis of our dreams and longings – these diseases of the psyche have now culminated in the most terrifying casualty of the century: the death of affect.¹⁷

Ma ancora i protagonisti di *Crash* sono gli ultimi esseri autoconsapevoli della cesura tra sensazioni ed emozioni: resistono attivamente, utilizzando tutto quello che trovano a disposizione, cioè il proprio corpo e gli strumenti della tecnologia. Il carattere di Maitland nasce invece già immerso nel rigido criterio di stabilità inerziale delle proprie traslate sensazioni, virtualmente eterne nella loro staticità. Le brevi epifanie che ricorrono durante la prima parte del romanzo, quando la mente di Maitland è ancora riferita al suo piccolo *entourage* esistenziale, svelano quanto sia gratificante per il protagonista il suo sistema di rapporti fossili, quindi rassicuranti e utili a mantenere il senso di una vita all'insegna di una traccia immo-
dificabile sulla quale esercitare il proprio *status*.

Al fine di autoconfortarsi, poco dopo l'incidente, Maitland ricorda con piacere che:

most of the happier moments of his life had been spent alone – student vacations touring Italy and Greece, a three-month drive around the United States after he qualified [...] the image in his mind of a small boy playing endlessly by himself in a long suburban garden surrounded by a high fence seemed strangely comforting.¹⁸

L'algorithmo di base espresso in questo frammento di memoria si ripete nella sua esistenza e disegna un andamento a frattale. L'autorappresentazione del suo matrimonio ne è un esempio; egli si trova perfettamente a suo agio in un ambito svuotato di coinvolgimento: "Perhaps even his marriage to Catherine, a failure by anyone else's standard, had succeeded precisely because it recreated for him this imaginary empty garden" (*CI*, 27).

Occorre poi sottolineare l'*escamotage* che Ballard ha approntato per descrivere le figure di contorno: Catherine, Helen e suo figlio sono personaggi extradiegetici, privati di voce e prospettiva propria, ai quali è negato un rifugio stabile all'interno della traballante memoria del protagonista.

Esiste una corrispondenza biunivoca fra il carattere di Maitland — con la sua professione — e gli elementi architettonici che lo circondano: approva le costruzioni fredde e si sente a disagio per tutti gli elementi che trasmettono calore. Per questo si sente soffocare nella casa accogliente della sua amante. Le sue personali leggi della prossemica non tollerano sbavature. Così, per compensare l'eccessivo tepore della donna e del suo domicilio, ne ricorda formalmente nome e cognome: "After three days with Helen Fairfax, in this sensible woman doctor's warm and comfortable apartment, he had felt almost suffocated" (*CI*, 16).

Al contrario, l'arredamento di casa sua, anche se scelto dalla moglie, sembra perfetto per la convivenza coniugale dei due:

Although Catherine had furnished the apartment herself, virtually without consulting Matiland, he had the same dependence on her, the same satisfaction at being surrounded by furniture. Even their present house had been designed to avoid the hazard of over-familiarity (*CI*, 99).

Questa identità di gusto di Maitland e sua moglie — quindi di visione esistenziale — gli fanno addirittura rimpiangere l'assenza di lei durante una vacanza con l'amante, che evidentemente non apprezza lo stile del complesso turistico che egli ha proposto per il loro soggiorno:

Attraversando Concrete Island di J.G. Ballard

Helen had quietly hated the hard, affectless architecture with his stylised concrete surfaces [...] Catherine [...] would have liked the ziggurat hotels and apartment houses with the vast, empty parking lots laid down by the planners years before any tourist would arrive to park their cars, like abandoned in advance of itself (CI, 65).

Insomma, Maitland è un amante compiaciuto dell' estetica che sottende alla nuova tecnologia, più che della funzionalità degli oggetti. La apprezza perché gli assomiglia, essendo

divenuta fine a se stessa, subordinata a nient'altro che al gioco del potere economico e sociale ed agganciata al piacere del benessere, del dominio e del controllo. La tecné è indifferente ai fini metafisici ed ormai appare sganciata da una razionalità di senso globale: produce meraviglie che affollano il mondo e che sono autosufficienti ed autorigenerantesi, costituendo ormai di fatto un sistema autoreferenziale.¹⁹

Il civile e rigido microcosmo del protagonista gli permette, come direbbe Bataille, di non modificare la certezza di “essere tutto”²⁰ e di “non morire mai”.²¹ Ma, sempre secondo Bataille, i presupposti dell'eroe non sono che “illusioni nebulose”,²² che “riceviamo con la vita”²³ con la funzione di “narcotico necessario a sopportarla”.²⁴

4. Maitland dal *chronos* al *kairos*

Uno degli elementi che accompagnano la metamorfosi di Maitland è la sua trasformazione nella concezione del tempo. Ballard presta attenzione a tutte le possibili intuizioni sulle forme del tempo fin dalle prime opere. In “Chronopolis”, ad esempio, è già enunciata l'opposizione *chronos/kairos*, corrispondente in larga parte all'opposizione esterno/interno. In questo racconto, anche se superficialmente, il protagonista va alla ricerca di un orologio laddove la misurazione del tempo è proibita e quindi sembrerebbe che sia *chronos* l'elemento che manca. In realtà la conquista del misuratore oggettivo diviene un elemento di riflessione e di recupero semantico del proprio ritmo interno, una vera e propria “escape from chronicity”.²⁵ Il primo orologio diviene infatti il mezzo attraverso il quale i protagonisti arrivano al proprio tempo interiore: “what they needed was an internal timepiece, an unconsciously operating psychotic mechanism regulated, say, by his pulse or respiratory rhythms”.²⁶

Entrando nello specifico della trilogia del cemento, in *Crash* gli eventi significativi si ripetono in una circolarità temporale secondo un preciso esempio di impulso antinarrativo; proprio da questa concezione a *loop* dello sviluppo cronologico si dispiega l'elemento semantico che sottende a tutto il romanzo.

D'altro canto, già nel manifesto della sua espressione narrativa rappresentata dall'articolo "Which Way to Inner Space", pubblicato nel 1962, Ballard aveva già dichiarato il suo piano d'indagine letteraria ed espresso i suoi desideri in merito alla nuova fantascienza:

Vorrei che la SF elaborasse concetti come zona tempo, tempo profondo e tempo archeopsichico. Vorrei vedere più idee psico-letterarie, più concetti metabiologici e metachimici, vorrei vedere dei sistemi temporali personali, delle psicologie e degli spazi sintetici, e quei remoti ed oscuri semi-mondi che avvertiamo nei dipinti delle personalità dissociate, tutto in completa poesia speculativa e fantasia scientifica.²⁷

In *Concrete Island* il narratore rispetta in modo minuzioso le prerogative descritte e attraverso tutto il romanzo si può individuare il cambiamento della percezione del tempo in Maitland. Durante la prima parte del romanzo il rigore cognitivo con cui Ballard presenta il personaggio include il rapporto ossessivo con l'orologio. Per Maitland sembra fondamentale la registrazione del tempo, in funzione del rapporto che ha con il suo lavoro, con la moglie, con l'amante e con il figlio; in questo modo il paesaggio umano che lo circonda non è altro che un freddo gioco ad incastro cronologico.

Indispensabilmente quindi rientra nell'impostazione narrativa la pedante registrazione dei primi avvenimenti dopo l'incidente. Così si apprende che il protagonista aveva lasciato l'ufficio alle tre in punto: "He had left his office in Marylebone at three o'clock" (*CI*, 9). Subito dopo una breve indagine sulle ferite riportate, Maitland "looked at his watch. It was three eighteen" (*CI*,10). In seguito, bevendo una bottiglia di vino per mitigare il dolore, si ubriaca e "he was soon too drunk to be able to focus on his wrist-watch" (*CI*, 26-27) ma il narratore avverte che "he fell asleep three hours before dawn" (*CI*, 27). Al suo risveglio "It was eight-twenty-five a.m." (*CI*, 29).

I riferimenti alla scansione temporale sono esatti fino alla perdita di coscienza di Maitland, oppresso dalla febbre e dalle ferite, ma soprattutto dopo il suo atto di celebrazione eucaristica con l'isola.²⁸ Immediatamente prima di ciò si rende

Attraversando Concrete Island di J.G. Ballard

conto che le informazioni che arrivano dal suo corpo ferito e dolente non lo interessano più:

Maitland found himself losing interest in his own body, and in the pain that inflamed his leg. He began to shuck off section of his body, forgetting first his injured hip, than both his legs, erasing all awareness of his bruised chest and diaphragm (CI, 70).

Da questo momento in poi l'eroe cambierà completamente il suo rapporto con l'isola, anche in funzione della conoscenza che avrà dei suoi indigeni, Jane e Proctor. La nuova condizione dell'architetto corrisponde a una nuova misura del tempo. Maitland non legge più l'orologio, al massimo si regola dalla posizione del sole: "From the steep angle of the sun Maitland guessed that it was about eleven thirty" (CI, 93). Ma più che altro l'attenzione di Maitland sarà rivolta all'alternanza notte/dì. Il tempo proprio dell'isola sostituisce la cronologia, il *kairos* si sostituisce al *chronos*, le due altre persone — violente ed emotive — si sostituiranno alle figurine bidimensionali del suo passato.

Il cambiamento dalla condizione dell'uomo i cui desideri sono immediatamente soddisfatti a quella della persona che deve subire la dittatura continua del bisogno è improvvisa e generata dalla casualità,²⁹ ma nonostante ciò Maitland deve attraversare un percorso di mediazione con il suo corpo, prima di avvertirne una vera e propria consapevolezza. Dapprima il senso della vista lo conduce ad una percezione diversa dell'architettura che fino a poco prima dell'incidente era parte della sua vita: "Silhouetted against the evening corona of the city, the dark façades of the high-rise apartments blocks hung in the night air like rectangular planets" (CI, 23). Poi il dolore, la fame e il desiderio animale di dominazione del territorio riducono all'oblio le sue precedenti istanze da cittadino:

he knew that he had begun to forget his wife and son, Helen Fairfax and his partners – together they had moved back into the dimmer light at the rear of his mind, their places taken by the urgencies of food, shelter his injured leg and, above all, the need to dominate the patch of ground immediately around him (CI, 92).

In questo nuovo tipo di esistenza Maitland avverte la necessità animale di essere fisicamente accudito ma al tempo stesso di dominare l'isola. Il percorso a ritroso verso la bestialità verrà portato a compimento solo grazie al confronto con gli altri due abitanti della zona. Il naufrago cambia in questo modo la sua

posizione. Dalla condizione di prigioniero diventerà l'esemplare dominante di un'isola ormai deserta.

Il finale aperto del romanzo permette la fioritura di almeno due ipotesi opposte. La prima è quella esposta da David Pringle, secondo il quale

Maitland proves himself remarkably resilient in overcoming his injuries [...] yet he cannot summon the strength of will to escape from the island and return to the normal life. In short, Ballard's heroes constitute a typical Ballardian paradox: chiefly notable for their weaknesses.³⁰

Una seconda — personale — ipotesi interpretativa è basata non tanto sull'elasticità di adattamento del protagonista ad una situazione mai vissuta ed eccezionalmente difficile, quanto, al contrario di quanto sostiene Pringle, proprio sulla forza psichica di Maitland. Egli infatti, per la prima volta in vita sua riesce, nella pienezza della solitudine insulare, a evadere dai falsi dogmatismi della esistenza metropolitana e affronta, finalmente libero, i rovesciamento dei propri assunti. Maitland è un vincente, nella misura in cui il suo traguardo raggiunto consiste nel poter abbracciare un "nuovo punto di vista sull'essere".³¹

5. Rovine, macerie, scarti e rifiuti

Secondo Francesco Orlando³² esiste una differenza fra i due tipi di oggetti esposti al mercato dell'evocazione: quelli in perenne degrado, destinati al decadimento certo, e gli oggetti dimenticati e lasciati imputridire che però qualche volta risorgono a nuova vita e a nuove proprietà. In *Concrete Island* ricorrono entrambe le fattispecie descritte.

Il primo tipo è presente quando Ballard delinea la frattura ambientale tra la stratificazione urbanistica dell'isolotto e l'infinito contorno storico dell'autostrada che lo circonda. All'esterno vige il rigore della linea geometrica e pulita, all'interno regna un ambiente ricco di espressività e memoria, che si stempera nella vegetazione in un abbraccio reciproco e dove il disordine della pietra ormai diventata rovina sfuma in una sorta di immagine marina fornita dalla distesa d'erba. Qui Ballard attua la strategia inversa a quella che Alberto Burri utilizza per il suo cretto di Ghibellina:³³ quest'ultimo infatti procura una ferita al paesaggio stendendo un sarcofago di cemento bianco — che diventa a sua volta paesaggio — quasi un sudario protettivo sui resti del paese distrutto, al fine di eternizzare non già la sua storia, quanto l'attimo dell'annientamento. Artefatto e natura sono allontanati l'uno dall'altro. L'isola di cemento di Burri, territorio sintetico al centro di una collina, è un atto "contro-natura": la vegetazione circostante non riesce a penetrarlo.



Alberto Burri: il Cretto di Gibellina (1984-89) - fotografia di autore sconosciuto.
Sito internet: <http://www.siciliana.it/tutto/sicilyart/gibellina/gibellina.html>

Ballard, invece, attraverso la descrizione delle strutture abbandonate e morenti, individua la storia di una porzione cittadina che continua il suo racconto in armonia con l'erba viva che la custodisce, eletta a domicilio da individui che hanno un percorso sociale e intimo simile a quegli edifici. Il territorio dell'isolotto, cosparso di rovine e macerie che si dispongono ben visibili agli occhi del protagonista, incontra il destino che un tempo lo includeva nella vita della città ed ora lo relega, estromesso dal contesto mutevole dalla progressione urbanistica di Londra, a una disordinata topografia di residui semisepolti dalla vegetazione. Vi sono tracce di case edoardiane e vittoriane, un cimitero, un cinema, dei bunker risalenti all'ultima guerra, come anche relitti della contemporaneità, ovvero le automobili arrugginite di uno sfasciacarrozze, del materiale di cantiere dimenticato dopo la costruzione dell'autostrada e una discarica:

Below the grass he could identify the outlines of building foundations, the ground-plans of Edwardian terraced houses, he passed the entrance to a World War II air-raid shelter, half-buried by the earth and gravel brought in to fill the motorway embankments (*CI*, 38).

He reached a low wall, and climbed a flight of steps that lifted into the air from the remains of a garden path. These ruins were all that remained of a stucco Victorian house pulled down

years earlier [...] He was standing in an abandoned churchyard. A pile of worn headstones lay to other side (CI, 40-41).

Below the overpass, at the eastern end of the island, a wire-mesh fence sealed off the triangle of waste ground from the area beyond, which had become an unofficial municipal dump. In the shadows below the concrete span were several derelict furniture vans, a stack of stripped down billboards, mounts of tyres and untreated metal refuse (CI, 13).

Il *topos* della rovina, del rudere, del resto di manufatti appartenuti a tempi passati ha rappresentato da sempre un momento di riflessione sulla memoria, sulla regressione e sulla morte. Rispetto agli edifici in decadenza non si può far altro che notare la loro missione evocativa; da sempre la letteratura ha sfruttato parallelismi fra le vicende umane e quelle delle città: antropomorfizzando l'inanimato, i cadaveri dell'urbanistica riescono a far affiorare il destino comune della natura impermanente dei suoi abitanti.

Ma Ballard oltrepassa il melanconico autocompiacimento del ricordo vago: la rovina, o comunque l'edificio morente, fa parte integrante della struttura narrativa delle sue opere. E anche la scelta delle rovine è significativa: la preferenza dell'autore si indirizza verso costruzioni militari, specificamente i bunker. In particolare, nel precedente racconto *The Terminal Beach*³⁴, il protagonista, annientato psicologicamente dall'improvvisa morte di moglie e figlio, decide l'attuazione di un raffinato suicidio eleggendo come sua abitazione 'terminale' un'isola resa inabitabile dalle radiazioni provocate da esperimenti atomici; contemporaneamente cerca un'armonia mentale con il paesaggio che lo circonda, e lo trova proprio nei bunker disseminati sull'isola, appositamente costruiti per la loro immediata distruzione. Jean Starobinski afferma che non è possibile avvicinarsi con serenità ad una rovina se questa non è stata abbandonata dal senso di distruzione e di morte.³⁵ Ma è proprio questa angoscia che cerca l'aspirante suicida: le passeggiate spettrali dell'individuo agonizzante descrivono perciò il concetto fondamentale della corrispondenza tra ambiente e psiche (alla sua psicologia deviante corrisponde un ambiente deviante, e viceversa).

È facile individuare, a questo proposito, la cifra autobiografica dell'autore, con le sue esperienze trascorse all'interno di strutture di tipo militare. È legittimo pensare che, in qualità di pilota della RAF, Ballard abbia riflettuto sul valore simbolico del bunker, in particolare quelli costruiti appositamente per gli esperimenti nucleari durante la guerra fredda e di come il loro destino sia di tipo totalmente autodistruttivo.

Attraversando Concrete Island di J.G. Ballard

Un paradigmatico caso di architettura militare inglese, pianificato proprio dalla RAF durante il periodo della guerra fredda è sicuramente noto a Ballard. Nel Suffolk, a Orford Ness, vennero costruiti particolari bunker nei quali si effettuavano esperimenti nucleari e si assemblavano missili. Per la loro particolare conformazione — tetti massicci sostenuti da esilissimi pilastri — erano stati ribattezzati “pagode”.³⁶ I civili che abitavano vicino a quel territorio non conoscevano il significato di quelle forme: in caso di deflagrazione nucleare i pilastri avrebbero ceduto e le tettoie sarebbero precipitate al suolo seppellendo all’istante tutto il loro contenuto.³⁷ Nati con la funzione di essere relitti del futuro, agiscono come visualizzazione fenomenologica di essere-per-la-morte. “In Ballard it is the present in ruins (in *Concrete Island*) and the present as the ruin of the near future which perform the same task”.³⁸ Chi osserva tali ruderi viene spinto ad una reazione contraria a quella del ricordo,³⁹ cioè l’ansia anticipatoria della propria fine.



Orford Ness: *Pagodas* (fotografia di autore sconosciuto)
Sito internet: www.english-nature.org.

Il secondo tipo di condizione dell’oggetto dimenticato che descrive Orlando, cioè quello che lo riabilita a nuove destinazioni di utilizzo, corrisponde nel romanzo alla discarica abusiva: quando il protagonista vi si inoltra, scoprendo quale è la reale provenienza del nutrimento che Proctor gli procura, viene a contatto con una quantità di alimenti in putrefazione.

Lying beside the tramp, Maitland watched him force his scarred fingers through the steel mesh. In the dim light Maitland could see the amorphous mass of gleaming mucilage which lay in a three-feet-high heap across a stack of truck light. The nearest edge of this sludge-pile was already oozing through the mesh. Pressing his fingers through the fence, Proctor picked at

the slices of wet bread, lump of fatty meat and vegetable scraps embedded in the greasy avalanche. This illicit garbage dump, Maitland assumed, was used by a local restaurant or food mart (CI, 17).

Se Ballard ci mostra che l'isolotto in mezzo all'autostrada contiene — fra l'altro — un mucchio di escrementi, contemporaneamente conferisce loro un'enfasi particolare, che è quella “tra piacere e schifo, quella tra dono e scarto, in cui natura e cultura si contrappongono e si bilanciano attraverso il tempo”.⁴⁰ In questo modo la condizione dell'isola come *facies* rovesciata e alternativa alla vita urbana viene esaltata. La sua ricchezza di ‘antimerce’, che viene rappresentata soprattutto dalla discarica abusiva con residui organici in putrefazione e dai relitti di autovetture, permette a Jane ma soprattutto a Proctor — residuo anch'egli della civiltà — non solo di sopravvivere, ma anche di muoversi a proprio agio.⁴¹

La città paradigmatica di Ballard vede qui uno dei suoi punti di forza, ma, seppure in misura ancora più “astratta ed esatta”, questa struttura dalla doppia immagine utilizzata dall'autore — dove non esiste il potenziale positivo senza essere comunque accompagnato dalla propria opposizione – trova un manipolo di sorelle particolarmente significative fra *Le Città Invisibili* di Italo Calvino. Anche in queste, infatti, l'urbanistica immaginaria si offre alla scomposizione della realtà in frammenti antitetici e comunque necessari gli uni agli altri e che si risolvono in un perfetto senso di sdoppiamento del tutto.

Tre esempi sono particolarmente esemplificativi di quanto appena accennato: la città di Bersabea, che divide se stessa a metà, formata da una parte leggiadra, dove “l'immagine che la tradizione ne divulga è quella di una città d'oro massiccio”⁴² ed una sotterranea, dove “al posto dei tetti ci si immagina che la città infera abbia pattumiere rovesciate, da cui franano croste di formaggio, carte unte, resche, risciacquatura di piatti, resti di spaghetti, vecchie bende”,⁴³ ma anche dove i due opposti risultano infine ingannevoli:

L'inferno che cova nel più profondo suolo di Bersabea è una città disegnata dai più autorevoli architetti, costruita coi materiali più cari sul mercato, funzionante in ogni suo congegno a orologeria ad ingranaggio [...] Pure, allo zenit di Bersabea gravita un corpo celeste che risplende di tutto il bene della città, racchiuso nel tesoro delle cose buttate via: un pianeta sventolante di scorze di patata, ombrelli sfondati, calze smesse, sfavillante di cocci di vetro, bottoni perduti, carte di cioccolatini [...] la città celeste è questa e nel suo cielo scorrono comete dalla lunga coda, emesse a roteare nello spazio dal solo atto

Attraversando Concrete Island di J.G. Ballard

libero e felice di cui sono capaci gli abitanti di Bersabea, città che solo quando caca non è avara calcolatrice interessata”.⁴⁴

La stessa matrice sembra essere comune a Leonia, dove

più dalle cose che ogni giorno vengono fabbricate vendute comprate, l’opulenza [...] si misura dalle cose che vengono buttate via per far posto alle nuove. Tanto che ci si chiede se la vera passione di Leonia sia davvero come dicono il godere delle cose nuove e diverse, o non piuttosto l’espellere, l’allontanare da sé, il mondarsi d’una ricorrente impurità.⁴⁵

Un ulteriore invito alla riflessione a proposito dell’eccellenza e delle sue scorie deriva dalla descrizione di Moriana. Anch’essa, infatti possiede “porte di alabastro trasparenti alla luce del sole, colonne di corallo che sostengono i frontoni incrostati di serpentina, le ville tutto di vetro come acquari”.⁴⁶ Ma chiunque conosca la città sa che percorrendo un semicerchio si troverà di fronte ad una “distesa di lamiera arrugginita, tela di sacco, assi irte di chiodi, tubi neri di fuliggine”.⁴⁷ Il segreto di Moriana “consiste solo in un diritto e in un rovescio, come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi”.⁴⁸

6. L’Isola come *Terrain Vague*

La Semiotica considera la città alla stessa stregua di un testo. “Si tratta evidentemente di un testo complesso, stratificato nel tempo e variabile nello spazio. [...] Il testo urbano è conflittuale”.⁴⁹ La porzione di terreno spartitraffico nella quale ha luogo la storia di Ballard è un luogo conflittuale per via della sovrabbondanza di contrasti. Confinato all’interno di un territorio con caratteristiche completamente diverse, e quindi paradossale ad esso, è uno di quegli spazi in cui “la natura si è trasferita dentro la metropoli”.⁵⁰

Nei dibattiti relativi alle problematiche delle grandi città contemporanee si è discusso a lungo per dare senso e struttura a interstizi urbanistici che, lasciati a se stessi, hanno prodotto una propria particolare dimensione. L’architetto catalano de Solà-Morales usa il termine *Terrain Vague*⁵¹ per definirli:

questi luoghi sono isole interiori svuotate di ogni attività, sono tracce obliate e residuali estromesse dalla dinamica urbana. Di qui il loro trasformarsi in aree puramente dis-abitate, in-sicure, im-produttive, in definitiva in zone estranee al

sistema urbano, fisicamente interne alla città e tuttavia ad essa spiritualmente esterne.⁵²

Ballard con circa vent'anni di anticipo su illustri *urban planners*, intuisce, e forse suggerisce, che l'isola di Maitland è un *terrain vague* incastonato in un "non-luogo". Il paradosso di questa area consiste nel fatto che, pur essendo uno spazio misurabile e confinato, in esso giace una indeterminatezza fluttuante, che si lascia modificare dall'esperienza percettiva di colui che lo attraversa.

Dal punto di vista dell'approccio umano il *terrain vague* mostra caratteristiche antitetiche al "non-luogo" di Augé. L'articolazione di quest'ultimo corrisponde all'insieme di regole che di fatto compongono l'ambiente e condizionano il comportamento umano ad uno standard di automatismi normativi. Gli esempi più classici dei "non-luoghi" hanno mostrato tutti un livello di organizzazione e controllo parossistici: l'aeroporto è una struttura a percorso obbligato nel quale si sviluppano molteplici pressioni identificative su individui e merci; il supermercato impone un comportamento standardizzato al consumatore che subisce meccanicamente il fascino della merce e provvede al suo acquisto, normalmente perfezionato attraverso l'esibizione di un documento di credito anch'esso identificativo e controllato; il parco dei divertimenti si struttura come un circuito stereotipato a cui il fruitore si deve attenere, estromesso peraltro da ogni contatto con eventi naturali. Filtri e aria condizionata neutralizzano l'aria, architetture in plexiglass proteggono dalla mutabilità atmosferica, il tepore costante favorisce l'anestesia sensoriale. Inoltre, in questi ambienti operano, per maggior controllo, una vigilanza armata e sistemi di telecamere a circuito chiuso.

Per contro, il *terrain vague* rappresenta una zona franca in cui chiunque vi si avventuri può attraversare esperienze percettive e creative uniche, poiché non esistono regole. È stato quindi definito ulteriormente come

luogo anomico⁵³ [...] che lascia aperta comunque anche (e forse talvolta soprattutto) la possibilità di prevedere e giustificare un'esperienza e un "modo di sentire" proprio quello spazio, uno spazio in particolare [...] fluttuante e incommensurabile, che sembra perciò quanto più legarsi a qualcosa di umorale e emozionale.⁵⁴

In *Concrete Island*, poi, la vaghezza viene spinta a tal punto che fra Maitland e Jane sopraggiunge un equivoco semantico: ⁵⁵se per l'architetto il termine "isola" è l'unico con il quale si possa definire la zona, la ragazza, che ne fruisce senza sentirsene prigioniera, non capisce quando l'uomo lo utilizza. Maitland, risvegliandosi dalla febbre, chiede a Jane: "where are we exactly – are we near the

Attraversando Concrete Island di J.G. Ballard

island?” Jane risponde con un’altra domanda: “the ‘island’ – is that what you call it?” (CI, 84) Proseguendo la conversazione, decisamente irritata dall’uso di questo termine, la ragazza impone a Maitland di non usarlo più: “Stop talking about the island! You can leave any time you want” (CI, 85).

Ai territori senza definizione certa, inoltre, corrisponde una ricchezza di possibilità:⁵⁶ laddove il ”non-luogo” – entro il quale il cittadino postmoderno dispiega sua esistenza – presiede all’indagine e al controllo formale dell’identità, il *terrain vague* risulta la sua controparte speculare dove è lecito organizzare una propria attività espressiva. In questa terra Maitland può virtualmente organizzare il proprio ecosistema, decidendo di utilizzare ciò che si offre al proprio spirito funzionalistico e, di conseguenza, al proprio senso dell’identità.

Il tipo di spazio destinato al soggiorno forzato di Maitland manifesta tutte le virtù della zona franca, della stanza di compensazione dove tutto accade invisibilmente agli altri. L’isola gode quindi di un particolare status di sospensione dalla realtà ed offre all’uomo la possibilità di interloquire direttamente con il suo *inner space* suggerendo il percorso attraverso il quale potrà dedicarsi alle sue intime istanze, di cui peraltro non ha mai tenuto conto. L’isola spartitraffico è una vera e propria figura della trasformazione, ovvero uno degli “unknown spaces which can trasform themselves into places of *experience and event*”.⁵⁷



Un fotogramma di *Terrain Vague* (Marcel Carné, 1960)
Sito internet: www.nova-cinema.org

Da ultimo sembra legittima una considerazione sulla potenzialità del *terrain vague* come laboratorio artistico e su come, nella storia, abbia avuto almeno un precedente.

Paragonando l’organizzazione urbanistica di Londra del Ventesimo Secolo e quella del Rinascimento Inglese si nota che in entrambe le epoche alcune porzioni di territorio, pur esistendo all’interno di uno spazio cittadino, sottostanno a condizioni particolari e avulse dalle realtà adiacenti. Ma è sorprendente

constatare che l'urbanistica contemporanea, pur disponendo di complessi sistemi di controllo normativo e tecnologico, sia giunta per ultima – sicuramente dopo intuizioni di tipo artistico – a tentare una codifica di tali spazi, mentre nel Cinquecento le parti di territorio dove la presenza della legge non aveva effetto, e quindi patria elettiva degli “scarti umani”,⁵⁸ riuscivano ad avere una individuazione topografica e sociale. Questi luoghi riuscivano a strappare al potere una condizione di affrancamento e difendevano la propria espressione anche all'intero del sistema, che negoziava con essi status e nome: non a caso erano chiamati *Liberties*:

Esistevano Liberties anche dentro le mura della città, ma anch'esse restavano al di fuori dell'effettiva sfera di dominio di Londra e così formavano delle aree non governate su cui la città esercitava autorità, ma, paradossalmente, nessun controllo.⁵⁹

In queste aree nasceva quello che per molto tempo rimase il maggiore Teatro europeo.

7. Zona magica

L'isola è una zona vivente, con la quale Maitland si accorda, o meglio, raggiunge una completa sovrapposizione: “davanti alle rovine semi-sepolte riappaiono agli occhi di Maitland nebulose immagini dell'infanzia , così che a poco a poco “the island was becoming an exact model of his head” (*CI*, 69) Il punto massimo del coinvolgimento di Maitland con l'isola viene raggiunto nel momento in cui l'uomo arriva a celebrare un rituale che ricorda una messa, una transustanziazione di se stesso con questa ‘Terra Incognita’:

identifying the island with himself, he gazed at the cars in the breaker's yard, at the wire-mesh fence, and the concrete caisson behind him. These places of pain and ordeal were now confused with pieces of his body. He gestured towards them, trying to make a circuit of the island so that he could leave these sections of himself where they belonged. He would leave his right leg at the point of his crash, his bruised hand impaled upon the steel fence. He would place his chest where he had sat against the concrete wall. At each point a small ritual would signify the transfer of obligation from himself to the island. He spoke aloud, a priest officiating at the eucharist of his own body. ‘I am the island’ (*CI*, 70 -71).

Questo rituale viene mentalmente ribadito qualche giorno più tardi, dopo l'incontro con i suoi due abitanti. Maitland

Attraversando Concrete Island di J.G. Ballard

Surveyed the green triangle which had been his home for the past five days. Its deeps and hollows, rises and hillocks he knew as intimately as his own body. Moving across it, he seemed to be following a contour line inside his head. [...] Standing there, like a shepherd with a silent flock, he thought of the strange phrase he had muttered to himself during his delirium: I am the Island (*CI*, 131).

L'isola è una entità vivente, oltre che luogo simbolico; la sua parte biologica esiste con l'erba e le creature animali, compresi Proctor e Jane; ma la sua vita si spinge fino ad un punto metafisico che entra in un contatto profondo con l' *'inner space'* del protagonista. E' capace di interagire con Maitland e lo dimostra ogni istante dell'avventura. Il suo codice comunicativo è di tipo cifrato.

Roger Luckhurst in più di una occasione annota che nella scrittura di Ballard esistono riferimenti alle "cifre"⁶⁰ di Karl Jaspers. In "The Terminal Beach", addirittura, il termine *cipher* ricorre in molteplici occasioni.⁶¹ Nel caso dell'isola, invece, l'unico esempio eclatante e dichiarato è rappresentato negli episodi in cui entrano i tentativi di scrittura, tutti fallimentari poiché qui la scrittura non ha valore ed è muta.

Al contrario, è l'erba l'elemento più diretto e comunicativo. In tutto il romanzo ne esistono almeno trentacinque riferimenti circostanziati, che si condensano per la maggior parte prima dell'incontro con le due persone che vivono nello spartitraffico. Maitland arriva addirittura a colloquiare telepaticamente con la vegetazione dell'isola, durante il delirio provocato da un accesso di febbre:

The grass flashed with an electric light, encircling his thighs and calves [...] No point in going back to the car, he told himself. The grass seethed around him in the light wind, speaking his agreement, 'Explore the island now – drink the wine later' The grass rustled excitedly, parting in circular waves, beckoning him into spirals. Fascinated, Maitland followed the swirling motions, reading in these patterns the reassuring voice of this immense green creature eager to protect and guide him. The spiral curves swerved through the inflamed air, the visual signature of epilepsy. His own brain – the fever perhaps damage of to his cerebral cortex... The grass lashed at his feet, as if angry that Maitland still wished to leave its green embrace. Laughing at the grass, Maitland patted it reassuringly with his free hand as he hobbled along, stroking the seething

stems that caressed his waist. Almost carried by the grass, Maitland climbed on to the roof of an abandoned raid shelter (CI, 68).

Ma l'erba è soprattutto un mare in cui Maitland si trova improvvisamente semi-immerso, metafora che ricorda una delle prime opere di Ballard, *The Drowned World*:

even the most astute detective retracing Maitland's route from his office would be hard put to spot his car shielded by this sea of grass"(CI, 44); "the luxuriant growth seemed to Maitland an almost conscious attempt to inundate him" (CI, 48).

Oltre, la similitudine che vede l'erba a paragone del mare pone Maitland, la cui esistenza è sospesa dal mondo, sepolto in fondo all'elemento vegetale:

the dense grass and the foliage of a stunted elder sealed off all but a faint glow of the late afternoon sunlight, and he could almost believe that he was lying in a bottom of a calm and peaceful sea, through which a few bars of faint light penetrate the pelagic quiet (CI, 74 -75).

Posto che ogni interazione, per Ballard, riguarda il complesso degli organismi e che quindi non esistono conflitti esclusivamente emotivi ma piuttosto comportamenti riferiti alla fisiologia, il naufrago Maitland si trova sospeso in un oceano dove la crisi o la catastrofe non porteranno a risoluzioni di tipo sentimentale, ma a cambiamenti del proprio stato esistenziale.

La narrativa fantascientifica non è nuova a trattare questo tipo di argomento. In particolare, *Solaris* di Stanislav Lem (1961) e *Stalker* di Andrej Tarkovskij (1979) descrivono ambienti simili, dotati di capacità di ispezione dei recessi psicologici più profondi.⁶² Ma se questi ultimi sono realtà universalmente conosciute e condivise dalla comunità, l'isola di Maitland esiste, nella sua complessità, solo per Maitland stesso, così come il tribunale kafkiano dell'uomo che si presenta "davanti alla legge" è stato preparato esclusivamente per lui.

8. Il naufragio

La vettura di Maitland assomiglia alla "Time-Machine" di H.G. Wells: ad opera dell'incidente/incantesimo l'automobile diventa invisibile al suo contesto; ma, diversamente dal "Time-Traveller", il protagonista non affronta un dispiegamento cronologico lineare; piuttosto attraversa una sfasatura del reale da

cui non riesce più ad uscire e in seguito alla quale la sua persona si “riorganizza” (considerata la simpatia che Ballard manifesta per Jung, sembra pertinente annotare che alcuni epigoni dello psicanalista considerano il sogno di un’isola alla stregua di una nuova organizzazione del cosciente, e i suoi significati multipli sono relativi ad altrettante manifestazioni del subcosciente).⁶³

Inoltre, la scrittura di Ballard — più volte lui stesso lo sottolinea⁶⁴ — è sull’esperienza della solitudine e sull’isolamento. In questo campo non ci si sottrae facilmente al mito di Robinson. Il tema del naufrago si è visto ritornare più volte a ripetere l’esperienza dell’isola deserta. L’eroe di Defoe intraprende un’avventura improntata alla razionalizzazione e all’ottimizzazione economica di risorse, e l’isola rappresenta il luogo ideale nel quale *l’homo aeconomicus* borghese può dispiegare il proprio divenire. Due secoli più tardi Michel Tournier⁶⁵ riscrive la storia: il naufrago va incontro alle stesse vicende, ma il suo diario si fa ricco di riflessioni sulla complessità dei rapporti umani, e Robinson fissa la sua attenzione alle norme, a eventuali codici che regolano la minuscola società che inaugura, (non a caso il secondo naufrago è francese). Inoltre il suo sguardo è rivolto alla natura non tanto quanto risorsa da sfruttare ma come struttura primigenia con la quale patteggiare un rapporto all’insegna del reciproco rispetto.

Se i Robinson precedenti erano calati in una dimensione di insularità che proveniva esclusivamente dal distacco spaziale dal mondo conosciuto, in questo caso la zona in questione si trova non solo proprio al centro di una metropoli, ma è un interstizio incuneato in uno spazio infrastrutturale, dedicato quindi esclusivamente al “passaggio”. Nessuna barriera naturale la separa dal resto del mondo. Il concetto di isolamento, per il protagonista del romanzo, è collegato ad un distacco tutto mentale e simbolico dal mondo della metropoli contemporanea e da rapporti interpersonali, parte di un costrutto che raccoglie elementi disomogenei (relazioni personali, edifici, infrastrutture) che obbediscono solidalmente alle regole della surmodernità.

E’ lecito quindi supporre che la funzione fondamentale dell’isola, quindi, sia quella di ricostruire, attraverso uno sfasamento spazio-temporale rappresentato dal naufragio automobilistico, l’identità perduta del protagonista, oppure quella di aiutarlo a liberarsi dalla *waste-land* interiore del quale sembra essere prigioniero fin dall’infanzia. Inoltre, le due figure complementari che agevolano e semplificano il lavoro dell’isola sono vittime di un *décalage*: il loro percorso esistenziale è quindi sostanzialmente contrario a quello del buon selvaggio. Se infatti Friday si rapporta a Robinson con il solo strumento della bontà naturale che gli è innatamente propria e viene incoraggiato alla complessità dei rapporti umani regolati dalla civiltà borghese, Jane e Proctor sono stati allontanati proprio da

quella stessa civiltà e sono più o meno volontariamente regrediti alla semplicità. Maitland, aiutato dai due abitanti a sopravvivere all'incidente, e allontanatosi da questa, non dimostra alcuna empatia nei loro confronti: infatti, anche se fortunatamente, se ne libera appena la loro funzione si esaurisce.

La storia del naufragio di Maitland differisce da quella dei suoi predecessori nell'opera di decostruzione e smembramento dei rapporti sociali attraverso un percorso individuale, solitario e con l'aiuto di uno spazio che si rivela fondamentale e gli conferisce una identità primigenia e astorica.

Tuttavia, l'omaggio ai precedenti letterari non è esaustivo: lo stile colto e ambiguo di Ballard lascia intravedere che il simbolo del naufragio e lo scacco rappresentato dall'isola siano alimentati dalla *Metaphysik* di Karl Jaspers. Il filosofo, affrontando nell'ultima parte della sua opera proprio il tema del naufragio dell'essere, sembra poter esigere la paternità dell'afflato verso il trascendente che Ballard non ha mai nascosto.

Il naufragio è la figura filosofica che Jaspers usa per definire il senso ultimo dell'esistenza umana: l'esistenza è il divenire, ovvero il naufragio (il tentativo fallito) di concepire qualcosa di immutabile, mentre tutto è mutevole e diveniente. Il tentativo di concepire l'immutabile è certamente quel sentimento di riparo, quel rimedio, che ogni uomo cerca di instaurare per sentirsi salvo dal naufragio ultimo e supremo della morte. Al naufragio non si può sfuggire, anche se l'uomo si libera di quegli stessi apparati intellettuali che gli permettono di concepire il naufragio, ovvero si libera, nell'affermazione della sua libertà, della conoscenza scientifica e filosofico-metafisica. L'antidoto alla disperazione per il naufragio infinito come condizione umana è il senso di abbandono e di consapevolezza.

Quando di fronte alla caducità di ogni cosa, anche se constatabile solo dopo millenni, l'esserci, come esistenza possibile, vede l'essere solo nella realtà presente e concreta del proprio se-stesso, allora anche il disfacimento e il trapasso, purché accolti liberamente, diventano un essere. Il naufragio, che nel mio esserci viene subito solo come un episodio accidentale, può essere inteso come autentico naufragio, e allora la volontà di eternare, invece di respingerlo, sembra trovare proprio in esso la sua meta.⁶⁶

9. Conclusione

Merito del racconto di Ballard è quello di conferire uno statuto socio-culturale a un'interzona che prima di allora era soltanto spazio vuoto, e quasi

Attraversando Concrete Island di J.G. Ballard

invisibile, all'interno della nuova urbanizzazione degli anni '60 e '70, e della nuova rete infrastrutturale, avviata verso l'ottimizzazione della comunicazione sociale.

Questo statuto, per Ballard, non può afferire ad altro che al residuo archeologico della modernità, a qualche cosa che è sorto come spazio divisorio fra strutture utili (come nel caso delle corsie autostradali), e che quindi è difficilmente riconsegnabile a una funzione originale e primitiva. Si tratta di uno spazio vuoto, in cui emergono qua e là le vestigia di una urbanizzazione precedente (edifici di architettura edoardiana, un cimitero, un cinema, bunker del passato conflitto mondiale) ormai in disuso e in rovina, che però trova proprio in quel luogo l'unica possibilità di emergere, laddove è stata sepolta dalla vera e propria infrastruttura funzionale, ossia l'autostrada.

Per definire questo luogo, Ballard ha l'intuizione di recuperare la figura dell'isola, estraendola dal romanzo d'avventura, ma privandola di tutta l'aura di freschezza selvaggia e di purezza che la connotava nel romanzo classico. L'isola diventa quindi un luogo di emarginazione dalla regolarità sociale e attraverso un'economia dell'accattonaggio e del rifiuto, i suoi ospiti vivono secondo le regole dell'assoluta precarietà.

La struttura estrema e liminare di questo luogo, in continua tensione fra presenza ed invisibilità, partorisce inaspettato un proprio universo psicologico potente e fluido, ed è proprio quest'ultimo ad imporre le regole dell'ospitalità al naufrago che vuole sopravvivere.

Note

- ¹ Peter Brigg, *J.G. Ballard*, New York, Starmont House, 1985, p. 67.
- ² Simon Sellar, "Freefall in Inner Space: from *Crash* to Crash Technology", in Andy Sawyer and David Seed (a cura di), *Speaking Science Fiction. Dialogues and Interpretations*, Liverpool, University Press, 2000, p. 220.
- ³ In Francia, nel 2006, sono stati riuniti in un unico volume i tre romanzi (cfr. James Graham Ballard: *Crash!*, *L'Île de béton*, *I.G.H.*, trad. Georges Fradier, Paris, Denoël, Collection Des Heures Durant, 2006. La recensione on-line della raccolta, a cura di Eric Holstein, è presente con il titolo "La Trilogie de Béton" nel sito internet <http://www.actus.com/spip/article-2978.html>.
- ⁴ Italo Calvino, *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori, 2002, p. 80.
- ⁵ Gianni Canova, "Il tramonto del corpo", *Fucine Mute*, 05, sito internet: <http://www.fucine.com/archivio/fm05/canova/light.htm>
- ⁶ James Graham Ballard; "Project for a Glossary of the Twentieth Century," in Jonathan Crary, Sanford Kwinter (a cura di) *Incorporations, Zone 6*, New York, Zone Books, 1992, p. 279.
- ⁷ Pier Paolo Pasolini, "Io sono una potenza del passato", in *Tutte le Poesie*, Milano, Garzanti, 1993, p. 619.
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ In corsivo nel testo.
- ¹⁰ Emiliano Ilardi, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Roma, Meltemi, 2005, p. 162.
- ¹¹ Günther Anders, *Wir Eichmannsöhne* (1964), trad. it.: *Noi, figli di Eichmann*, Firenze, Giuntina, 1995, p. 34.
- ¹² Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen I* (1956), trad. it.: *L'uomo è antiquato, vol I*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 50.
- ¹³ *Ibid.*, p. 395.
- ¹⁴ David Pringle, *Earth is the Alien Planet: J.G. Ballard's Four Dimensional Nightmare*, San Bernardino, California, Borgo Press 1979, p. 37.
- ¹⁵ In seguito a una esplosione nucleare gli abitanti del pianeta sopravvivono fisicamente ma diventano emotivamente inerti, aggirandosi per il "nuovo mondo" come sonnambuli. Il sigillo simbolico dell'episodio è la dichiarazione frequentemente pronunciata da una donna al suo uomo: "Ti ex-amo".
- ¹⁶ Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 10.
- ¹⁷ James Graham Ballard, "Introduction to the French Edition of *Crash*", 1974, ripubblicata in Juno and Vale (a cura di), *ReSearch*, n. 8/9, San Francisco, 1984, p. 96.
- ¹⁸ James Graham Ballard, *Concrete Island* (1974), London, Vintage, 1994, p. 27. Oltre, nel testo, il romanzo verrà citato con l'abbreviazione *CI*.
- ¹⁹ Giovanni Siri, *Psicologia del consumo*, Milano, Franco Angeli Editore, 2001, p. 45.
- ²⁰ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, (1943), trad. it.: *L'esperienza interiore*, Bari, Laterza, 1978, p. 10.
- ²¹ *Ibid.*
- ²² *Ibid.*
- ²³ *Ibid.*
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 51-52.
- ²⁶ J.G. Ballard, "Chronopolis", in *Four-Dimensional Nightmare*, Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 188.

Attraversando Concrete Island di J.G. Ballard

²⁷ James Graham Ballard, “Qual è la strada per lo spazio interiore”, in Juno e Vale (a cura di), *Re/Search* – edizione italiana – Milano, ShaKe Edizioni, 1994, p. 50 (articolo non presente nell’edizione originale).

²⁸ Forse un omaggio al primo Robinson, ove in analoghe circostanze il protagonista si converte alla religione.

²⁹ Tuttavia l’evento incidentale non si sottrae all’ambiguità che pervade tutta la *fiction* di Ballard: Maitland si chiede da subito se non esista qualche elemento inconscio dentro sé che lo abbia portato a quella situazione. Anche Jane farà riferimento ad un suo oscuro desiderio di naufragio e di autodistruzione.

³⁰ Pringle, *Earth*, cit., p. 38.

³¹ Felice Ciro Papparo, *Incanto e Misura - per una lettura di Georges Bataille*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, p. 45.

³² Cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.

³³ In seguito al terremoto in Belice del 1968, Alberto Burri decise di creare una scultura funebre a ricordo della tragedia, intervenendo all’interno delle rovine del paese di Gibellina. Applicò la sua tecnica personale del *cretto* coprendo le macerie con un quadrilatero di cemento pigmentato per una estensione di circa 300 metri di lato, lasciando inalterata la pianta della viabilità interna, percorribile dai visitatori. L’opera, iniziata nel 1984 e interrotta nel 1989, risulta un ibrido tra scultura funeraria e *landscape*.

³⁴ Cfr. James Ballard, “The Terminal Beach” (1964), in *The Best Short Stories of JG Ballard*, New York, Picador, 2001.

³⁵ Jean Starobinski, “La rovina”, *Il menabò di letteratura*, 7 (1964), pp. 253-256.

³⁶ Il National Trust ha recentemente deciso di tutelare le “pagode” rimaste come rovina simbolica della Guerra Fredda, lasciandole al loro destino di lenta ricongiunzione e sepoltura dalla vegetazione circostante. Tutt’ora la zona non è frequentabile se non a seguito di particolari permessi.

³⁷ Cfr. Maria Grazia Ercolino, “Il trauma delle rovine, dal monito al restauro”, in Giuseppe Tortora (a cura di), *Semantica delle rovine* Roma, Il ManifestoLibri, 2006, pp. 137-166.

³⁸ Roger Luckhurst, *The Angle Between Two Walls*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997, p. 139.

³⁹ Solo dopo l’esposizione della teoria einsteiniana della relatività ci si è accorti che, sebbene sia solo un assunto teorico, l’uomo — e quindi la memoria come suo prodotto — può viaggiare nel tempo. E’ comunque sorprendente notare che nel 1871, in *Through the Looking Glass* la White Queen spiega ad Alice che la sua memoria lavora in entrambi i sensi: “there’s a great advantage in it – that one’s memory works in both ways.” (Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, New York, Bantam Classic Edition, 1981, p. 155). Lewis Carroll, matematico e scrittore, ha in questo caso anticipato la scoperta forse più importante del XX secolo. Egli è uno degli scrittori di riferimento di James Ballard.

⁴⁰ Orlando, *Gli oggetti desueti*, cit., p. 17.

⁴¹ “Parlare di antimerce significa pensare come ambivalente in qualche modo anche il feticcio della merce. Se non fuori dalla letteratura, almeno per quel tanto che la letteratura lo riflette. Ma in qualunque ambito immaginario si attribuisca un’ambivalenza alla merce, principale feticcio adulto, non fa altro che attribuire la sua principale materializzazione storica moderna all’ambivalenza delle ambivalenze: quella, prima infantile e poi inconscia, delle feci. Chiamare antimerce le immagini letterarie di cose inutili o nocive significa tornare a riferirle virtualmente agli escrementi - al meno mercificabile degli scarti. Se nella svalutazione conscia degli escrementi si rovescia la loro valorizzazione rimossa, nella predilezione della letteratura per l’antimerce s’inverte oggettivamente l’apoteosi sociale della merce: con suo valore di scambio non meno che

col suo valore d'uso. E anche questo è estensibile alle immagini, solo in parte negative, di cose dalla funzione perduta e alterata.”(*ibid.*, p. 20).

⁴² Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1983, p. 117.

⁴³ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Ugo Volli, "Il testo urbano: visibilità e complessità" in Mario Barenghi *et al.* (a cura di), *La visione dell'invisibile*, Milano, Mondadori, 2002, p. 149.

⁵⁰ Massimo Ilardi, *Negli spazi vuoti della metropoli*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 111.

⁵¹ Il termine era già stato usato da Marcel Carné nel 1960, come titolo di un suo film, ove erano presentati territori al limite della città, appena oltre gli edifici di architettura popolare HLM.

⁵² Cfr. Ignasi de Solà-Morales Rubio, *Terrain Vague*, in *I racconti dell'abitare*, (a cura di Evelina Calvi), Milano, Segestacataloghi, 1994.

⁵³ La parola usata in tale contesto indica una condizione territoriale in cui le normative, siano essere scritte, prescrizioni verbali o anche semplici regole della consuetudine, risultano totalmente latitanti.

⁵⁴ Tommaso Granelli, "Per una semiotica del Terrain Vague: da luogo anomico a *dérive* passionale", *Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line*. Sito internet: <http://www.associazionesemiotica.it/ec/pdf/granelli>.

⁵⁵ Laura Colombino osserva che "We are even unsure about the geographical status of the place: it is defined as an island but the hero's name deliberately suggests the idea of the mainland" (Laura Colombino, "Negotiations with the system; J.G. Ballard and Geoff Ryman writing London's architecture", *Textual Practice* 20 (4), 2006, p. 620.

⁵⁶ Luc Levesque vede nel *terrain vague* la ricchezza di un laboratorio aperto a una pluralità di esperienze di immaginazione della città: "The 'open' city can become the laboratory for an intensified experience that offers new opportunities for urbanity, as long as we do not keep insisting on standardizing it at all costs. The idea here is not to favour the temporary or the natural systematically over the permanent and the planned, but indeed to aim for an active amalgam of heterogeneous components that broaden the terms of the experience. This approach is still underused in landscaping, where the tendency too often is to create a decor that is complete in itself, that represses or forgets the crucial role of bodies, the plurality of material tonalities and the richness of the unexpected. By contrast, what we see as important in an urban intervention is its capacity to start from what exists and generate new connections to reality, new ways of experiencing and imagining the city" (Luc Levesque, "Le terrain vague comme matériau", *Le bulletin de l'Association des architectes paysagistes du Québec (Paysages)*, Montréal, juin 2001, p. 18.

⁵⁷ Colombino, "Negotiations with the system", cit., p. 619.

⁵⁸ Cfr. Alessandro Dal Lago, "Strategia degli scarti umani", in *Semantica delle Rovine*, Roma, IlManifestoLibri, 2006, pp. 189-200.

⁵⁹ Loretta Innocenti, *Il Teatro Elisabettiano*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 132.

⁶⁰ "Il pensiero trascende la realtà empirica, leggendo tutto quel che è come se fosse una 'scrittura cifrata' della trascendenza, la quale si lascia decifrare dall'esistenza: quando, al di là di tutto l'esserci, l'esistenza si rivolge all'essere autentico, questo le appare solo in cifre; la cifra viene così definita da Jaspers come "l'oggettività metafisica che in sé non è la trascendenza, ma il suo linguaggio[...] L'essere, quindi, sussiste per noi in quanto si fa linguaggio, [...] la cifra è l'essere

Attraversando Concrete Island di J.G. Ballard

che rende presente la trascendenza, ma senza che la trascendenza si tramuti in un oggetto come tutti gli altri. Tutto può essere cifra: la natura, la storia e l'uomo; si tratta di un simbolismo inconscio che sfugge alla coscienza, non è inventato dal singolo, come non è inventata dal singolo la lingua che egli parla. L'esistenza si configura allora come il luogo di lettura della scrittura cifrata" (Diego Fusaro, "Karl Jaspers", in *Filosofico.net*. sito internet: <http://www.filosofico.net/jaspers.htm>).

⁶¹ Cfr. Luckhurst, *The Angle Between Two Walls*, cit., p. 68-69.

⁶² In *Solaris* (tradotto in film da Andrej Tarkovskij nel 1972), un intero pianeta ha la proprietà di entrare in comunicazione con l'intimo dei propri colonizzatori e offre a questi la reincarnazione di ricordi particolarmente significativi. Il comportamento di Solaris è così intollerabile per i suoi conquistatori che si rende necessaria la presenza di uno psicologo, per cercare di capire se il pianeta cerca di comunicare con gli umani o adotta semplicemente una misura difensiva contro di essi. Ma anch'egli verrà ghermito dall'incantesimo del pianeta e, senza riuscire a trovare una interpretazione convincente, non uscirà più dalla sua sfera di influenza scegliendo una esistenza di perpetuazione dei propri ricordi, siano essi doni miracolosi o maledizioni. *Stalker*, pellicola tratta dal romanzo *Picnic sul ciglio della strada* dei fratelli Strugackij (1971) racconta di un accompagnatore clandestino di individui che vogliono raggiungere una particolare 'zona' (devastata da macerie e fabbriche in disuso) che, in seguito ad una serie di mutazioni dalla natura incerta, ha acquisito una sensibilità particolare, a tal punto che è capace di indovinare e realizzare i desideri più intimi dei propri visitatori. Il territorio circostante è transennato e controllato e il percorso è particolarmente impervio: raggiungere la zona quindi è un'impresa difficile. Uno scrittore e uno scienziato tentano l'impresa, ma una volta raggiunto il posto non vogliono più entrare: non sono più convinti che i loro veri desideri coincidano con quelli dichiarati, forse essi sono addirittura pericolosi. Entrambi non riescono a capire quale sia il loro rapporto con la verità e con il proprio senso del trascendente e per questa ragione ne hanno paura.

⁶³ Cfr. H. Takao, "Symbolic meaning of island in dreams", *Psychiatry cli Neurosci.*, 52 (1998), pp. 59-62.

⁶⁴ "My fiction is about one person, all about one man coming to terms with various forms of isolation" in James Goddard, e David Pringle (a cura di), *J.G. Ballard, the First Twenty Years*, Middlesex, Hayes, Bran's Head Books, 1976, p. 13. Ancora: "My fiction is in a sense about isolation an how to cope with isolation", in Martin Hayman, "Future Perfect, the Crystalline World of J.G. Ballard", *Street Life* 8 (1976), p. 16.

⁶⁵ Cfr. Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.

⁶⁶ Karl Jaspers, *Filosofia*, (a cura di Umberto Galimberti), Milano, Mursia, 1978, p. 1168.

Opere Citate

- Anders, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen I* (1956), trad. it.: *L'uomo è antiquato, vol I*, Milano, Il Saggiatore, 1963.
- Anders, Günther, *Wir Eichmannsöhne* (1964), trad. it.: *Noi, figli di Eichmann*, Firenze, Giuntina, 1995.
- Ballard, J.G., "Chronopolis" (1963), *Four-Dimensional Nightmare*, Harmondsworth, Penguin, 1977.
- Ballard, J.G., "The Terminal Beach" (1964), *The Best Short Stories of JG Ballard*, New York, Picador, 2001.
- Ballard, J.G., "Introduction to the French Edition of *Crash*" (1974), *ReSearch* 8/9 (1984).
- Ballard, J.G., *Concrete Island* (1974), London, Vintage, 2004.
- Ballard, J.G., "Project for a Glossary of the Twentieth Century," in Jonathan Crary, Sanford Kwinter (a cura di), *Incorporations, Zone 6*, New York, Zone Books, 1992.
- Bataille, Georges, *L'expérience intérieure* (1943), trad. it.: *L'esperienza interiore*, Bari, Laterza, 1978.
- Brigg, Peter, *J.G. Ballard*, New York, Starmont House, 1985.
- Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1983.
- Calvino, Italo, *Lezioni Americane* (1985), Milano, Mondadori, 2002.
- Canova, Gianni, "Il tramonto del corpo", *Fucine Mute*, 05, sito internet: <http://www.fucine.com/archivio/fm05/canova/light.htm>
- Carroll, Lewis *Through the Looking Glass* (1871), New York, Bantam, 1981.
- Colombino, Laura, "Negotiations with the system; J.G. Ballard and Geoff Ryman writing London's architecture", *Textual Practice* 20.4 (2006).
- Dal Lago, Alessandro, "Strategia degli scarti umani", in *Semantica delle rovine*, Roma, IlManifestoLibri, 2006.
- Ercolino, Maria Grazia, "Il trauma delle rovine, dal monito al restauro", in Giuseppe Tortora (a cura di), *Semantica delle rovine*, Roma, Il ManifestoLibri, 2006.
- Fusaro, Diego, "Karl Jaspers", in *Filosofico.net*. sito internet: <http://www.filosofico.net/jaspers.htm>
- Goddard, James, e David Pringle (a cura di), *J.G. Ballard, the First Twenty Years*, Middlesex, Hayes, Bran's Head Books, 1976.
- Granelli, Tommaso, "Per una semiotica del Terrain Vague: da luogo anomico a *dérive* passionale", *Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici online*. Sito internet: <http://www.associazionesemiotica.it/ec/pdf/granelli>
- Hayman, Martin, "Future Perfect, the Crystalline World of J.G. Ballard", *Street Life* 8 (1976).

Attraversando Concrete Island di J.G. Ballard

- Ilardi, Massimo, *Negli spazi vuoti della metropoli*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Ilardi, Emiliano, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Roma, Meltemi, 2005.
- Innocenti, Loretta, *Il Teatro Elisabettiano*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Jaspers, Karl, *Filosofia*, Milano, Mursia, 1978.
- Juno and Vale (a cura di), *ReSearch 8/9* (1984).
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 2000.
- Levesque, Luc, "Le terrain vague comme matériau", *Le bulletin de l'Association des architectes paysagistes du Québec (Paysages)*, Montréal, juin 2001.
- Luckhurst, Roger, *The Angle Between Two Walls*, Liverpool, University Press, 1997.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.
- Papparo, Felice Ciro, *Incanto e misura - per una lettura di Georges Bataille*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.
- Pasolini, Pier Paolo, *Tutte le poesie*, Milano Garzanti, 1993.
- Pringle, David, *Earth is the Alien Planet : J.G. Ballard's Four Dimensional Nightmare*, San Bernardino, California, Borgo Press, 1979.
- Sellar, Simon, "Freefall in Inner Space: from *Crash* to Crash Technology", in Andy Sawyer and David Seed (a cura di), *Speaking Science Fiction. Dialogues and Interpretations*, Liverpool, University Press, 2000.
- Siri, Giovanni, *Psicologia del consumo*, Milano, Franco Angeli, 2001.
- Solà-Morales Rubio (de), Ignasi, "Terrain Vague", in *I racconti dell'abitare*, a cura di Evelina Calvi, Milano, Segestacataloghi, 1994.
- Starobinski, Jean, "La rovina", *Il menabò di letteratura*, 7 (1964).
- Takao, H. "Symbolic meaning of island in dreams", *Psychiatry cli Neurosci.*, 52, Tokyo, 1998.
- Tournier, Michel, *Vendredi, ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.
- Volli, Ugo, "Il testo urbano: visibilità e complessità", in Mario Barenghi *et al.* (a cura di), *La visione dell'invisibile*, Milano, Mondadori, 2002.

Anna Viola Sborgi

**“DULCE ET DECORUM EST PRO PATRIA MORI”.
MILITARISMO E GUERRA NEL CINEMA DI DEREK
JARMAN DA *WAR REQUIEM* A *BLUE***

Anna Viola Sborgi

La riflessione sul rapporto tra arte e società e sulla necessità per l'artista di esprimersi politicamente attraverso la propria opera è centrale nella produzione del regista inglese Derek Jarman (1942-1994), dai primi film come *Jubilee* (1978) all'ultimo lungometraggio, *Blue* (1994). Nel corso dell'intera sua produzione, questa problematica si definisce e, accanto ad un'impostazione sempre meno narrativa, si manifesta un progressivo approfondimento dei temi sociali e politici. Soprattutto negli ultimi lungometraggi, Jarman esprime con intensità le contraddizioni e le problematiche dell'Inghilterra degli anni Ottanta, attraverso l'uso di immagini metaforiche e allo stesso tempo crude e di grande impatto, in una forma diversa, ma non meno incisiva, rispetto a quella utilizzata dal realismo sociale del tipico cinema di denuncia britannico.

All'interno di questa riflessione complessiva, i temi della guerra e del militarismo svolgono un ruolo importante. La personale esperienza biografica di Jarman ha sicuramente contribuito a costituire un nutrito repertorio di immagini belliche e militari nel suo cinema: il padre Lance, infatti, era un ufficiale della RAF e la famiglia aveva passato molti anni vivendo, al suo seguito, in diverse basi militari sia in Inghilterra che all'estero. Il regista stesso si sofferma nei suoi scritti autobiografici¹ su quest'esperienza, ricordando vari episodi della propria infanzia: i suoi primi disegni di aerei che bombardavano case e persone distruggendole, la breve permanenza in un ospedale della RAF tra persone crudelmente menomate dalla guerra, i vani tentativi del padre di instillare in lui la passione per la vita militare. Peraltro, Jarman aveva osservato come nel corso degli anni il padre andasse cambiando atteggiamento, scivolando progressivamente in uno stato di mutismo e apatia, tanto da abbandonare persino le proprie naturali passioni, in particolare quella per la musica.

D'altra parte, oltre a questa particolare esperienza biografica, si devono considerare altri due elementi che hanno contribuito a sviluppare da parte di Jarman un interesse verso l'immaginario militare. Ciò rientra, da un lato, in una più ampia riflessione sul rapporto tra potere e identità sessuale, già sviluppato in *Imagining October* (1984), dall'altro, confluisce in un generale atteggiamento di ribellione verso le forze repressive dell'*establishment* caratteristico dei primi film.²

L'interesse verso il militarismo si sviluppa poi in *The Last of England* (1987), la cui scarna trama è incentrata sulla violenza contro alcuni giovani inermi da parte di un gruppo paramilitare non meglio identificato, ma comunque al servizio del potere economico e politico, nello scenario di una Londra presentata come una sinistra *waste land* post-industriale.

Tuttavia, il tema della guerra viene affrontato in modo specifico nel 1989, quando Jarman accetta l'offerta da parte della Britten-Pears Foundation di trasformare in film il *War Requiem* composto da Benjamin Britten nel 1961, in occasione della riconsacrazione della cattedrale di Coventry, distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale. Il *Requiem* era stato concepito da Britten come un'opera dal forte carattere pacifista sull'insensatezza della guerra, e dedicato dal compositore a quattro amici persi nella Prima Guerra Mondiale. Il testo è tratto in parte dalla messa funebre, in latino, in parte da alcune poesie di Wilfred Owen, poeta inglese morto nella Grande Guerra. Questi, uno dei più celebri *war poets*, inizialmente riluttante verso la guerra, si era poi arruolato, per sviluppare una forte poetica anti-militarista in risposta alla traumatica esperienza sul campo,³ il cui orrore gli aveva ispirato poesie di straordinaria intensità e crudezza. Contrapponendosi ad un filone di poesia celebrativa a cui egli stesso aveva aderito in un primo tempo con almeno un componimento,⁴ il poeta riutilizzava alcuni elementi tipici della propaganda bellica in modo sarcastico: il mito della morte gloriosa in battaglia,⁵ la legittimazione della guerra da parte della religione, i canti per incitare i soldati, i vani omaggi ai caduti.

Il film di Jarman si apre con una cornice ambientata nel presente: in una casa di riposo, un vecchio soldato (interpretato da Laurence Olivier alla sua ultima apparizione cinematografica) viene guidato su una sedia a rotelle, in un giardino, da un'infermiera (Tilda Swinton). Il vecchio è colpito dalla ragazza perché gli ricorda un'altra infermiera, conosciuta durante la guerra, di cui conserva ancora la miniatura (adornata da un papavero, simbolo dei caduti della prima guerra mondiale). Al suono della voce fuori campo dello stesso Olivier che recita la poesia di Owen *Strange Meeting*⁶ (poi ripresa nel finale dal *Requiem* stesso), il vecchio inizia a rivivere le proprie esperienze attraverso un flusso di immagini in *flash-back*. La vicenda che egli rievoca ruota attorno alla morte di un soldato-poeta, chiaramente identificabile con Owen,⁷ giustiziato per aver provocato, involontariamente, la morte di un altro soldato inglese suo amico, avendo interpretato come un combattimento quella che era una battaglia di palle di neve fra quest'ultimo e un soldato tedesco. Questo motivo base viene affiancato da varie sequenze in cui l'infermiera (sempre interpretata dalla Swinton)⁸ assiste i feriti in un ospedale da campo e piange la morte di Owen. A queste scene

Militarismo e guerra nel cinema di Derek Jarman

formalmente più convenzionali in 35 mm, vengono affiancati materiali di vario tipo: immagini-documento di diverse guerre, dal fungo atomico di Hiroshima alle Falklands, riprese di parate militari e *home movies* ricostruiti in Super 8, che raffigurano l'infermiera e Owen bambini, insieme alla madre.

In una struttura formale molto fluida, dalla trama ridotta all'essenziale, lo svolgimento del tema è affidato ad alcune brevi sequenze e momenti chiave che mirano a ribaltare le immagini tipiche della retorica militarista per mostrare il lato grottesco e al tempo stesso tragico⁹ di una cultura celebrativa della guerra imposta in modo falso ed oppressivo.

La scena più emblematica a questo proposito è quella in cui, all'interno dell'ospedale, viene inscenato su un palco un breve spettacolo, sorta di parodia del nazionalismo e della gloria militare che sembra richiamarsi direttamente a *Jubilee* e indirettamente alla tradizione del *masque* tipica del teatro inglese. In una sorta di spettacolo *camp* l'attrice Claire Davenport, nel ruolo di Britannia, dà vita ad una sgangherata personificazione dell'Inghilterra, ammiccando a un pubblico costituito da Owen bambino, alcuni soldati feriti, infermiere e grassi uomini d'affari. Sullo sfondo di un'enorme *Union Jack*, Britannia è attorniata da un gruppo di uomini in *drag*, che ballano il *can can*.

Il tono grottesco della sequenza può essere letto come un'esasperazione dei ruoli sessuali connessi con l'immaginario bellico. In questa scena, che ricorda gli spettacoli allestiti in tempo di guerra per tenere alto il morale delle truppe, l'idea di virilità maschile esaltata dalla retorica militarista viene doppiamente schernita sia dal travestimento, sia da un'esasperata e volgare concezione di sessualità femminile creata come ideale controparte e a beneficio di quest'eccesso di mascolinità.

In questo modo, il regista mette in discussione la stereotipica associazione tra mascolinità ed eroismo di guerra che, come sottolinea Graham Dawson, è estremamente importante per perpetuare le più tradizionali immagini di appartenenza alla nazione:

the master narrative of Britishness, it is constituted by numerous micro-narratives about the nation's Great Men: the succes stories of poets and politicians, administrators and engineers, and of course soldiers and sailors.¹⁰

Questa rappresentazione grottesca della dimensione epica della guerra e degli stereotipi sulla virilità ad essa associati acquisisce un ulteriore significato alla luce del periodo storico in cui il film è girato. Come osserva Dawson:

The theme of a national epic was a key motif in early Thatcherism. It underpinned an essentialist discourse of Britishness that had been strategically pivotal in establishing the New Right and securing its popular base during the 1970s.¹¹

Questa messinscena viene poi inframmezzata da una sequenza in cui Tilda Swinton, bendata, gioca a mosca cieca con le altre infermiere. Come ha sottolineato il critico J.A. Gomez, la metafora della cecità fisica sembra richiamare la cecità interiore di molti di fronte alla propaganda sconsiderata costituita da falsi sentimenti patriottici che viene instillata sin dall'infanzia e il cui risultato ultimo è la carneficina.¹² La presenza del bambino e il tono giocoso della scena danno luogo ad una visione della guerra come gioco incosciente di cui non si intuiscono gli esiti ultimi e disastrosi fino a quando non se ne ha l'esperienza diretta e concreta. Spesso in Jarman, la dimensione dell'infanzia è usata per sottolineare i comportamenti insensati degli adulti. Gli alter ego bambini dei protagonisti sembrano essere a volte più razionali della loro versione adulta,¹³ oppure ripropongono gli stessi atteggiamenti dei grandi, diventandone delle caricature, come in questo caso.¹⁴ Una sequenza particolarmente significativa a questo proposito è quella in cui tre bambini (che sembrano essere rispettivamente l'infermiera, Owen e il suo commilitone), vestiti con uniformi, mettono in scena una sorta di funerale militare per un orsacchiotto. Certi rituali e certi atteggiamenti, sembra sostenere il regista, vengono instillati nell'uomo dall'educazione che riceve sin dall'infanzia.

Oltre ad essere iconoclasticamente rappresentato nella scena sopra menzionata, il tema del compianto dei caduti è poi espresso in uno dei tanti riferimenti a pittura e scultura disseminati all'interno del film. Con il suo tipico gusto del *tableau vivant*¹⁵ Jarman cita infatti una scultura, il *Charles Sergeant Jagger Memorial*, monumento ai caduti edificato nel 1925 ad Hyde Park, a Londra. Nel rappresentare la figura di Owen morto, deposta su una sorta di altare ai piedi del quale lo piange l'infermiera, Jarman ricrea la *Recumbent Figure* di Jagger. Nel monumento, un milite ignoto sembra quasi esser stato abbandonato sul blocco di marmo, coperto, incluso il viso, dal mantello della sua uniforme, come fosse un sudario. Il soldato indossa ancora i propri scarponcini, mentre il suo elmetto è posato sul mantello all'altezza della pancia. La rappresentazione di questo milite privato del volto e senza mani, abbandonato come un cencio su un blocco di marmo, quasi non fosse stato neanche rimosso dal luogo in cui è caduto,

è una chiara visione della morte in guerra in chiave antierica, in contrasto con la retorica bellica ufficiale che Jagger si rifiuta, come Owen ed altri poeti della prima guerra mondiale, di compiacere.¹⁶ La tensione estetizzante di Jarman nel ricreare l'immagine nella sequenza filmica attenua leggermente lo stile vibrantemente realistico della scultura, ma ne mantiene tuttavia integro il messaggio.¹⁷ La visione della morte in guerra come un sacrificio vano e insensato è sviluppata anche nella vicenda della morte di Owen. La rappresentazione dell'uccisione involontaria da parte del poeta del proprio commilitone prende spunto dalla leggendaria tregua del Natale 1914, in cui alcuni soldati tedeschi e inglesi cessarono le ostilità celebrando insieme il Natale nella Terra di Nessuno, disputando anche un incontro di *football*, per poi riprendere, una volta finite le festività, la loro battaglia, gli uni contro gli altri.¹⁸ Jarman ricrea infatti una *no man's land* surreale, in cui il soldato inglese suona il piano in mezzo alla neve. Il soldato tedesco, deposte le armi, gli si avvicina e inizia una battaglia di neve innocua, scambiata da Owen per una lotta che degenera alla fine in una reciproca carneficina, riassumendo così tutta la tragicità e ambivalenza dell'episodio storico.

Il personaggio del poeta è rappresentato in tutta l'opera come una figura forte, che non si rassegna e reagisce alla barbarie dando voce, con la poesia, al lamento universale contro l'inutilità della guerra. Mentre i suoi compagni si disperano, Owen li consola e scrive versi di denuncia, forte della coscienza della propria missione. Jarman prende alla lettera quindi le parole dello stesso poeta per cui "All a poet can do today is warn".¹⁹ Con la morte del poeta, il regista rappresenta non solo il sacrificio di una vittima indistinta, ma anche quello dell'artista che ha osato levarsi con la propria arte contro l'atrocità della guerra. L'artista, quindi, come spesso nell'opera di Jarman, diventa capro espiatorio. La sua esecuzione viene inscenata, significativamente, come una sorta di rinnovato sacrificio d'Isacco, illustrando il passaggio del *Requiem* in cui baritono e tenore cantano la poesia di Owen *The Parable of the Old Man and the Young*. La poesia si conclude con le terribili parole: "But the old man [...] slew his son,/And half the seed of Europe, one by one".²⁰ La generazione falciata dalla guerra e mandata a morire dai propri padri è la vittima di un insensato sacrificio che lascia tutti i sogni e le speranze della gioventù drammaticamente interrotti.²¹ La cruda esecuzione, per mano di un boia-Abramo vestito come un vescovo vittoriano, alla presenza di figure simili agli uomini d'affari dello spettacolo *camp* precedente che applaudono freneticamente, sembra essere quasi una vendetta dell'*establishment* economico, politico e religioso verso il poeta che ha osato resistere all'indottrinamento e intromettersi criticamente. La scena assume inoltre un ulteriore significato se la si collega ai numerosissimi riferimenti iconografici religiosi nel resto del film.²² Il riferimento biblico e l'accostamento provocatorio della figura del prelado vittoriano sembrano indirettamente alludere alla posizione

ambigua talvolta assunta dalla Chiesa nei confronti della guerra e, nello specifico, l'atteggiamento di censura e condanna che porta al clima di ignoranza attorno all'AIDS, fomentando reazioni aggressive contro la comunità degli omosessuali, nuove vittime sacrificali.²³ In questa luce è facile capire come la sofferenza delle vittime della guerra si trasformi in un sentimento più ampio, diventando la sofferenza di tutti coloro che si sentono esclusi rispetto ad una società che li sacrifica in nome di falsi principi morali.

Questo tipo di sofferenza assoluta viene rappresentata nella scena in cui Tilda Swinton,²⁴ in una lunga serie di micro-gesti, riproduce tutte le sfumature della tragedia. In una semplice veste bianca, seguendo il movimento della musica, l'attrice oscilla dal riso isterico al pianto, in uno stato di *trance* simile a quello delle vittime di *shock* da bombardamento, rivivendo l'orrore universale della guerra in un processo quasi catartico che culmina col suo cingersi con una corona di filo spinato.

Nonostante l'intensità di queste immagini, le scene più crude e realistiche del film sono quelle costituite dalle immagini documento, come a voler sottolineare che la realtà supera l'immaginazione. Questi fotogrammi evocano in modo intenso il contrasto tra la "realtà mitica" e quella "corporea" che, secondo Lawrence LeShan,²⁵ caratterizzano la percezione della guerra. La crudezza di queste immagini, infatti, viene ancora più accentuata per contrasto con la solennità di alcune circostanze. È il caso dell'inquadratura in cui, dietro ad un coro composto da adulti ben vestiti che canta il *Dies Irae* del *Requiem*, scorrono immagini di devastazione: esplosioni, corpi mutilati, sincronizzati con il ritmo martellante della musica. La stessa scena apocalittica viene specularmente riproposta verso la fine del film, ma questa volta i membri del coro sono bambini e sono muti, mentre dietro di loro scorrono immagini di un enorme cimitero dei caduti, un mare di croci la cui unica iscrizione è un anonimo "British Soldier". L'immagine dei bambini sembra essere un rimprovero nei confronti di quel mondo di adulti che li ha abituati a false idee di gloria, distruggendone poi la speranza.

La resa della figura di un Owen immaginario e reale allo stesso tempo assume, per certi versi, il carattere dell'auto-identificazione. La doppia re-interpretazione delle opere di Britten e Owen è anche una meditazione su due diversi tipi di atteggiamenti dell'artista che interessano Jarman per l'elaborazione di una propria posizione personale nei confronti della guerra e dell'impegno politico in generale. Jarman oscilla tra il tipo di dissenso "all'interno" dell'*establishment* di Britten e la più forte denuncia di Owen. Il poeta si era arruolato nella prima guerra mondiale, mentre Britten, contrario alla seconda, non

aveva combattuto e si era trasferito in America per tutta la durata del conflitto. Nell'accostarsi all'opera di Britten, Jarman ne capisce il forte valore pacifista, ma rimane allo stesso tempo perplesso per il fatto che quest'opera si iscrive, comunque, in una serie di celebrazioni ufficiali della guerra²⁶ e si avvale di una forma (quella del Requiem) tradizionale e religiosa che, nella sua opinione, diminuirebbe il potenziale di denuncia dell'opera e anche delle poesie di Owen che fanno parte del testo, molto più crude e dirette nelle loro accuse.²⁷

L'atteggiamento di Jarman nei confronti della politica è quindi connotato da una forte ambivalenza: egli sembra sinceramente preferire il netto e aperto rifiuto dell'*establishment* da parte di Owen alla dimensione di dissenso più privata di Britten. Tuttavia, se non si può negare l'atteggiamento del regista apertamente critico verso la società inglese in tutta la sua opera, si nota in lui anche una continua oscillazione tra moderazione e provocazione. Quest'ambivalenza non rappresenta in realtà una contraddizione, bensì la ricerca di una visione personale del ruolo dell'artista che sia coscienza vigile della società pur non sacrificando la dimensione estetica e non cedendo a tentazioni propagandistiche.

L'ampiezza della riflessione contenuta in *War Requiem* è costituita dal tentativo di creare un collegamento tra guerre passate e contemporanee, trascendendo così il dato strettamente storico per sottolineare, in una dimensione più universale, l'insensatezza e distruttività di tutte le guerre. Allo stesso tempo l'unione di diversi mezzi di espressione artistica (cinema, musica, letteratura) dà vita ad una riflessione "corale" sul potenziale di denuncia dell'arte, oltre a creare una sorta di connessione ideale tra diverse esperienze pacifiste nella cultura inglese, dalla Grande Guerra agli anni Ottanta: dall'orrore della guerra denunciato da una figura emblematica come Owen, alla rielaborazione di Britten, che opera una riflessione sia sullo shock rappresentato per la propria generazione dalla Grande Guerra, sia sul rinnovarsi della tragedia nel secondo conflitto mondiale, per arrivare infine alla posizione di Jarman a fine anni Ottanta. Il riferimento costituito dalle immagini delle Falklands, infatti, non può essere letto altrimenti che come un elemento di critica all'operato del governo conservatore, ed in particolare, ad una guerra percepita come imperialista e senza senso.²⁸

Se il film offre in generale una visione pessimista dell'umanità, si conclude però con una nota di speranza, l'immagine di un cesto di papaveri bianchi. Il papavero, diventato simbolo dei caduti della Grande Guerra in quanto punteggiava i campi delle Fiandre ed era l'unico fiore che sopravviveva alla devastazione della battaglia, perdendo il colore rosso come il sangue dei caduti,²⁹ diventa bianco come simbolo di pace.

Se dopo *War Requiem* non ci saranno altri film dedicati interamente da Jarman al tema della guerra, è facile vedere come le tracce del discorso sviluppato in quest'opera non si perdano ed accenni a queste tematiche si ritrovino in altri tre lungometraggi. Il tema del rifiuto del militarismo ritorna in *Edward II* (1991), rifacimento della tragedia di Marlowe, in cui Edward rappresenta il rifiuto, in nome degli affetti privati, della retorica della guerra impersonata da un Mortimer dai tratti hitleriani e da una regina Isabella (Tilda Swinton) simile alla *Lady di Ferro*. La guerra è presente in *Edward II* come una lotta interna nata per motivi futili e condotta fino all'ultimo sangue, tra un sovrano che vuole difendere i propri sentimenti ed un insieme di cortigiani e prelati che, in nome di apparenti valori religiosi e morali, ma in realtà per un mero calcolo di potere, lo attacca. La visione della guerra come gioco incosciente ricompare anche in questo film. Il figlio di Edward e Isabella, infatti, sempre accanto agli adulti, sembra essere assorto nei suoi giochi. Ad un'osservazione più attenta, si vede che gioca con mitragliatrici giocattolo, si veste con divise simili a quelle di Mortimer, come se il modo di vita che il padre rifiuta si fosse comunque infiltrato in lui attraverso i rappresentanti della cultura tradizionale e militarista. A questo proposito non possiamo non ricordare l'interessantissima analisi di Graham Dawson riguardante i legami tra cultura della guerra, le pratiche del gioco e la produzione di giocattoli:

whilst dispensing with the explicit pedagogic aims of popular imperialism, commercial cultural products targeted at children remain one of the primary means whereby children are inducted into their culture imaginaries, and continue to effect a subjective positioning of each new generation in relation to their historical shifts.³⁰

Tuttavia, nel film, quest'educazione si rivolta contro i suoi stessi promotori, Isabella e Mortimer, letteralmente "ingabbiati" dal trionfante erede al trono nella scena finale.

Anche in *Wittgenstein* (1993) Jarman ritorna sul difficile rapporto dell'intellettuale con la guerra. Il filosofo infatti, si dibatte sulla necessità di dare un contributo concreto alla società e decide di arruolarsi nella prima guerra mondiale.³¹ Egli rimane poi cocentamente deluso da questa esperienza traumatica e senza senso, oltre a sentirsi comunque un escluso, essendo odiato dagli altri soldati in quanto volontario.

Se in *Edward II* e in *War Requiem* il conflitto tra esperienza privata e pubblica era già presente, l'ultimo film di Jarman, *Blue* (1993) si presenta come una sintesi tra queste due dimensioni. *Blue* è infatti un continuo scivolare tra il

Militarismo e guerra nel cinema di Derek Jarman

piano della sofferenza individuale e quello della sofferenza universale: l'esperienza della malattia sembra mettere in contatto più profondo il regista con il dolore dell'umanità in generale, in particolare con quello delle vittime della guerra in Bosnia, che costituisce in molti punti del film un ottofono di parole e suoni.³²

Note

¹ Cfr. Derek Jarman, *War Requiem – The Film*, London, Faber, 1989, p. 9.

² Cfr. *Jubilee* (1978).

³ Owen aveva anche sofferto di shock da bombardamento.

⁴ *The ballad of Purchase Money*, 1915.

⁵ L'esempio più celebre di quest'attitudine è rappresentato dalla poesia *Dulce et decorum est*, 1918.

⁶ Si tratta forse della poesia più celebre di Owen, composta nel 1918. È una sorta di discesa agli inferi dantesca in cui un soldato morto in battaglia si trova di fronte il nemico che ha appena ucciso e insieme riflettono sulla perdita della speranza e dei loro anni migliori.

⁷ Tale vicenda è completamente immaginaria: l'Owen reale, infatti, morì in battaglia nel 1918, solo una settimana prima dell'Armistizio.

⁸ Il rapporto tra Owen e l'infermiera viene lasciato nel vago, presumibilmente sono fratello e sorella, o amici d'infanzia. Non sono legati da un più prevedibile rapporto d'amore, come Jarman chiarisce nello *script*, cfr. Derek Jarman, *War Requiem*, cit. p. 26.

⁹ Tale uso di simboli della tradizione e della nazione (la *Union Jack*, per esempio) in modo provocatorio e ironico è tipico della cultura punk nell'ambito della quale Jarman realizza le sue prime opere (*Jubilee*, l'esempio più manifesto) e diventa costante di tutta la sua produzione. Allo stesso tempo questa pratica è molto simile a quella messa in atto da Owen nelle proprie poesie.

¹⁰ Graham Dawson, *Soldier Heroes: British Adventure, Empire and the Imagining of Masculinities*, London, Routledge, 1994, p.11.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² Cfr. J.A. Gomez, *The process of Jarman's War Requiem: personal vision and the tradition of fusion of the arts*, in C. Lippard, *By Angels Driven: The Cinema of Derek Jarman*, London, Flick Books, 1996, p. 21.

¹³ Cfr. *Wittgenstein* (1993). In tutto il film, il tormentato filosofo adulto viene affiancato da un suo alter-ego bambino molto più sicuro e razionale.

¹⁴ Si veda più avanti anche *Edward II* (1991).

¹⁵ Basti pensare ad *Imagining October* e *Caravaggio*.

¹⁶ Jagger riuscì a realizzare la propria opera a costo di grandi polemiche, a causa dell'esplicita volontà di promuovere l'immagine reale della guerra e non cedere ad una celebrazione militaristica, evidente anche nello spazio riservato alla figura del soldato comune, piuttosto che del grande eroe militare. Per un'ampia panoramica sull'arte della prima guerra mondiale cfr. Richard Cork, *A Bitter Truth - Avant-Garde and The Great War*, New Haven, Yale University Press, 1994.

¹⁷ "War, the most celebrated of institutions, has many memorials, but where are the memorials to peace? If only I could have placed enormous video screens above the cheering crowds in the Falklands victory parade and shown them just such agonizing footage of young Britons and Argentinians. The cheering would have died on their lips. In that moment there are no nations or ideologies, just suffering. Nations and ideologies must die so that we may live." Derek Jarman, *War Requiem*, cit., p. 14.

¹⁸ A questo aneddoto, ripetutamente smentito ufficialmente, ma confermato da molti testimoni sopravvissuti, è stato dedicato un libro da Stanley Weintraub: *Silent Night, The Story of the First World War Christmas Truce*, New York, Free Press, 2001.

¹⁹ La nota frase era contenuta in una prefazione dello stesso Owen alla propria opera poetica, che intendeva pubblicare una volta ritornato dalla guerra.

²⁰ Cfr. Wilfred Owen, *Poems selected by Jon Stallworthy*, London, Faber, 2004.

Militarismo e guerra nel cinema di Derek Jarman

²¹ Il lamento per una generazione perduta ricorre in altre celebri poesie di Owen, come *Anthem for Doomed Youth e Strange Meeting*.

²² Il soldato ucciso da Owen viene associato, per esempio, alla figura di Cristo resuscitato.

²³ “There are far too many who promulgate the gospel of love with hate filled hearts. [...] In my heart, I dedicate my film of *War Requiem* to all those cast out, like myself, from Christendom. To my friends who are dying in a moral climate created by a church with no compassion.” Derek Jarman, *op.cit.*, pp. 34-35.

²⁴ Come avveniva in una simile scena in *The Last of England*, in cui l’attrice dava voce, strappandosi le vesti ed urlando, al dolore di tutti i personaggi vittime della violenza nel film.

²⁵ In Lawrence LeShan, *The Psychology of War: Comprehending Its Mystique and Its Madness*, New York, Allworth Press, 2002.

²⁶ La ricostruzione della cattedrale di Coventry.

²⁷ “Why did Ben Britten compose a requiem, rather than set the poems in some passionale secular form? [...] I share Britten’s love of church music, Christmas Carols. [...] But Auden’s criticism of Ben as a ‘queen’s man’ hell-bent on papering over his insecurities in the bosom of the Establishment and its Church, seems justified. Some go and some stay at home. Ben stayed, and papered over the hurt: Ben’s cosiness, vespers, choirboys in the great silente of cathedrals. In the trenches Owen had to reject all that; for him in the end there was no refuge. We read the poems here last night. They’re shocking: Abram ‘slew his son – And half the seed of Europe’. How would Owen have coped with the powerful celebrating his poems in this way, when he was burning all memorials, flags and even the forefathers themselves? Would he be lulled by the *Kyrie* as we were?” Derek Jarman, *War Requiem*, cit., p. 6.

²⁸ Nonostante ciò, è noto come l’impresa ebbe un forte consenso popolare, tanto da garantire la rielezione a Margareth Thatcher, prima della guerra in forte calo di consensi. Nella sceneggiatura pubblicata, Jarman riflette sulla falsa retorica celebrativa che aveva accompagnato l’impresa bellica con l’intento di nasconderne le atrocità e la vacuità.

²⁹ Un altro poeta della Grande Guerra, Isaac Rosenberg, aveva parlato di “Poppies whose roots are in men's veins”, nella poesia *Break of Day in the Trenches*, 1916, in David Roberts (a cura di), *Out in the Dark. Poetry of the First World War in cotext with basic notes*, Burgess Hill, Saxon Books, 1998, p. 142.

³⁰ Cfr. Dawson, *Soldier Heroes*, cit., p. 237.

³¹ “Because I want to go to the front [...] Standing eye to eye with death will give me the opportunity to be a decent human being. I’ll be doing something”, in Derek Jarman, *Wittgenstein. The Terry Eagleton Script. The Derek Jarman Film*, London, British Film Institute, 1991, pp. 84-86.

³² Mischiando il suono di bombardamenti con il rumore delle tazze del caffè in cui siede, il regista ottiene una connessione tra due esperienze diverse, ma percepite come simultanee e quindi vicine. “I am sitting with some friends in this café drinking coffee served by young refugees from Bosnia. The war rages across the newspapers and through the ruined streets of Sarajevo” in *Into the Blue*, sceneggiatura del film pubblicata in Derek Jarman, *Chroma*, London, Century, 1994, p. 107.

Anna Viola Sborgi

Opere Citate

- Cork, Richard, *A Bitter Truth - Avant-Garde and The Great War*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- Dawson, Graham, *Soldier Heroes: British Adventure, Empire and the Imagining of Masculinities*, London, Routledge, 1994.
- Gomez, Joseph A., *The process of Jarman's War Requiem: personal vision and the tradition of fusion of the arts*, in C. Lippard, *By Angels Driven: The Cinema of Derek Jarman*, London, Flick Books, 1996.
- Jarman, Derek, *War Requiem – The Film*, London, Faber, 1989.
- Jarman, Derek, *Wittgenstein. The Terry Eagleton Script. The Derek Jarman Film*, London, British Film Institute, 1991.
- Jarman, Derek, *Chroma*, London, Century, 1994.
- LeShan, Lawrence, *The Psychology of War: Comprehending Its Mystique and Its Madness*, New York, Allworth Press, 2002.
- Owen, Wilfred, *Poems*, (a cura di Jon Stallworthy), London, Faber, 2004.
- Roberts, David (a cura di), *Out in the Dark. Poetry of the First World War in context with basic notes*, Burgess Hill, Saxon Books, 1998.
- Weintraub, Stanley *Silent Night, The Story of the First World War Christmas Truce*, New York, Free Press, 2001.

BULAT OKUDŽAVA,
ПОХОЖДЕНИЯ ШИПОВА, ИЛИ СТАРИННЫЙ ВОДЕВИЛЬ:
DUE TRADUZIONI A CONFRONTO

Claudio Macagno

1. Introduzione

Bulat Okudžava (Mosca 1924, Parigi 1997) fa parte, insieme ad altri poeti più giovani di una decina d'anni, quali Evtušenko, Voznesenskij, Achmadulina, Roždestvenskij, di una nuova avanguardia artistica cui si deve la fioritura poetica degli anni Sessanta, un momento particolarmente privilegiato per la letteratura russa in cui "l'intera società sovietica, scossa da profondi fremiti e da una sete avida di rinnovamento, «si sgela»"¹.

Se è molto conosciuto e amato in patria come poeta e cantautore, è molto meno apprezzato come scrittore di prosa² cui si dedica a partire dagli anni Sessanta. La prima opera in prosa³, apparsa nel 1961, rievoca la sua esperienza bellica⁴. Lo scrittore attingerà alla memoria personale anche nei racconti degli anni Ottanta⁵.

Un filone della produzione artistica dello scrittore è rappresentato da romanzi storici, quali *Бедный Авросимов* (Il povero Avrosimov), *Путешествие дилетантов* (Il viaggio dei dilettanti), *Свидание с Бонапартом* (Appuntamento con Bonaparte) e *Похождения Шипова, или Старинный водевиль* (Le avventure di Šipov o Un antico vaudeville), basati sempre sulla memoria, ma questa volta collettiva.

Il presente lavoro si occupa delle due traduzioni italiane del romanzo *Похождения Шипова, или Старинный водевиль*⁶ la cui vicenda si basa sull'indagine poliziesca effettivamente condotta nel 1862 nei confronti di Lev Nikolaevič Tolstoj che aveva aperto nella sua tenuta una scuola per i figli dei contadini⁷.

In particolare verranno qui messe a confronto le traduzioni delle similitudini presenti nel romanzo, considerata la loro alta frequenza d'uso e i loro differenti meccanismi costruttivi.

2. Metodologia

Lo spoglio metodologico ci ha permesso di rilevare nel testo esaminato - di 200 pagine - ben 122 similitudini. Questa figura retorica, che mediamente torna più di una volta ogni due pagine, è di certo la più ricorrente in quest'opera da cui sembra emergere la natura di Okudžava-poeta⁸.

Si è partiti dalla considerazione che “perché si abbia una similitudine, è sufficiente che il predicato, ossia il *tertium comparationis*, sia ricavabile mediante il contesto [...]”⁹ perciò non ci si è limitati all’analisi della similitudine propriamente detta ma anche del contesto in cui questa si trova¹⁰.

Si è proceduto confrontando il testo originale con le due traduzioni italiane di Fiannacca e di Olsufieva con l’obiettivo di dare una possibile interpretazione della loro differente resa¹¹.

3. Analisi delle similitudini

L’autore gioca soprattutto su una serie di accostamenti che mettono in relazione delle realtà differenti in cui grande è la distanza semantica tra il comparato e il comparante come si può vedere, ad esempio, nella ripartizione bipolare *animato / inanimato*¹².

La similitudine è uno dei principali mezzi espressivi di cui si serve lo scrittore per rappresentare e caratterizzare i personaggi del romanzo, soprattutto il protagonista, e l’ambiente che lo circonda. Spesso le similitudini riguardano i movimenti che i personaggi compiono, un particolare del loro aspetto o un loro modo di agire, elementi che non di rado sono accostati a quelli di differenti animali¹³. Di seguito saranno presi in considerazione alcuni esempi di similitudini rese in modo diverso.

3.1 Diversa focalizzazione dei componenti

La resa differente è dovuta a diversi fattori tra cui una *diversa focalizzazione dei componenti* della similitudine e degli elementi (un verbo, un aggettivo, ecc.) strettamente collegati a questi ultimi.

Riportiamo di seguito alcuni esempi:

изогнутый: adunco-ricurvo

... изогнутый, наподобие клюва, ... нос (93)

O.: ... un naso adunco, tale e quale il becco di un uccello, ... (132)

F.: ... un naso ricurvo, simile a un becco, ... (139)

Il confronto tra i due termini “нос” (naso) (93) e “клюв” (becco) (93) riguarda la forma e le dimensioni del naso di Giros. La resa “un naso adunco” di O. si basa sul secondo termine del paragone, “клюв” (becco), che è ricurvo per definizione, mentre “un naso ricurvo” di F. si appoggia su quanto è collegato al primo termine, ovvero su “изогнутый” (ricurvo).

оглядел: sbirciava-girò uno sguardo

... [Потап] и победителем оглядел ... (13)

O.: ... [Potap] sbirciava trionfante ... (21)

F.: ... [Potap] girò uno sguardo di trionfo ... (15)

La resa “sbirciava trionfante” di O. si basa sul secondo termine del paragone “победитель” dato che è proprio l’avverbio a portare il significato principale

dell'espressione, mentre "girò uno sguardo" di F. si incentra su quanto è collegato al primo termine "оглядел", ovvero "girò uno sguardo".

сваливается: casca giù-scende

Он [Толстой] сваливается с коня, ровно куль с песком. (33)

O.: Lui [Tolstoj] casca giù come un sacco di patate. (48)

F.: [Tolstoj] Scende dal cavallo come un sacco di patate. (46)

La resa "casca giù" di O. si basa sul significato del verbo "сваливаться" (cadere giù pesantemente), collegato al primo termine, mentre l'attenzione di F. è diretta all'oggetto, ovvero "конь" (cavallo), sempre collegato al primo termine, e pertanto rende con "scende dal cavallo".

вытянулась: strisciare-allungarsi

... его рука начала вытягиваться, вытягиваться, и вытянулась, подобно змее ... (58)

O.: [Egli vide] la propria mano allungarsi, allungarsi ancora e strisciare a mo' di serpe ... (84)

F.: ... [egli vide] la sua mano tendersi e allungarsi come una serpe ... (85)

La scelta di O. di rendere con l'italiano "strisciare" si spiega accostando il verbo al secondo termine di paragone "змея" (serpe), mentre F., rendendo con "allungarsi", si appoggia al verbo "вытянулась", collegato anch'esso al secondo termine.

чистые и звонкие: puri e squillanti-puri e limpidi

... мысли его ... были чистые и звонкие, как серебряные колокола. (148)

O.: ... i suoi pensieri erano ... puri e squillanti come campane d'argento. (211)

F.: ... i suoi pensieri erano puri e limpidi come campane d'argento. (228)

Notiamo che O. traduce "чистые и звонкие" letteralmente con l'italiano "puri e squillanti", mentre F. parte dal secondo termine di paragone, "колокола" (campane), che nella tradizione russa emettono suoni, appunto, "чистые и звонкие", ovvero "puri e limpidi".

Alla stessa tipologia appartiene la diversità nella traduzione dei seguenti esempi:

не прилетят: non sarebbero venuti in volo-non sarebbero mai arrivati

... и не прилетят денежки, как белые лебеди из южных стран. (53)

O.: ... e i quattrini non sarebbero venuti in volo come cigni da paesi soleggiati. (77)

F.: ... e i soldi non sarebbero mai arrivati, come cigni bianchi dai paesi del Sud. (76)

La resa differente si spiega con il fatto che O., partendo dal secondo termine, "лебеди" (cigni), si orienta su "venire in volo", mentre F. traduce con il verbo "arrivare" perché si basa invece sul primo termine del paragone "денежки" (soldi).

брызнули: sprizzarono-sgorgarono

... слёзы брызнули из глаз, ровно сок спелого яблока ... (59)

O.: ... lacrime le sprizzarono dagli occhi come succo di mele mature ... (85)

F.: ... sugli occhi le lacrime sgorgavano come il succo d'una mela matura ...

(86)

Dove possiamo notare che O. parte dal significato del verbo “брызнуть”, ovvero “sgorgare con spruzzi”, riferito al primo termine, mentre F. dal primo termine “слёзы” (lacrime) che viene associato al verbo “sgorgare”.

вылетел: era volato fuori-era schizzato fuori

... он [Шипов] вылетел, подобно пробке, из дома вдовы ... (119)

O.: ... era volato fuori come un tappo dalla casa della vedova ... (169)

F.: ... era schizzato come un tappo fuori dalla casa della vedova ... (181)

Nella resa notiamo che O. si basa sul verbo “вылететь” (volare), mentre F. sul secondo termine del paragone “пробка” (tappo) e pertanto traduce con il verbo “schizzare”.

повис: si librò-si materializzò

Сюртук ... повис, словно видение, в воздухе, шевеля крыльями рукавов.

(160)

O.: Lo *stiffelius*¹⁴ ... si librò in aria come un fantasma agitando le maniche a mo' di ali. (226)

F.: La finanziaria ... si materializzò in aria come un fantasma, agitando le maniche come fossero ali. (246)

Dove possiamo notare che O. rende con “si librò” perché parte dalla parola “крылья” (ali), mentre F. con “si materializzò” in quanto parte dalla parola “видение” (visione), ovvero dal secondo termine di paragone.

верхушка: cima-sommità

... именно на нём [на дубе], на его верхушке, тонкой, как рука ребёнка ... (178)

O.: ... proprio sulla cima dell'albero allora sottile ... (251)

F.: ... proprio su di essa, sulla sua sommità sottile quanto il braccio d'un bambino ... (274)

Dove si nota che O. traduce con “cima” perché fa perno sulla parola “albero”, basandosi sul sostantivo “дуб” (quercia), mentre F. traduce con “sommità” perché rende il significato generico della parola “верхушка” (cima, parte superiore di qualcosa).

лежали: erano sparpagliati-giacevano

... книги ... лежали там и сям в беспорядке, подобно убитым птицам.

(183)

O.: ... libri ... erano sparpagliati in disordine ovunque, come uccelli abbattuti. (260)

F.: ... libri ... giacevano qua e là in disordine, come uccelli abbattuti. (283)

In questo caso notiamo che O., partendo da “там и сям в беспорядке” (qua e là in disordine), mettendo in rilievo l’immagine dei libri sparsi qua e là per la stanza, rafforza l’immagine con il verbo “sparpagliare”, mentre F. traduce alla lettera e rende con l’italiano “giacevano”.

собрались: facevano ressa-s’erano radunati

Мужики и бабы ... собрались, как на ярмарку. (190)

O.: Contadini e donne ... facevano ressa come a una fiera. (273)

F.: I contadini e le contadine ... s’erano radunati come per una fiera. (293)

O. rende con l’italiano “far ressa” perché parte dal secondo termine di paragone, ovvero dal sostantivo “ярмарка” (fiera), dove la ressa è un fatto abituale, mentre F., basandosi sul verbo “собрались”, traduce alla lettera con l’italiano “s’erano radunati”.

3.2 Casi di polisemia

Oltre a quanto fin qui evidenziato, una differente resa in italiano da parte delle due traduttrici si può notare in caso di polisemia di un termine, dove O. e F. si basano su due significati diversi di uno stesso termine.

Riportiamo di seguito alcuni esempi:

бросили: avete buttato-avete lasciato

Зачем меня [Гироса] на мороз бросили, как веник? (18)

O.: Perché mi avete buttato fuori a gelare come una vecchia scopa? (28)

F.: Perché mi avete lasciato al gelo, come una scopa? (22)

Dove osserviamo che le diverse scelte traduttive si possono spiegare con il fatto che al verbo russo “бросить” corrisponde sia l’italiano “buttare” sia “lasciare”, pertanto O. si orienta su “avete buttato”, e aggiungendo l’aggettivo vecchia conferisce all’immagine un colorito più violento, mentre F. su “avete lasciato”.

правая рука: la destra-il braccio destro

... правую руку ... словно лебедь крыло ... (16)

O.: ... la destra ... come avrebbe fatto un cigno con l’ala ... (25)

F.: ... il braccio destro ... come fosse un’ala di cigno ... (20)

La differente resa in italiano da parte delle due traduttrici può essere spiegata con il fatto che in russo il termine “рука” indica una delle due estremità superiori dell’uomo dalla spalla alla punta delle dita, ma anche dal polso alla punta delle dita; corrisponde quindi sia all’italiano “mano”, scelta su cui si orienta O., sia a “braccio”, termine su cui si orienta, invece, F.

побитый: ferito-abbattuto

Гирос неподвижно скорчился в углу, как побитый грач ... (45)

O.: Giros era sempre rattrappito nel suo cantuccio come un uccello ferito.
(64)

F.: Giros rimaneva immobile, rattrappito nell'angolo come un corvo abbattuto. (63)

Anche in questo caso, la differente resa di O. e di F. si spiega con il fatto che il verbo russo “побить” ha sia il significato di “abbattere”, su cui si orienta F., sia quello di “rovinare, ferire” che è presente nella traduzione di O.

лохматые: arruffati-folte

... при виде этих лохматых туч, несущихся, словно голодная волчья стая за добычей. (69)

O.: ... alla vista di quei nuvoloni arruffati che precipitavano come un branco di lupi affamati all'inseguimento della preda. (98)

F.: ... nel vedere quelle nuvole folte che correvano come un branco di lupi famelici dietro la preda. (101)

La differente resa è dovuta al fatto che l'aggettivo “лохматый” ha due significati¹⁵: 1) con ciocche di folto e lungo pelo, di pelliccia; 2) spettinato, con i capelli arruffati. Di conseguenza, O. traduce con “arruffati” perché si orienta sul secondo significato, mentre F. con “folte” perché si basa invece sul primo significato della parola, ovvero “con ciocche di folto e lungo pelo”.

Analogamente può essere spiegata anche la differente resa di altri esempi:

поднялся: si fosse rizzata-si sollevasse

... один из хищников поднялся на задние лапы и прошёлся на них, словно человек. (72)

O.: ... una delle belve si fosse rizzata sulle zampe camminando come un uomo. (103)

F.: ... una delle belve si sollevasse sulle zampe posteriori, camminandovi sopra come un uomo. (107)

Notiamo qui che la differente resa in italiano è dovuta al fatto che O. si basa sul secondo significato del verbo, ovvero “sostituire la posizione orizzontale con quella verticale”, mentre F. si basa sul primo, ovvero “spostarsi in alto oppure occupare una posizione più elevata”.

застыл: s'immobilizzò-s'irrigidì

Гирос застыл, подобно монументу. (105)

O.: Giros s'immobilizzò come un monumento. (149)

F.: Giros s'irrigidì come una statua. (159)

In questo esempio notiamo che O. si basa sul significato figurato del verbo “застыть” (essere immobile) e pertanto rende con l'italiano “immobilizzarsi”, mentre F. si basa sul primo significato del verbo, ovvero “condensarsi, indurirsi per raffreddamento, per il freddo” e rende pertanto con l'italiano “irrigidirsi”.

выскочил: saltò fuori-sbucò

Тут же, ровно заводной, выскочил из глубины Потап ... (157)

O.: Subito, come un burattino meccanico, Potap saltò fuori dal fondo ... (222)

F.: Potap sbucò come un pupazzo meccanico dal fondo della sala ... (241)

La diversa resa italiana in questo caso è dovuta al fatto che il verbo “выскочить” ha diversi significati. O. si basa sul primo di questi, ovvero “balzar fuori da un qualche luogo” e traduce quindi con l’italiano “saltò fuori”, mentre F. si orienta sul secondo “comparire, uscendo di corsa o in modo precipitoso da un qualche luogo” e rende pertanto con l’italiano “sbucò”.

3.3 Questioni di stile

La resa differente delle similitudini può essere dovuta alla percezione individuale del testo da parte di chi traduce, dal suo personale gusto letterario, dallo stile personale. Se prendiamo in esame alcune scelte stilistiche operate dalle due traduttrici, troviamo, ad esempio, casi in cui sia O. sia F. si basano sullo stesso significato della parola russa ma lo rendono con sinonimi.

Riportiamo di seguito alcuni esempi:

трепещет: palpita-freme

Москва трепещет, будто девка ... (118)

O.: Mosca palpita come una verginella ... (167)

F.: Mosca freme come una ragazza ... (179)

Dove notiamo che entrambe si basano sul primo significato del verbo “трепетать” che traducono con due termini diversi ma equivalenti, in quanto “fremere” e “palpitare” sono sinonimi (Garzanti 1980: 1191).

толклись: si affollavano-si accalcavano

... жандармы ... и прочие толклись вокруг Дурново, как мотыльки у огня ... (178)

O.: ... gendarmi ... si affollavano intorno a Durnovò come farfalle intorno a un lume ... (251)

F.: ... gendarmi ... si accalcavano attorno a Durnovo come falene attorno alla fiamma ... (273)

Notiamo qui che nel rendere il verbo “толчться” O. e F. si basano sul primo significato dello stesso, ovvero “affollarsi, far calca”, e si orientano su due termini italiani, rispettivamente “affollarsi” e “accalcarsi”, che sono sinonimi (Garzanti 1980: 11).

бросился: si precipitò-corse a gambe levate

Жандарм как угорелый бросился исполнять приказание. (185)

O.: Il gendarme si precipitò a eseguire l’ordine. (263)

F.: Il gendarme corse a gambe levate ad eseguire l’ordine. (285)

Entrambe le traduttrici si basano sul primo significato del verbo “броситься”, ovvero “precipitarsi velocemente”, che O. rende con l’italiano “precipitarsi” mentre F. con “correre”. I due verbi sono sinonimi (Cesana 1982:

182). Da notare, inoltre, che F. mantiene l'immagine della persona che fugge e rende nella traduzione il modo in cui si svolge l'azione per mezzo della locuzione "a gambe levate". O., invece, concentra nel verbo "precipitarsi" l'idea della furia significata dal secondo termine del paragone.

бесшумная: silenziosa-tacita

... бесшумная, словно фантазия, медленно катила почтовая карета ... (147)

O.: ... viaggiava una carrozza postale, lenta e silenziosa come una fantasticheria ... (209)

F.: ... tacita come una visione, avanzava lenta una carrozza di posta ... (226)

Dove possiamo notare che O. e F. si basano sull'unico significato dell'aggettivo "бесшумная" ed usano due termini diversi ma sinonimi: l'italiano "tacito" significa "che tace, che non fa rumore, che non si esprime con parole" (Cesana 1982: 343).

A questi esempi se ne possono aggiungere altri, ad esempio, la resa di:

глина: argilla-creta

... и постепенно из неразберихи под её ловкими руками, словно из мёртвой глины, рождался человек ... (88)

O.: ... e piano piano nasceva sotto le sue abili mani da quell'informe ciarpame, quasi da una morta argilla, un uomo ... (125)

F.: ... e, a poco a poco, sotto le sue abili mani emergeva dal caos, come dalla creta inerte un uomo ... (131)

Dove notiamo che O. e F. si basano sull'unico significato del sostantivo "глина" ma si orientano rispettivamente sull'italiano "argilla" e "creta" che sono sinonimi (Garzanti 1980: 473).

кричит: urla-strilla

Фу, как он [Шипов] кричит ... ! Как извозчик! (136)

O.: Uffa, mi urla ... come un cocchiere! (193)

F.: Uh, come strilla! Sembra un cocchiere! (209)

Notiamo qui che O. e F. si basano sul primo significato del verbo "кричать", ovvero "emettere un grido", e si orientano su due lessemi diversi ma sinonimi: l'italiano "urlare" "è più forte che gridare, quasi della bestia ferita o rabbiosa" (Cesana 1982: 277) e "strillare" equivale a "gridare con voce acuta per ira, dolore, come fanno i bambini e le donne" (Cesana 1982: 277).

здание: edificio-palazzo

... розовое, точно утренний голубь, раскинуло крылья тихое здание ... (163)

O.: ... apriva le ali, roseo come un colombo al mattino, il quieto edificio ... (230)

F.: ... rosa come un colombo al mattino, spiegava le ali il sereno palazzo ... (251)

Notiamo che O. e F. si basano sull'unico significato del sostantivo “здание”, ovvero “costruzione architettonica, edificio, casa”. O. si orienta sull'italiano “edificio”, F. su “palazzo”. I due termini sono sinonimi (Cesana 1982: 127). La scelta di F. probabilmente vuole mettere in evidenza l'aspetto maestoso e sontuoso dell'edificio.

Tra gli altri esempi che riguardano una resa differente dovuta allo stile personale delle due traduttrici, ne riportiamo di seguito uno da cui emerge la resa di parole stilisticamente marcate:

мужики и бабы: uomini e donne-contadini e contadine

Мужики и бабы тоненькой цепочкой потянулись от пруда ... (193)

O.: Uomini e donne si allontanavano dallo stagno, in fila, ... (278)

F.: I contadini e le contadine, in fila, cominciarono ad allontanarsi dallo stagno, ... (299)

Possiamo notare che la resa differente si spiega in questo caso con il fatto che O., traducendo con “uomini e donne”, rende il significato popolare di queste parole, mentre F., rendendo con “i contadini e le contadine”, quello neutro.

Per quel che riguarda lo stile personale delle due traduttrici, è interessante notare anche l'uso degli alterati che, seppure non sia estraneo a F., caratterizza in misura maggiore la traduzione di O.

Come esempi riportiamo di seguito la resa di птица, лепёшка, девка, тулуп, крендель:

птица: uccellaccio-uccello

Один [Гирос] ... похожий на птицу, хватившую лишнего ... (10)

O.: L'uno ... sembrava un uccellaccio che avesse preso una sbornia ... (17)

F.: Uno ... somigliava a un uccello che avesse bevuto un po' troppo ... (10)

лепёшки: focaccine-focacce

... две ладони, горячие, как свежие лепёшки ... (46)

O.: ... le mani, calde come focaccine appena sfornate ... (66)

F.: ... le palme delle sue mani, calde come focacce appena sfornate ... (65)

девка: verginella-ragazza

Москва трепещет, будто девка, которую вот-вот должны ... (118)

O.: Mosca palpita come una verginella che debba essere ... da un momento all'altro. (167)

F.: Mosca freme come una ragazza che stiano per ... (179)

тулуп: pellicciotto-pelliccia

... а грек этот спит себе в тулупе, будто в люльке ... (149)

O.: ... ma il greco dormiva tranquillamente con il suo pellicciotto come in una culla ... (211)

F.: ... e quel greco se la dormiva nella pelliccia come in una culla ... (228)

крендель: ciambellina-ciambella

Изогнутый, как воскресный крендель, добрался Михаил Иванович ... (165)

O.: Ricurvo come una ciambellina domenicale Michail Ivanovič raggiunse ... (233)

F.: Curvo come una ciambella domenicale, Michail Ivanovič raggiunse ... (254)

Tra le scelte traduttive legate alla diversa sensibilità linguistica delle due traduttrici si deve la resa degli storicismi, come si vede dall'esempio seguente, per indicare un capo di abbigliamento non più in uso nel nostro tempo. Il termine "сюртук" (160), che indica un tipo di giacca lunga a doppio petto, di solito avvitata, viene reso da O. con "*stiffelius*" mentre da F. con "finanziera":

Сюртук из коричневого альпага повис, словно видение, в воздухе, шевеля крыльями рукавов. (160)

O.: Lo *stiffelius* di alpaga marrone si librò in aria come un fantasma agitando le maniche a mo' di ali. (226)

F.: La finanziaria di alpaca marrone si materializzò in aria come un fantasma, agitando le maniche come fossero ali. (246)

Sempre alla diversa sensibilità linguistica si rifà anche la traduzione delle parole "morto" (мёртвый) e "vivo" (живой). Per O. l'opposizione bilaterale per "morto" è "morto-vivo", mentre per F. è "inerte-in moto", ovvero per F. "morto" è in primo luogo ciò che è immobile, come risulta dall'esempio seguente:

из мёртвой ...: morta-inerte

... словно из мёртвой глины, родился человек ... (88)

O.: ... nasceva ... da quell'informe ciarrame, quasi da una morta argilla, un uomo ... (125)

F.: ... emergeva dal caos, come dalla creta inerte un uomo ... (131)

Un caso analogo è rappresentato dal seguente esempio:

живой: vivo-sveglio

Им там хорошо-с ... сидят, будто живые-с. (15)

O.: Sta bene ... sta seduto come fosse vivo. (23)

F.: Sta bene là fuori ... seduto come fosse sveglio. (17)

Per O. l'opposizione è "vivo-morto", mentre per F. "dormiente-sveglio", ovvero la morte è un sonno eterno. Per F. "vivo" è in primo luogo "chi non dorme un sonno eterno".

4. Conclusioni

Dall'analisi condotta risulta che la differente resa in italiano delle similitudini prese in esame e le diverse scelte lessicali operate da parte delle due traduttrici possono essere ricondotte sia a fattori oggettivi, ovvero sulla base di quanto fornisce il testo, sia a fattori soggettivi, basati sullo stile personale e sulle preferenze individuali del traduttore.

Ai primi appartengono:

- differente resa del primo termine di paragone;
- differente resa del secondo termine di paragone;
- differente resa di quanto è collegato al primo oppure al secondo termine di paragone.

In particolare, per quel che riguarda la differente resa dei termini presi in esame, è possibile affermare sinteticamente che questa è dovuta:

- alla messa a fuoco di due diversi componenti della similitudine o del paragone;
- alla messa a fuoco di due significati differenti in caso di polisemia di un termine.

Ai secondi appartengono:

- la resa di elementi stilisticamente marcati o di espressioni idiomatiche;
- l'uso di sinonimi e di alterati, peggiorativi o diminutivi.

Inoltre, sulla base degli esempi riportati, risulta chiaro che quasi ogni cosa sembra prestarsi ad arditi paragoni e alle più svariate e originali associazioni, dando così vita a immagini nuove e curiose, non più reali, ma simboliche, frutto della fervida immaginazione poetica dello scrittore che intende così rinnovare il linguaggio poetico e superare desueti e logori stereotipi.

Ad una lettura attenta sembra che l'intento di Okudžava sia quello di abbattere le barriere che separano fantasia e realtà, grazie a un inesauribile gioco in cui nulla è impossibile, in cui tutto e tutti perdono dimensioni reali e caratteristiche proprie, trasformandosi e mescolandosi. È come se l'autore, grazie alla sua creatività, per mezzo di questo linguaggio figurativo, tramite i numerosi accostamenti insoliti presenti nel suo testo, *trasfigurando la realtà* che lo circonda e *umanizzando la natura*, volesse realmente annullare i confini che separano i vari mondi, al fine di ritrovare e di cogliere, tramite un sottile filo che lega ogni cosa creata, *la vera armonia del mondo*.

E la cosa più affascinante è che il passaggio dal piano reale e concreto a quello metaforico e trasfigurato avviene in modo armonico: tutto convive senza stridori, quasi si trattasse di una danza che ogni cosa coinvolge e trascina con sé.

Questo arguto e originale gioco di confronti e di metamorfosi, dunque, collega e fonde ogni cosa del creato, persone, animali, oggetti inanimati, elementi

Claudio Macagno

della natura ed entità soprannaturali al fine di ritrovare la *comunione universale*,
che solo l'opera d'arte sembra poter restituire al mondo.

Note

¹ Pietro Zveteremich (a cura di), *Canzoni russe di protesta*, Milano, Garzanti, 1972, p. 13.

² In realtà non scrive canzoni ma delle poesie che poi vengono adattate alla musica e cantate con l'accompagnamento della chitarra dallo stesso autore. Per usare un'espressione di Gerald Stanton Smith si dovrebbe parlare di "poesia della chitarra". Gerald Stanton Smith, *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet "Mass Song"*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 1.

³ Il suo primo breve romanzo autobiografico *Будь здоров, школяр!* (Buona fortuna, ragazzo!) appare nel 1961. Questo testo è noto in Italia con il titolo *In prima linea*, tradotto da Agostino Villa, edito da Editori Riuniti nel 1962.

⁴ Nel 1942 Okudžava parte volontario per il fronte e combatte in prima linea fino alla fine della guerra.

⁵ Nel 1988 esce una raccolta di racconti autobiografici intitolata *Девушка моей мечты* (La ragazza dei miei sogni).

⁶ Pubblicato in *Избранные произведения в двух томах* (Opere scelte in due volumi), Moskva, Sovremennik, 1989. Questo romanzo è stato tradotto da Maria Olsufieva ed edito da Longanesi nel 1972 con il titolo *L'agente di Tula* (sul volume italiano viene indicato che si tratta della traduzione dall'originale russo pubblicato sul fascicolo n.° 12 del 1971 della rivista *Дружба народов*) e da Caterina Maria Fiannacca con il titolo *Le avventure di Šipov o Un antico vaudeville*, traduzione rimasta inedita presso l'Editrice Bibliografica di Milano dal 1994.

⁷ L'iniziativa non passa inosservata: i gendarmi indagano e viene ingaggiato per questo "affare delicato", come agente della polizia segreta moscovita, un certo M.I. Šipov, il protagonista del romanzo. Egli è incaricato di sorvegliare la tenuta del conte e di spiare le attività al fine di scoprire se si stesse tramando qualcosa di pericoloso per la stabilità dello Stato. L'indagine risulterà un colossale *bluff* a danno delle istituzioni coinvolte. Il romanzo si conclude con l'ascensione in cielo dell'eroe che sta per essere condotto in Siberia ai lavori forzati.

⁸ Volendo procedere, secondo un criterio formale, con un esame quantitativo degli operatori di paragone che mettono in relazione il comparante e il comparato, si rimanda a Claudio Macagno, "Il regno animale di Bulat Okudžava", *Slavia* 14.1 (2005), pp. 93-102.

⁹ Pier Marco Bertinetto, "Come vi pare". Le ambiguità di 'come' e i rapporti tra paragone e metafora", in Federico Albano Leoni e Maria Rosaria Pigliasco (a cura di), *Retorica e scienze del linguaggio, atti del X Congresso Internazionale di studi*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 141-144.

¹⁰ Si è ritenuto pertanto opportuno analizzare quanto è strettamente collegato al primo termine (trattasi di un verbo, di un aggettivo, ecc.) perché proprio nella resa di ciò emergono le maggiori differenze in merito alle scelte traduttive.

¹¹ La traduzione di Fiannacca è condotta sull'edizione russa del 1989 summenzionata. L'indicazione della pagina, per la traduzione di Fiannacca, riguarda naturalmente la copia dattiloscritta in possesso dell'editore. La traduzione di Fiannacca è indicata con l'abbreviazione F., mentre quella di Olsufieva, con O. L'indicazione del numero di pagina è posta tra parentesi tonde.

¹² Rimandiamo a Claudio Macagno, "Il regno animale di Bulat Okudžava", cit. pp. 93-102.

¹³ Per lo studio dei domini semantici entro i quali lo scrittore opera dei cambiamenti o stabilisce delle relazioni si rimanda a *ibid.* pp. 93-102.

¹⁴ O. traduce con il termine *stiffelius* con cui si indicava "nell'Ottocento un soprabito maschile elegante, lunghissimo e stretto" (*Dizionario Garzanti della Lingua Italiana*, Milano, Garzanti, 1980, p. 1736).

¹⁵ Qui e di seguito tutti i riferimenti ai significati delle parole prese in esame sono basati sul seguente dizionario: Sergej Ivanovič Ožegov, *Slovar' Russkogo Jazyka*, Moskva, Russkij Jazyk, 1991.

Opere citate

- Beccaria, Gian Luigi (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica* Torino, Einaudi, 1994.
- Belaja, Galina A., “Bulat Okudžava, vremja i my”, in Okudžava, Bulat Šalvovič, *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, Moskva, Sovremennik, 1989, pp. 3-24.
- Bertinetto, Pier Marco, “‘Come vi pare’. Le ambiguità di ‘come’ e i rapporti tra paragone e metafora”, in Federico Albano Leoni, e Maria Rosaria Pigliasco (a cura di), *Retorica e scienze del linguaggio, atti del X Congresso Internazionale di studi*, (Pisa, 31 maggio – 2 giugno 1976), Roma, Bulzoni, 1979, pp. 141-144.
- Cesana, Gianni, *Dizionario ragionato dei sinonimi e dei contrari*, Milano, De Vecchi Editore, 1982.
- Chotimskij, Boris, *Poet prichodit v prozy*, in Bulat Šalvovič, Okudžava, *Izbrannaja proza*, Moskva, Izvestija, 1979, pp. 493-503.
- Evtušenko, Evgenij, *Autobiografia precoce*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- Frumkin, Vladimir, “I poeti-cantautori”, in *Storia della Letteratura Russa, Il Novecento*, diretta da Efim, Etkind *et al.*, Torino, Einaudi, III,3, 1989-1991, pp. 491-499.
- Krasuchin, Gennadij, “To grusten on, to vesel on...”, *Voprosy literatury* 9 (1968), pp. 40-55.
- Kunjaev, Stanislav, “Inercija akkompānēmentā”, *Voprosy literatury* 9 (1968), pp. 31-39.
- Mal’cev, Jurij, *L’“altra” letteratura (1957-1976). La letteratura del samizdat da Pasternak a Solženicyn*, Milano, La Casa di Matriona, 1976.
- Marran, B., “Bulat Okudžava i ego vremja”, *Kontinent* 36 (1983), pp. 329-354.
- Okudžava, Bulat Šalvovič, *Pochoždenija Šipova, ili Starinnyj vodevil’. Istinnoe proisšestvie*, in *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, Moskva, Sovremennik, 1989.
- Okudžava, Bulat Šalvovič, *L’agente di Tula, Antico vaudeville. Fatti realmente accaduti*, (traduzione dall’originale russo *Mersi, ili Pochoždenija Šipova. Starinnyj vodevil’. Istinnoe proisšestvie* da *Družba narodov* 12 (1971), di Maria Olsufieva), Milano, Longanesi & C., 1972.
- Okudžava, Bulat Šalvovič, *Le avventure di Šipov o Un antico vaudeville. Storia vera*, traduzione di Caterina Maria Fiannacca, ancora inedita di proprietà dell’Editrice Bibliografica di Milano dal 1994.

Bulat Okudžava, due traduzioni a confronto

- Olsufieva, Maria, “La gallina nel cerchio”, in Bulat Šalvovič, Okudžava, *Il povero Avrosimov*, Bari, De Donato, 1969, pp. 5-12.
- Papernyj, Zinovij Samojlovič, “Za stolom semi morej”, *Voprosy literatury* 6 (1983), pp. 31-52.
- Smith, Gerald Stanton, *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet «Mass Song»*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- Tarasova, Natal'ja, “Bulat Okudžava – sovremennyj bojan”, in Bulat Šalvovič, Okudžava, *Proza i poezija*, Frankfurt/Main, Possev-Verlag, 1977, pp. 7-15.
- Zveteremich, Pietro (a cura di), *Canzoni russe di protesta*, Milano, Garzanti, 1972.

PECORE, CANI E BALENE IL LESSICO DELLA NATURA NEI TESTI GIURIDICI FAROESI MEDIEVALI

Chiara Benati

1. Le Føroyar e la loro lingua

Le Føroyar (dan. Faer Øer) sono un gruppo di diciotto isole situate nell'Atlantico settentrionale tra Scozia, Norvegia ed Islanda. Esse furono colonizzate all'inizio dell'Età vichinga da navigatori provenienti principalmente dalla Norvegia occidentale. Questi primi coloni formarono molto presto – probabilmente già prima del X secolo – un'unità politica indipendente dalla madrepatria, con una propria assemblea (*þing*) tenuta regolarmente presso Tórshavn su di un promontorio roccioso chiamato, appunto, Tinganes.¹ L'indipendenza delle Isole ebbe termine nel 1035, quando furono sottomesse alla Corona norvegese. Successivamente, quando nel 1536 il Consiglio della Corona danese dichiarò unilateralmente l'annessione della Norvegia al Regno di Danimarca, le Føroyar – insieme agli altri possedimenti norvegesi nell'Atlantico (Islanda e Groenlandia) – passarono sotto il controllo diretto della Danimarca, alla quale, pur con ampia autonomia, ancora oggi appartengono.

Data la provenienza dei coloni che si stanziarono nelle Føroyar, la lingua faroese si sviluppa principalmente a partire dai dialetti norvegesi occidentali, con cui ha numerosi tratti in comune.² A partire dal tardo Medioevo, il faroese può essere considerato una lingua separata che sopravvive come lingua parlata nelle Isole anche quando queste perdono la propria indipendenza politica e il danese diviene la lingua ufficiale dell'autorità sia politica sia religiosa. Questa situazione di diglossia perdura per secoli finché, nella seconda metà del XVIII secolo, il desiderio di mettere per iscritto e preservare la ricca tradizione orale delle Føroyar risveglierà l'interesse per la lingua faroese. È questo l'inizio di un lungo percorso di emancipazione di questa lingua che, passando per diverse proposte di regolamentazione ortografica e per l'introduzione del faroese come lingua di insegnamento nelle scuole delle Isole, culminerà, almeno formalmente, nel 1948 con la promulgazione della legge sull'autogoverno (*Lov om Færøernes Hjemmestyre*), dove, al paragrafo 11 si riconosce il faroese come lingua nazionale delle Føroyar.³ Parlato da circa 50000 persone nelle Isole e all'interno della comunità faroese in Danimarca, il faroese moderno viene spesso, per il carattere conservativo della sua grafia, accomunato all'islandese e classificato come lingua 'scandinava insulare'. In realtà esso presenta, dal punto di vista fonologico, una serie di caratteristiche uniche tra le lingue scandinave e, da quello morfologico, si colloca in una posizione intermedia tra l'islandese e lo scandinavo continentale.⁴

La documentazione del faroese medievale è estremamente scarsa. La fonte principale per questa fase della lingua è rappresentata dai due testi giuridici del XIII-XIV secolo che saranno indagati in questo studio, *Seyðabræv* e *Hundabræv*. Prescindendo da questi, tra le attestazioni del faroese vengono generalmente menzionate due iscrizioni runiche di epoca medievale rinvenute sulle Isole, rispettivamente a Kirkjubøur (ca. 1000) e a Sandavágur (ca. 1200), la cui lingua non mostra, tuttavia, caratteristiche che possano essere identificate come tipicamente faroesi,⁵ oltre a due serie di lettere: le cosiddette *Húsavíkarbrøvini* (“Le lettere su Húsavík”) datate tra il 1403 ed il 1405 (*AM fasc. 100, 1a*) ed una raccolta di lettere degli anni 1412 e 1443 (*AM fasc. 100 2a*).⁶

Dopo l’introduzione della Riforma nelle Føroyar (1540), il faroese scompare completamente come lingua scritta ed ogni documento riguardante le Isole viene redatto in lingua danese.

2. I testi giuridici faroesi medievali

2.1 *Seyðabræv*

La cosiddetta *Seyðabræv* (“Lettera delle pecore”) è la legislazione speciale per le Føroyar promulgata dal duca Hákon Magnússon il 24 giugno 1298. Questo documento contiene una serie di norme incentrate principalmente sull’allevamento delle pecore e volte ad integrare la legislazione norvegese ordinaria negli ambiti in cui si riconosce la specificità delle Isole, ovvero appunto l’allevamento e la gestione delle faccende domestiche. Quando nel 1273 il padre del duca Hákon, re Magnús VI Lagabætir (“il legislatore”, lett. “colui che migliora le leggi”) aveva esteso alle Føroyar l’antica legge del Gulapíng, un documento, conservato in duplice copia nel manoscritto *AM 316 fol.*, annunciò che gli abitanti delle Isole avrebbero, per questi due specifici ambiti, avuto il diritto di mantenere le loro consuetudini. L’anno successivo, una nuova legislazione, la legge del Gulapíng più recente, fu introdotta in Norvegia e, probabilmente poco dopo, entrò in vigore anche nelle Føroyar. La *Seyðabræv* è la legislazione speciale ad integrazione di questo nuovo codice giuridico norvegese.

Il testo è conservato in due manoscritti medievali, *Isl. perg. 33 4to* della Biblioteca Reale di Stoccolma e *Medeltidshandskrift nr. 15* della Biblioteca Universitaria di Lund, e in tre copie successive alla Riforma, *AM 316 fol.*, *AM 31 8vo* e *AM 61b II 4to*.

Isl. perg. 33 4to è di solito ritenuto essere il testimone più attendibile per la *Seyðabræv* che vi appare, su due colonne, su quattro fogli posti verso la fine del manoscritto. Qui il testo è suddiviso in dodici sezioni non numerate, il cui inizio è segnato dagli spazi bianchi lasciati per grandi – mai realizzate – capitali miniate.

Lungo il margine inferiore dei fogli 2v e 3r dei quattro è riportata la lettera di accompagnamento del duca Hákon.

In *Medeltidshandskrift nr. 15* il testo è organizzato in modo diverso: la lettera del duca Hákon funge, qui, da introduzione e l'ordine delle sezioni è stato alterato in modo da riunire all'inizio tutte le norme relative all'allevamento delle pecore. Ciascuna sezione è, inoltre, preceduta da un titolo. Sulla base di alcune caratteristiche grafematiche quali, ad esempio, la fusione di /é/ ed /æ/ in <e> questo manoscritto viene comunemente attribuito ad uno scriba di lingua faroese.

Per quanto riguarda i tre manoscritti di epoca successiva alla Riforma, non è, ad oggi, chiaro da quale testimone siano stati copiati.

2.2 *Hundabræv*

Sui margini inferiori dei fogli 67v, 68r e 68v del manoscritto *Isl. perg. 33 4to* della Biblioteca Reale di Stoccolma sono state annotate, a rovescio, alcune norme sui cani nei villaggi faroesi. È questa la cosiddetta *Hundabræv* ("Lettera dei cani"), a lungo considerata illeggibile, finché, nel 1951, Jón Helgason riuscì a decifrarne la maggior parte e la pubblicò.⁷

Queste regole sui cani furono messe per iscritto ed aggiunte al manoscritto quando esso si trovava sulle Isole ed apparteneva, con tutta probabilità, al presidente dell'assemblea locale (*løgmaður*). Sappiamo con certezza che almeno l'ultimo proprietario del manoscritto fu un *løgmaður*: Peder Jakobson, fattore di Kirkjubøur e presidente dell'assemblea faroese dal 1588 al 1601. Egli fu, tra l'altro, responsabile della nuova rilegatura del manoscritto nel 1599, anno in cui vi furono inserite sia la *Seyðabræv* sia la copia di una lettera di re Hans datata 14 luglio 1491. Oltre alla *Hundabræv* altri brevi testi furono aggiunti negli spazi bianchi del manoscritto mentre si trovava sulle Isole, tra questi una norma sul pagamento dovuto a coloro che si mettesero in viaggio per partecipare al *þing* ed un testo a proposito di quattro sorelle di Skúvoy.⁸

Non è facile datare la *Hundabræv* con precisione: secondo Jón Helgason non è certo se sia stata scritta negli anni compresi tra il 1350 e il 1400, come comunemente ritenuto.⁹

3. Le parole della natura nei testi giuridici faroesi

I testi giuridici non rappresentano soltanto l'espressione dell'autorità legislativa di cui sono emanazione, bensì riflettono anche le condizioni sociali e naturali in cui vivono le popolazioni a cui si rivolgono le norme in essi contenute. Da questo punto di vista, sia la *Hundabræv* sia la *Seyðabræv* appaiono fortemente legate alla specificità della situazione faroese. Se, infatti, la prima non è altro che una raccolta di norme concernenti i cani che devono essere parse necessarie al

løgmaður locale, la seconda, pur emanata dalla Corona norvegese, costituisce un evidente riconoscimento della specificità della natura e dell'economia faroese.¹⁰

In questo studio verranno analizzati tutti quei termini che, in questi due testi, descrivono la natura delle Føroyar. Questi lessemi saranno divisi in due categorie semantiche: quelli riferiti alla fauna delle Isole e quelli usati per descrivere l'ambiente naturale in cui i Faroesi e questa fauna vivevano.

3.1. Fauna

L'importanza storica dell'allevamento delle pecore per le Føroyar è testimoniata dall'alta frequenza di termini riferiti a questa pratica. Il termine più generale per 'pecora' è quello che compare anche nel titolo *Seyðabræv*: *seyð*, *sauð*. Questo sostantivo è ancora in epoca moderna il più comune termine faroese per 'pecora', come testimoniato dalla presenza, nel dizionario monolingua del faroese moderno, *Føroysk orðabók*, di più di cento composti contenenti *seyð* come primo elemento.¹¹

Queste pecore possono essere giovani, agnelli (*lomb*) o adulte (*gamlir sauðir*), come evidenziato nel passo in cui viene esposto il comportamento da tenere nel caso due o più persone abbiano animali al pascolo sulla stessa terra e vogliano macellarli contemporaneamente:

at ef .ij. men e(ða) flæiri. eigv sauð saman i æinom haga.
ok uilia þæir skera huarntuæggiá sinn sauð. þann fyrst sem
omarkadr er. huart sem þat er lomb e(ða) gamlir sauðir.¹²

In questo caso le pecore non marchiate, indipendentemente dal fatto che siano agnelli o animali adulti (*gamlir* letteralmente significa 'vecchie'), dovranno essere macellate per prime.

In un altro passo l'espressione *sauðfænað* è utilizzata per indicare gli animali adulti, distinguendoli dagli agnelli. Questo termine, non altrimenti attestato in norreno, è un composto tautologico in cui il sostantivo *sauð* è abbinato all'iperonimo *fænað* 'animale'.¹³ Le pecore adulte sono, perciò, indicate qui come 'animali-pecore', mentre i loro piccoli sono identificati come *þess avaxtar* 'i loro discendenti'.¹⁴ In faroese moderno il sostantivo maschile *ávøkstur* viene utilizzato nel significato di 'frutto', sia in senso letterale, sia in espressioni metaforiche quali *ávøkst av arbeiði sínum* 'il frutto del suo lavoro'. In questo caso, quindi, il termine *avaxtar* deve essere interpretato metaforicamente come 'i frutti delle pecore', ovvero 'gli agnelli'.

Un'ulteriore distinzione deve, poi, essere fatta tra pecore 'domestiche' (*sauð kyrran*)¹⁵ e 'selvatiche' (*stygr sauð*).¹⁶ Queste ultime possono, infatti,

rappresentare un pericolo ed arrecare danno agli animali domestici: gli allevatori in possesso di pecore domestiche dovranno fare attenzione che queste non vengano a contatto con quelle selvatiche. Inoltre, chiunque, con dolo, introduca in un gregge domestico ovini selvatici, oltre a dover risarcire il danno procurato, sarà altresì sanzionato con un'ammenda in denaro:

Nu rækr sa sinn sauð i rætt er kyrran a. oc kæmr stygr sauðr i þenna. þa seti nidr ok læypi æigi upp styggum sauði i kyrrann. En ef sa læypir upp styggum sauði sinvm i hins sauð kyrran ok giorir honum sva spellvirki ok skaða. þa boti honum fullrætti skada. ok ovundar bot eptir logum.¹⁷

Nessuna distinzione terminologica è, invece, fatta in base al sesso degli animali: nel testo non compare nessun termine per indicare la 'pecora femmina'. Anche parlando di riproduzione e, perciò, necessariamente di animali di sesso femminile, l'unico termine utilizzato è *sauð* che, in alcuni casi, può anche essere omesso e sottinteso: "þa hyggi sauða menn at huerso margar er lomb hava. ok merki huerri lamb er æigi er gælld."¹⁸

Quando non indicati con *sauð* o con il composto *sauðfænað*, gli ovini vengono talvolta definiti semplicemente utilizzando un iperonimo quale il sostantivo *fænað* 'animale, bestiame'. Questo è, ad esempio, ciò che accade nel passo sul reato di abigeato.

at ef madr gengr i haglendi annarz manz. ok rækr brott fænað hans sva at honum uerþr skadi at sa er halfraz merkr er uerþr gialldj fullrætti þæim er þann fænað a eptir þui sem hann er maðr til. oc halva mork silfrs konungi. ok boti aptr fænað þæim sem a annan iamgodan sem adr var.¹⁹

Chiunque rubi bestiame dal pascolo di qualcuno, arrecando un danno superiore a mezzo *mork*, non solo dovrà risarcire il danno, sostituendo gli animali con altri di pari valore, bensì dovrà anche pagare mezzo *mork* d'argento al re. In questo contesto l'uso del termine generico *fænað* va, con tutta probabilità, ricondotto al desiderio di comprendere, in questa norma, tutti i casi di abigeato, indipendentemente dalla specie degli animali rubati. D'altra parte, la particolare situazione economica delle Isole suggerisce che questa norma trovasse, nella maggior parte dei casi, applicazione per il furto di ovini, come confermato dall'esplicita menzione delle pecore, *sauð*, all'interno della stessa norma.²⁰

In altri passi il termine *fænað* viene impiegato in un'accezione diversa: parlando del bestiame rinvenuto in mare,²¹ il sostantivo è abbinato con l'aggettivo indefinito *annar* 'altro', per indicare tutte le specie di bestiame non comprese tra

quelle precedentemente elencate di ovini (*sauði*) e bovini (qui chiamati *naut* > far. mod. *neyt* ‘bovino’²²).

Allo stesso modo, animali diversi dagli ovini possono essere indicati con il termine *æign*, come accade in questo passo:

Enn iskipan i haga skulu menn eptir þi hava sem at fornv hefir uerit. utan menn sæ. at haginn megi meira bera. þa havi sva margan sem þæim semr. oc sva margan sauð hverr i hava. sem haga a til. Sva oc vm aðra æign. naut eða ros. þa skal ok engi flæiri hava. enn adr er skillt manna i millum, hallda oc engi i annars haga utan sialfs sins. enn ef helldr. svári eptir logum.²³

Trattando della necessità per il fattore di mantenere il suo gregge di dimensioni adeguate e proporzionate alla quantità di pascoli a sua disposizione, l'autore della *Seyðabræv* sottolinea come questa regola non si applichi soltanto agli ovini – non esplicitamente citati – bensì anche ad altri animali (*æign*). Questo sostantivo, corrispondente al faroese moderno *ogn*, è corradicale del verbo *eiga* ‘possedere’ e significa, appunto, ‘proprietà’. Il suo significato contestuale di ‘animali, bestiame’ risulta immediatamente comprensibile sulla base dell’esemplificazione che segue: *naut eða ros* ‘bovini o cavalli’. D'altra parte, l'identificazione del bestiame con la proprietà e la ricchezza non è inconsueta nelle culture antiche e prevalentemente rurali: si veda a questo proposito, ad esempio, il collegamento etimologico del sostantivo latino *pecunia, -ae* ‘denaro’ con *pecus, -oris* ‘pecora’ o, nelle lingue germaniche, l'evoluzione semantica del nome della runa f**fehu* (norr. *fé*, ai. *feoh*) che dal significato originario di ‘pecora’ o ‘bestiame’ (ancora visibile in ted. mod. *Vieh* e in nederl. *Vee*), passa ad indicare dapprima la ‘ricchezza mobiliare’ ed, infine, ogni forma di ‘ricchezza’ o ‘denaro’ (cfr. ingl. mod. *fee*).

Più rari e preziosi degli ovini sono, nelle Isole, i bovini. Per questo motivo il loro possesso risulta essere sinonimo di ricchezza. Il settimo paragrafo della *Seyðabræv* tradita in *Isl. perg. 33 4to* riferisce di una norma in base alla quale chi non possedesse almeno tre mucche (*kyr*) non avrebbe potuto fondare una nuova fattoria. Questo al fine di evitare che si formassero nuove comunità familiari prive dei necessari mezzi di sostentamento:

<S>va er ok at tala um þa menn er þegar leggiast i kot. er þæir æigu til æins misseris mat. nu skal engi med minna fe bu saman sætia heðan fra enn með .iij. kyr enn hverr sem lendir hann uið minna sækr æyrir. hvarr þæira með konung.²⁴

Fondamentale per l'allevamento e la pastorizia è la presenza di cani (*hundar*) da pastore impiegati per radunare e catturare le pecore. Si veda ad esempio: “þa hevir þat huer sem tæcr með hundi e(ða) oðrvum vælum huart sem hann a e(ða) æigi. þegar umarkat er.”²⁵

Gli ovini appartenenti a due o più proprietari che pascolino sullo stesso terreno dovranno essere catturati con l'aiuto di un cane o con altri mezzi, indipendentemente dalla loro appartenenza a questo o a quel pastore.

Nella *Hundabráv* vengono citati tre diversi tipi di cane, indicati con composti che ne sottolineano l'utilità per l'uomo: così i cani che aiutano fattori e pastori nel governare le greggi sono *sauðhundar* 'cani da pecore', i cani utilizzati per la caccia agli uccelli sono *fyglahundar* 'cani da uccelli', mentre i cani in grado di stanare i pulcini di un particolare uccello marino, la Berta Minore (Far. *skrápur*; Lat. *Puffinus puffinus*) sono detti *lirahvndar* (da *líra*, genitivo di *líri* 'pulcino di Berta Minore').²⁶ Questa classificazione basata sulla funzione dei cani piuttosto che sul loro aspetto o sulla loro appartenenza ad una determinata razza non è esclusiva del faroese. Come evidenziato da Kolb²⁷ a proposito delle denominazioni dei cavalli, infatti, l'utilità per l'uomo – e non la razza o l'aspetto esteriore – risulta essere il criterio prevalente per la classificazione degli animali nelle prime fasi di ogni lingua. Con il passare del tempo, alcune di queste denominazioni basate sulla funzione e sull'utilità dell'animale sono diventate – con o senza ulteriore indicazione della provenienza geografica o dell'aspetto – nomi propri di razze canine. Si vedano, ad esempio, ingl. (*German, Belgian, Scottish etc.*) *Shepard dog, (Golden, Labrador) Retriever, Bloodhound*, ted. *Schäferhund*, ma anche it. *pastore tedesco, (pastore) maremmano*. Un controllo incrociato sul *Føroisk orðabók* delle definizioni relative ai termini faroesi moderni corrispondenti ai tre composti *fyglahundur, sauðhundur* e *lirahvndur* ha evidenziato come nessuna di queste faccia riferimento a caratteristiche quali la lunghezza o il colore del pelo, che avrebbero potuto essere indicative di una particolare razza. Soltanto la definizione di *fyglahundur* fa riferimento alla taglia piccola (*smávaksin*) del cane. Si tratta, tuttavia, di un riferimento completamente giustificato dalla seconda parte della definizione in cui si legge che questi cani vengono fatti strisciare nei nidi degli uccelli per catturarli:²⁸ la piccola taglia appare, quindi, essere un requisito fisico funzionale al lavoro che l'animale deve svolgere e non proprio di una determinata razza. Dal momento che questi termini sono ancora usati in faroese moderno per indicare come questi cani possano essere utili all'uomo, sembra ragionevole supporre che essi venissero usati esclusivamente in questo modo – senza alcun riferimento a razze specifiche – anche all'epoca in cui queste norme vennero messe per iscritto.

La parte leggibile della *Hundabræv* consiste, essenzialmente, in un elenco di villaggi faroesi e del numero di cani (secondo la loro funzione) presenti in ciascuno di essi. Così sappiamo, ad esempio, che a Nordsøy presso Benedict ci sono un cane da pastore e due cani per la caccia agli uccelli (“*I Nordsøy hia Benedict ein saudhvndur ok ij fvglahvndar*”).²⁹ Della rigida regolamentazione del numero di cani presenti sulle Isole si parla anche nella *Seyðabræv*:

Enn huervitna þar sem menn æigu sauð saman e(ða) haglendj. þa se hundar æigi flæiri en ollum sæmr þeim sem skynsamir ero. ok sæ þeir hundar allir. ollum jamhæimmolir.³⁰

Nel caso due fattori possiedano congiuntamente terra e pecore, nessuno dei due potrà avere più cani di quanto concordato sulla base del buon senso e tutti i cani dovranno essere a disposizione di entrambi.

Non tutti i cani sono sempre utili all'uomo: alcuni sono soliti attaccare le pecore e vengono, perciò, definiti *sauðbitar* ‘morsicatori di pecore’. Chiunque introduca nel pascolo altrui un cane manifestamente mordace, dovrà risarcire il proprietario del gregge sostituendo gli animali uccisi con altri di pari valore. Se poi il cane attaccherà nuovamente il gregge, il suo proprietario dovrà pagare un risarcimento pari a quello che avrebbe dovuto pagare se avesse personalmente macellato gli ovini.³¹

Passando dalla terra al mare, gli unici animali marini menzionati nei testi giuridici faroesi sono le balene (*hval*). Ciò non stupisce se si pensa all'importanza di questi mammiferi marini per l'economia faroese: la cattura di uno solo di questi enormi cetacei poteva garantire il sostentamento di interi villaggi per svariate settimane. Poiché, come osserva Vicki Ellen Szabo a proposito di tutti i testi giuridici nord-atlantici medievali, “the laws sought to prevent what the sagas so lovingly languished in, the violence that inevitably ensued over contested whales”³², la spartizione di una balena cacciata, rinvenuta in mare o arenata sui lidi delle Isole vi viene regolamentata con estrema precisione:

<N>u ef huskarlar bonda hitta hval a havæ ut ok skera af skip farm havi þeir af siondung. enn ef þeir flytiahval at landi oskorinn havi slikt af sem bok mælir. Nu ræka menn hual a land upp. þeir sem æigi eigu iorð fyrir ovan ok væiða. ok biarga or floðar mali havi af fiorðung.³³

Se i servi di un fattore trovano una balena al largo e riescono a tagliarne via una quantità di carne sufficiente per caricarne una barca, potranno tenerne la settima parte. Se, invece, la balena viene portata a riva integra, le persone che l'hanno ritrovata riceveranno la quantità di carne prescritta dalla Legge Nazionale

(*bok* ‘il libro’). Una volta che l’animale è stato condotto a riva, viene ucciso. Qualora le persone che prendono parte alla sua uccisione non posseggano la terra al di sopra della spiaggia, queste ne riceveranno la quarta parte.

L’importanza della carne di balena nell’economia faroese è ulteriormente testimoniata dalla presenza, nella *Seyðabræv*, di una norma mirata ad evitare dispute sulla proprietà di singoli ‘pezzi di balena’ (*hvalflystri*) rinvenuti in mare. Persino i *vagn hogg* ‘pezzi assassini’, ovvero quei pezzi di carne rimasti in acqua tanto a lungo da non poter più essere salati, devono, per legge, essere assegnati al proprietario del terreno su cui si sono arenati:

<S>va hovu ver ok þa skipan a gert. at hvalflystri þau er
ver kollum vagn hogg. e(ða) sva mioc rekin at æigi tækr sallti.
þa vilu ver þat gæva þæim sem þat lan a.³⁴

Da un punto di vista linguistico è interessante notare come i termini *hvalflystrin* e *vagn hogg* siano *hapax legomena* attestati esclusivamente nella *Seyðabræv* ed in nessun’altra fonte norrena.³⁵

Se si esclude il riferimento agli uccelli in generale ed ai pulcini di Berta Minore in particolare implicito, rispettivamente, nei composti *fvglahundur* e *lirahundur*, nei testi giuridici faroesi medievali non sono menzionate altre specie animali.

3.2 Ambiente naturale

Per loro natura, i testi giuridici hanno un carattere prescrittivo piuttosto che descrittivo. Per questo motivo, non sorprende che tutti i termini riferiti all’ambiente naturale delle Føroyar presenti nei due testi analizzati siano, in qualche modo, connessi ad attività produttive come agricoltura ed allevamento.

Parlando dell’allevamento delle pecore e delle sue regole, una delle parole chiave è, certamente, rappresentata dallo *hapax haglendi* ‘pascolo’, composto dal verbo *haga* ‘pascolare’ e dal sostantivo *lendi* ‘terreno, appezzamento di terra’. L’uso nel testo rivela come questo termine venga usato anche per indicare ‘il luogo dove si tengono e si fanno pascolare le proprie pecore’: entrare nei pascoli altrui è un reato, dal momento che questi sono proprietà privata, esattamente come le pecore o gli altri animali.

Ma la terra (*land* o *iord*) può anche essere affittata. A questo proposito, la *Seyðabræv* afferma che, qualora un affittuario lasci la terra senza pagare il canone di locazione, il proprietario avrà titolo a confiscarne il raccolto (*loð*, far. mod. *lóður*). Ad ogni modo, se l’affittuario non è in grado di pagare l’affitto in

primavera, avrà tempo fino a *Ólasøka* (29 luglio) per saldare il debito, prima che il padrone confischi il suo raccolto (a meno che questo non abbia un valore inferiore al debito da saldare):

<E>nn ef maðr sitr a iordu mannz. ok er æigi landskyllid lokin fyrr enn hann fær af iorðinni. þa æignizt landdrottinn loð sina. Enn ef sa maðr sitr a iorðv manz er æigi hefir fe til at luka þa er hann fær af iordinni um varit. þa havi hann lokit alla landskyllid at Olafs uoku. Ella æignizt landdrottinn loð hans. vttan lodin verði minni enn læigunni hæyrir til.³⁶

L'esatta natura di questi raccolti è specificata più avanti nello stesso paragrafo, quando si descrive il caso in cui qualcuno abbandoni la propria terra in inverno per trasferirsi in un luogo troppo lontano per poter continuare ad occuparsi del proprio *sapgerð*. Ancora una volta, nella *Seyðabræv*, un concetto viene espresso attraverso un composto non altrimenti attestato nel *corpus* norreno. Formato dai sostantivi *sáð* 'seme di grano' e *gerði* 'recinto', *sapgerð* significa 'recinto dei semi di grano' ed indica, metonimicamente, anche ciò che in questo recinto viene coltivato, ovvero il 'grano'. Nello stesso paragrafo compaiono altri due termini per 'grano': *korn* e *akur*.³⁷

Chiunque curi un campo abbandonato ha diritto a recintarlo, coltivare la terra e, al momento del raccolto, riceverà la quarta parte del grano e della paglia (*fiordung af korni oc halm*) prodotti su quel terreno:

En ef men fara af þeim iordum er þær hava um vætrinn. sva langt i fra. at þær gæta æigi sialvir sæð yfir sapgerð sina. ne varðveitt. þa skal sa er til kæmr. gærda um ok gæta. skera ik tina. ok æignazt með þi fiordung af korni oc halm.³⁸

L'organizzazione dei terreni produttivi delle Føroyar prevede oggi la loro suddivisione in campi coltivati nelle vicinanze dei villaggi (*bøar*) e pascoli (*haga*). Questi sono separati da muri in pietra (*garðar*), tanto che le espressioni *innan fyri garðanar* e *uttan fyri garðanar* significano rispettivamente 'nei campi coltivati vicino ai villaggi' e 'nei pascoli'.³⁹ Nella *Seyðabræv* si fa riferimento allo stesso tipo di suddivisione dei terreni quando si dice che i pascoli sono, tutti insieme, al di fuori del *garð*: *utan garðs*.⁴⁰

Un'altra caratteristica dell'ambiente naturale delle Føroyar emerge dalla norma che regola la proprietà del materiale ritrovato in mare: dopo un'accurata descrizione della procedura da seguire per dividere ed assegnare la carne di balena trovata in mare, l'autore della *Seyðabræv* riferisce che la stessa norma si applica al legno (*tre*).⁴¹ Una legge che equipari una fonte di cibo di enormi proporzioni, quale una balena, ai pezzi di legno che si possono rinvenire in

mare è, necessariamente, il prodotto di una società per la quale il legno rappresenta un bene di lusso, estremamente raro e costoso. Questo è, appunto, il caso delle Føroyar, dove spontaneamente non crescono alberi e tutto il legname necessario per l'edilizia o per il riscaldamento deve essere importato via mare. Data la particolarità dell'ecosistema faroese e l'endemica carenza di legname, appare assolutamente naturale che ogni pezzo di legno rinvenuto in mare o arenato sulla spiaggia venga considerato prezioso e possa, perciò, essere al centro di dispute legali. Da qui la necessità di regolamentarne il possesso in modo analogo a quanto avviene per la carne di balena.

4. Conclusioni

Sebbene la natura stessa dei testi giuridici richieda la massima obiettività ed escluda ogni forma di descrizione non finalizzata all'esposizione dei casi oggetto di discussione, l'analisi del lessico usato per rappresentare, nella *Seyðabræv* e nel frammento conosciuto come *Hundabræv*, la fauna e la natura delle Føroyar ha mostrato l'importanza dell'ambiente naturale e degli animali per la società e l'economia faroese.

Lungi dal soffermarsi su dettagli di carattere zoologico, le fonti faroesi medievali contengono una serie di termini riferiti alle specie animali importanti per la vita quotidiana dei Faroesi all'epoca della loro redazione. Queste comprendono non soltanto le specie allevate nelle Isole – ovini e bovini – ma anche tutti quegli animali, come cani e cavalli, che potevano essere utili all'uomo nella pastorizia, nell'agricoltura, nella caccia o come mezzi di trasporto. In particolare, il frammento della *Hundabræv* contiene tre diverse denominazioni per i cani, che vengono classificati in base alle loro abilità specifiche e, conseguentemente, alla loro utilità per l'uomo. Mentre nessuna norma riguarda la pesca, la caccia alla balena appare accuratamente regolamentata, a conferma della sua centralità all'interno dell'economia faroese del tempo.

Allo stesso modo, per quanto riguarda l'ambiente naturale faroese, i due testi giuridici analizzati non descrivono in termini poetici i colori e le luci delle Føroyar, bensì presentano nel dettaglio l'organizzazione dei campi produttivi, la distinzione tra i campi vicini ai villaggi e i pascoli, le colture e i raccolti. Una norma in particolare, che equipara il valore dei pezzi di legno rinvenuti in mare a quello di una balena, risulta comprensibile solo tenendo conto delle particolari condizioni in cui questi testi giuridici sono sorti, ovvero di una terra in cui non era possibile ottenere legno se non importandolo, ad alto costo, dall'altra sponda dell'Atlantico.

Note

¹ Cfr. anche Jonathan Wylie, *The Faroe Islands. Interpretations of History*, Lexington, 1987, pp. 9 e sg.

² Cfr. anche Högskuldur Thráinsson *et al.*, *Faroese. An Overview and Reference Grammar*, 2004, p. 13.

³ Per i vari momenti dell'emancipazione del faroese e per le problematiche ad essa collegate, si veda Chiara Benati, "Faroese: una lingua nazionale sotto assedio?", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli: Sezione germanica*, N. S. XV (2005), pp. 319-333.

⁴ Cfr. anche Lars S. Vikør, "The Nordic language area and the languages in the north of Europe", in Oskar Bandle *et al.* (a cura di), *The Nordic Languages. An International Handbook of the History of the North Germanic Languages 1*, Berlin – New York, 2002, pp. 1-12.

⁵ Per la descrizione e l'interpretazione delle pietre runiche si vedano Marie Ingerslev Simonsen, "The Kirkjubø Runic Stone", *Acta philologica scandinavica* 24 (1959), pp. 107-124 e Johannes Brøndum-Nielsen, "Sandeveg-runestenen (Vågo-Færøerne)", *Aarbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie*, 1923, pp. 111-122.

⁶ Queste lettere sono state pubblicate da Jakob Jakobsen, *Diplomatarium Færoense. Føroyskt Fodnbrævasavn. Miðaldarbrøv upp til trúðótarskeiðið við søguligum ransóknum*, Tórshavn, 1907, pp. 31-53.

⁷ Jón Helgason, "Kongsbókin úr Føroyum", *Útiseti* 6 (1951), pp. 101-122.

⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 112 e sg.

⁹ Cfr. *ibid.*, p. 112.

¹⁰ Per un'analisi linguistica dettagliata di questo manoscritto, cfr. Mikjel Sørli, *En færøysk-norsk lovbok fra omkring 1310. En studie i færøysk språkhistorie*, Tórshavn – Bergen, 1965.

¹¹ Cfr. Jóhan Hendrik W. Poulsen *et al.*, *Føroysk orðabók*, Tórshavn, 1998, pp. 1002 e sg.

¹² Jóhan Hendrik W. Poulsen – Ulf Zachariasen (a cura di), *Seyðabrævið*, Tórshavn, 1971, p. 47.

¹³ Cfr. Poulsen, *Føroysk orðabók*, cit., p. 258.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 79.

¹⁵ Cfr. il verbo *kyrra*, *ibid.*, p. 656.

¹⁶ Cfr. *ibid.*, p. 1166.

¹⁷ Poulsen – Zachariasen, *Seyðabrævið*, cit., p. 48.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

²⁰ *Ibid.*, p. 46: "Enn huervitna þar sem menn æigu sauð saman e(ða) haglendj. þa se hundar æigi flæiri en ollum sæmr þeim sem skynsamir ero. ok sæ þeir hundar allir. ollum jamhæimmolir."

²¹ *Ibid.*, p. 49.

²² Cfr. Poulsen, *Føroysk orðabók*, cit., p. 820.

²³ *Ibid.*, p. 49.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 47.

²⁶ Cfr. Poulsen, *Føroysk orðabók*, cit., pp. 705 e 1059.

²⁷ Herbert Kolb, "Namen und Bezeichnungen der Pferde in der mittelalterlichen Literatur", *Beiträge zur Namenforschung* 9 (1974), pp. 151-166.

²⁸ Poulsen, *Føroysk orðabók*, cit., p. 321.

²⁹ Helgason, "Kongsbókin", p. 111.

³⁰ Poulsen – Zachariasen, *Seyðabrævið*, cit., p. 46.

³¹ *Ibid.*, p. 48.

³² Vicki Ellen Szabo, *Monstrous Fishes and the Mead-Dark Sea. Whaling in Medieval North Atlantic*, Leiden – Boston, 2008, p. 243.

³³ Poulsen – Zachariasen, *Seyðabrævið*, cit., p. 49.

³⁴ *Ibid.*, p. 51.

³⁵ Cfr. *ibid.*, p. 6 e Szabo, *Monstrous Fishes*, cit., p. 252.

³⁶ Poulsen – Zachariasen, *Seyðabrævið*, cit., p. 46.

³⁷ Cfr. Poulsen, *Føroisk orðabók*, cit., pp. 34 e 622.

³⁸ Poulsen – Zachariasen, *Seyðabrævið*, cit., p. 46.

³⁹ Cfr. Poulsen, *Føroisk orðabók*, pp. cit., 176, 342 e 404.

⁴⁰ Poulsen – Zachariasen, *Seyðabrævið*, cit., p. 47.

⁴¹ *Ibid.*, p. 49.

Opere Citate

- Benati, Chiara, “Faroese: una lingua nazionale sotto assedio?”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli: Sezione germanica*, N. S. XV (2005), pp. 319-333.
- Brøndum-Nielsen, Johannes, “Sandeivåg-runestenen (Vågo-Færøerne)”, *Aarbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie*, 1923, pp. 111-122.
- Helgason, Jón, “Kongsbókin úr Føroyum”, *Útiseti* 6 (1951), pp. 101-122.
- Jakobsen, Jakob, *Diplomatarium Færoense. Føroyskt Fodnbrævasavn. Miðaldarbrøv upp til trúbotarskeiðið við søguligum ransóknum*, Tórshavn, 1907, pp. 31-53.
- Kolb, Herbert, “Namen und Bezeichnungen der Pferde in der mittelalterlichen Literatur”, *Beiträge zur Namenforschung* 9 (1974), pp. 151-166.
- Poulsen, Jóhan Hendrik W., *et al.*, *Føroisk orðabók*, Tórshavn, Føroya Fróðskaparfelag, 1998.
- Poulsen, Jóhan Hendrik W., e Ulf Zachariasen (a cura di), *Seyðabrævið*, Tórshavn, Føroya Fróðskaparfelag, 1971.
- Simonsen, Marie Ingerslev, “The Kirkjubø Runic Stone”, *Acta philologica scandinavica* 24 (1959), pp. 107-124.
- Sørli, Mikjel, *En færøysk-norsk lovbok fra omkring 1310. En studie i færøysk språkhistorie*, Tórshavn – Bergen, Universitetsforlaget, 1965.
- Szabo, Vicki Ellen, *Monstrous Fishes and the Mead-Dark Sea. Whaling in Medieval North Atlantic*, Leiden – Boston, Brill, 2008.
- Thráinsson, Höskuldur, *et al.*, *Faroese. An Overview and Reference Grammar*, Tórshavn, Føroya Fróðskaparfelag, 2004.
- Vikør, Lars S., “The Nordic language area and the languages in the north of Europe”, in Oskar Bandle *et al.* (a cura di), *The Nordic Languages. An International Handbook of the History of the North Germanic Languages* 1, Berlin – New York, de Gruyter, 2002, pp. 1-12.
- Wylie, Jonathan, *The Faroe Islands. Interpretations of History*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1987.

UNO STUDIO DEL *WORD ORDER* NELLE *HARLEY LYRICS*

Enrico Torre

1. Introduzione

Il presente articolo prende in analisi un aspetto della sintassi nell'inglese medio, basandosi su un corpus di dati raccolti in un testo poetico di tale periodo storico. Nello specifico, in questo studio si procede ad una disamina del *word order* in un campione di versi estratti dalle *Harley Lyrics*, al fine di ricavare le tipologie di frasi che mostrano i dati più interessanti e, all'interno di esse, rilevare le costruzioni sintattiche più frequenti. Quindi si cerca, ricorrendo anche all'ausilio di alcuni contributi apportati da vari linguisti, di formulare delle ipotesi che possano illustrare i meccanismi in base ai quali nell'inglese medio determinati *patterns* sintattici ricorrono con una frequenza superiore rispetto ad altri.

La scelta dell'approccio da adottare come background teorico è avvenuta nel contesto di una dicotomia esistente tra due diverse scuole di pensiero in merito alla posizione dell'oggetto diretto all'interno della frase¹. Secondo alcuni studiosi, tra i quali Van Kemenade (1997), l'ordine VO si manifesta solo in superficie per effetto di un'estrapposizione dell'oggetto, che dalla posizione preverbale viene spostato in posizione finale, mentre a livello implicito l'ordine sottostante rimane OV. Altri linguisti, come Pintzuk (1991), ritengono invece che entrambi i tipi di ordine si manifestino a livello sottostante, secondo un criterio in base al quale le strutture grammaticali si trovano in una situazione di competizione.

Nel presente studio si è considerato opportuno adottare un punto di vista più vicino ai sostenitori della teoria delle strutture grammaticali in competizione, in virtù della grande quantità di elementi che essi sono stati in grado di portare in difesa del loro criterio. In particolare, si è deciso di fare riferimento alla metodologia di analisi utilizzata in alcuni studi condotti da Kroch e Taylor (1994, 1997, 2000). Le principali ragioni della preferenza per il procedimento metodologico di Kroch e Taylor sono le seguenti:

- la scelta di un retroterra teorico poco complesso e largamente utilizzato nell'ambito della sintassi generativa, diacronica e non (la *phrase structure* proposta da Chomsky 1986);
- la chiarezza nell'esposizione degli argomenti e nella presentazione dei dati;
- la considerazione di una grande quantità di elementi e la loro inclusione o esclusione dall'analisi secondo criteri ragionevoli;
- l'attenzione dedicata ai particolari;

- l'immediata ricerca di un riscontro empirico per le ipotesi formulate.

Gli studi di Kroch e Taylor portano degli elementi a favore della teoria delle strutture grammaticali in competizione, attraverso un'analisi del *word order* in alcuni testi in prosa i cui risultati dimostrano la netta prevalenza dell'ordine sottostante VO nell'inglese medio, ma contemporaneamente danno prova dell'esistenza di un considerevole residuo di casi caratterizzati dall'ordine sottostante OV. In questo studio si vuole verificare se lo stesso accade anche con l'esame di un testo in versi. A tale scopo viene analizzato il *word order* in un campione di versi estratti dalle *Harley Lyrics*.

Con il termine di *Harley Lyrics* si fa riferimento alle liriche religiose e secolari contenute nel volume edito da Brook (1956), che raccoglie le poesie in inglese incluse nel manoscritto trilingue oggi noto come *Harley 2253*, fatta eccezione per le canzoni politiche. E' stimato che tali liriche siano state composte nella prima metà del tredicesimo secolo e che la variante linguistica utilizzata sia quella delle Midlands occidentali.

Per quanto riguarda la forma metrica delle *Harley Lyrics*, il numero di accenti ritmici in un verso varia da due a sette, ma la maggior parte delle liriche mostra versi caratterizzati da tre o quattro. L'uso del verso giambico è la regola, ma Brook sottolinea anche la presenza di tre poesie che utilizzano versi derivati dal verso allitterativo tipico dell'inglese antico, diviso in due semiversi, ognuno dei quali caratterizzato da due sillabe accentate e da un numero variabile di sillabe non accentate. Si possono rilevare diversi tipi di strofa, anche all'interno della stessa lirica. Un dispositivo molto usato è la concatenatio, che consiste nel collegamento di due versi consecutivi attraverso la ripetizione della stessa parola o l'allitterazione dello stesso suono. L'allitterazione è utilizzata in modo piuttosto libero ed è più frequente nelle liriche secolari che non in quelle di stampo sacro. Infine, la rima è la regola, al punto che quando nell'inglese medio si incontrano versi che non rimano, si sospetta che il testo originale sia stato corrotto.

Il materiale utilizzato per la raccolta di dati in questo studio è costituito da trecentodiciassette versi estratti da trenta tra le liriche incluse nel volume curato da Brook. I versi sono stati scelti secondo un criterio molto semplice: si tratta della prima o delle prime due strofe di ogni lirica, per una media di circa undici versi per ogni componimento. Dall'analisi sono state escluse due liriche: la prima, *Earth upon Earth*, poiché costituita da soli quattro versi, e la diciannovesima, *Dum Ludis Floribus*, in quanto solo gli ultimi due dei versi che la compongono sono scritti in inglese, mentre i rimanenti diciotto alternano il latino all'anglo-normanno.

I versi estratti dalle liriche sono stati utilizzati per ricavare le costruzioni sintattiche in essi contenute, fatte successivamente oggetto di un'indagine empirica di tipo quantitativo mirata a misurarne la ricorrenza e, di conseguenza, verificarne la rilevanza. Sono state raccolte trecento frasi, divise tra principali e subordinate (il cui rapporto è sostanzialmente di 2:1, vèdasi Tab. 1)².

Tab. 1

Frase	Numero	Percentuale
Principali	203	67.7%
Subordinate	97	32.3%
Totale	300	100.0%

Le frasi rivelatisi di maggiore interesse sono fondamentalmente di tre tipi: quelle costituite da un soggetto (S), un verbo lessicale (V) ed un complemento del soggetto (C_s), quelle composte da un soggetto (S), un verbo lessicale (V) ed un oggetto diretto (O) e quelle formate da un soggetto (S), un verbo non lessicale (v)³, un verbo lessicale (V) ed un oggetto diretto (O). Durante il lavoro è emerso il problema metodologico di come considerare le frasi caratterizzate da soggetto o, in un numero di situazioni assai più limitato, oggetto diretto, sottintesi. La soluzione adottata è stata quella di associare tali categorie sintattiche alla loro posizione più frequente: ai soggetti sottintesi è stata quindi assegnata la collocazione immediatamente precedente al verbo ausiliare o modale se presente (come in (1)), altrimenti al verbo lessicale (vèdasi (2)), mentre agli oggetti diretti sottintesi (di cui un esempio è mostrato in (3)) è stata sempre attribuita l'ubicazione immediatamente successiva a quest'ultimo.

(1) longe habbe hold me þerfro;
 long have(1sg) held me from it
 'I have held myself away from it for a long time'
 (*God, þat al þis Myhtes May*)

(2) ant wrot hit on ys boc.
 and wrote(3sg) it on his book.
 'and he wrote it in his book'
 (*The Labourers in the Vineyard*)

(3) heo haueþ me plyht ant wyteþ me wyþ wronge.
 She has to-me promised and knows me with injustice.
 'she has promised it to me and she knows me with injustice'
 (*The Way of Woman's Love*)

Una questione simile è sorta in quei casi in cui soggetto e verbo si trovano fusi in un'unica parola (si consideri ad esempio (4)). In questi casi la soluzione scelta è stata considerare queste due categorie come separate ed aggregarle ai casi in cui il soggetto precede il verbo.

- (4) *ichot from heuene it is me sent;*
I know from heaven it is to-me sent;
'I know she was sent to me from heaven'
(Alysoun)

Possiamo ora considerare da vicino le tipologie di frase a cui si è fatto riferimento sopra. Nel par. 2 si esamineranno le frasi costituite da soggetto, verbo lessicale e complemento del soggetto, nel par. 3 si prenderanno in considerazione le frasi formate da soggetto, verbo lessicale ed oggetto diretto, mentre nel par. 4 si analizzeranno le frasi composte da soggetto, verbo non lessicale, verbo lessicale ed oggetto diretto. Quindi, nel par. 5 si procederà ad una breve considerazione relativa al fenomeno dell'inversione tra soggetto e verbo finito. Infine, nel sesto paragrafo si presenteranno le conclusioni suggerite dai risultati della nostra analisi.

2. Le frasi senza verbi ausiliari / modali e con complemento del soggetto

I dati relativi all'analisi di tali frasi sono illustrati in Tab. 2 (le costruzioni sintattiche saranno per comodità indicate dalla combinazione delle iniziali delle categorie che le costituiscono). L'analisi del complemento del soggetto è uno dei problemi che nella letteratura sono meno considerati. Un accenno indiretto all'argomento è presente in Fischer e Van der Wurff (2006: sez. 3.4.5), mentre in altri studi si può trovare l'accorpamento di tale categoria sintattica all'oggetto diretto (ad esempio in Kroch e Taylor 2000 ed in Fischer et al. 2000), ma nessuno dei contributi consultati affronta il tema in maniera approfondita. Ciononostante, l'importanza dell'argomento non è del tutto marginale e, dal momento che nel corpus di dati utilizzato in questo studio le costruzioni caratterizzate dalla presenza del complemento del soggetto sono riscontrate in maniera abbastanza consistente, si è ritenuto appropriato esaminare brevemente la questione.

Tab. 2

Frase senza verbi ausiliari / modali e con complemento del soggetto				
Costruzione	Principali		Subordinate	
	Numero	Percentuale	Numero	Percentuale
SVC _s	20	64.5%	11	84.6%
SC _s V	1	3.2%	1	7.7%
C _s SV	6	19.4%	1	7.7%
C _s VS	2	6.5%	0	0.0%

VSC _s	2	6.5%	0	0.0%
VC _s S	0	0.0%	0	0.0%
Totali	31	100.0%	13	100.0%

Le frasi senza verbi ausiliari o modali dotate di complemento del soggetto mostrano una costruzione sintattica nettamente prevalente, SVC_s (di cui un esempio è riportato in (5)), sia nelle proposizioni principali (dove ricorre con una frequenza del 64.5%) che, soprattutto, nelle subordinate (84.6%). Alla luce di questo fatto, sembra praticamente inevitabile considerare SVC_s un ordine sottostante.

(5) he is coral ycuð wiþ cayser ant knyht
 she is red coral famous among emperor and knight
 ‘she is red coral famous among emperors and knights’
 (*Annot and John*)

Fermo restando quanto appena detto, si è notata la presenza nelle frasi principali di una costruzione minoritaria, C_sSV, che ricorre in maniera significativamente superiore rispetto alle altre. Osservando i vari casi uno ad uno, ad una prima analisi questa costruzione potrebbe apparire molto meno interessante di quanto la statistica lasciasse presupporre: pare, infatti, che lo spostamento del complemento del soggetto in posizione iniziale si possa spiegare semplicemente con l’intenzione di enfatizzarlo, una scelta stilistica che non riflette uno schema grammaticale, oppure con la necessità di preservare la rima. Tuttavia, può essere interessante prendere in considerazione i tipi di soggetto incontrati in tale costruzione. La tipologia di soggetto prevalente è quella pronominale: nelle frasi principali caratterizzate da costruzione C_sSV abbiamo quattro casi di soggetto pronominale, un soggetto costituito da sintagma nominale ed un soggetto nullo.

Considerando che sul totale delle frasi principali caratterizzate dalla presenza di complemento del soggetto la tipologia di soggetto più frequente è quella del sintagma nominale (si osservi Tab. 3), il fatto che tale sintagma compaia in posizione di soggetto una sola volta nella costruzione C_sSV (védasi (6)) mentre nei restanti casi si hanno quattro soggetti pronominali ed un soggetto nullo, potrebbe suggerire che vi sia una preferenza per spostare il complemento del soggetto in posizione iniziale quando il soggetto è un elemento prosodicamente leggero (un esempio è illustrato in (7)).

Tab. 3

Tipi di soggetto nelle frasi senza verbi ausiliari / modali con complemento del soggetto				
	Principali		Subordinate	
Tipologia	Numero	Percentuale	Numero	Percentuale

Uno studio del word order nelle Harley Lyrics

Sintagma nominale	14	45.2%	2	15.4%
Pronome	12	38.7%	11	84.6%
Altro	5	16.1%	0	0.0%
Totale	31	100.0%	13	100.0%

(6) so worly wymmen are by west;
 so splendid women are in west;
 ‘women are so splendid in the west’
 (*Advice to Women*)

(7) ffol ich wes in folies fayn,
 fool I was in misdeeds glad,
 ‘I was fool in glad misdeeds’
 (*An Old Man’s Prayer*)

Questa ipotesi però, sebbene non possa essere esclusa del tutto, non può che essere accolta con la massima cautela, poiché i dati a nostra disposizione non sono abbastanza cospicui per poterci permettere di procedere ad una conclusione con sufficiente sicurezza. Inoltre, considerando che i pronomi ed i soggetti nulli rappresentano anche circa la metà dei soggetti nelle frasi principali dotate di costruzione SVC_s (quindi una quantità non insignificante), sembra più prudente considerare lo spostamento del complemento in posizione iniziale dovuto a scelte o esigenze stilistiche. In ogni caso, la percentuale di frequenza della costruzione C_sSV (19.4%) sul totale del nostro campione di versi, se confrontata con quella delle altre costruzioni minoritarie, pare permetterci quantomeno di supporre che tale *pattern* rappresenti la costruzione “marcata” per le frasi principali.

3. Le frasi senza verbi ausiliari / modali e con oggetto diretto

Passiamo ora al tipo di frase costituita da soggetto, verbo ed oggetto diretto, i cui dati trovano rappresentazione in Tab. 4.

Tab. 4

Frasi senza verbi ausiliari / modali con oggetto diretto				
Costruzioni	Principali		Subordinate	
	Numero	Percentuale	Numero	Percentuale
SVO	53	63.1%	15	44.1%
SOV	7	8.3%	8	23.5%
VSO	4	4.8%	0	0.0%
VOS	2	2.4%	0	0.0%
OSV	16	19.0%	10	29.4%
OVS	2	2.4%	1	2.9%
Totali	84	100.0%	34	100.0%

Le frasi caratterizzate dall'assenza di verbi ausiliari o modali e la presenza di oggetto diretto sono quelle numericamente superiori nel campione di versi tema della nostra analisi. Come si può vedere nella tabella, la costruzione che ricorre con maggiore frequenza nelle frasi principali ed in quelle subordinate è la stessa, SVO (védasi l'esempio in (8)).

(8) þe lutel foul haþ hire wyl
the little bird has her pleasure
'the little bird has its pleasure'
(*Alysoun*)

Nondimeno, non si può non fare caso al fatto che lo scarto tra le frequenze di tale costruzione e la ricorrenza delle altre nelle frasi subordinate è molto inferiore rispetto alla differenza riscontrabile nelle proposizioni principali, tanto che mentre in queste ultime la ricorrenza di SVO supera i tre quinti del totale, nelle subordinate essa non arriva alla metà e la sua entità è inferiore alla somma delle due costruzioni che la seguono, OSV e SOV, che sembrano quindi essere i "beneficiari" del calo della frequenza di SVO.

Per quanto riguarda il predominio di SVO nelle frasi principali, esso non sorprende particolarmente, in quanto già nell'inglese antico, per effetto della regola del V2⁴, tale costruzione era ben diffusa. Tuttavia, la regola del V2 permetterebbe anche un'altra costruzione, OVS, che invece è assolutamente marginale nei nostri dati. In merito a tale situazione, Fischer (1992) ha supposto che la perdita delle declinazioni abbia un suo ruolo in questo in quanto, una volta scomparse le flessioni, un *word order* più fisso aiuta a distinguere il soggetto di una frase dal suo oggetto⁵. Tale ipotesi sembra trovare conferma se si confronta la frequenza di OSV con quella di SOV: OSV ha una ricorrenza più che doppia rispetto alla costruzione in cui il soggetto precede l'oggetto (19.0% contro 8.3%), giustificando (pur non avvallandola integralmente) l'osservazione di Reszkiewicz (1962) secondo cui quando nell'inglese medio troviamo una sequenza di due sintagmi nominali, il soggetto è sempre quello più vicino al verbo. La percentuale di OSV sembrerebbe inoltre supportare la conclusione di Kroch e Taylor (2000) relativa alla prevalenza dell'ordine sottostante VO nell'inglese medio: infatti, gli oggetti riscontrati nelle frasi principali caratterizzate dalla costruzione OSV sembrano essere stati spostati nella posizione precedente a quella del soggetto semplicemente per enfatizzarli (come nell'esempio (9)) oppure per salvaguardare la rima (come si può vedere in (10)), non per seguire un modello grammaticale. Si può per tanto ipotizzare (pur ammettendo un certo margine di errore) che quando si incontra l'ordine di superficie OSV, l'ordine sottostante sia SVO⁶.

Uno studio del word order nelle Harley Lyrics

(9) My deþ y loue, my lyf ich hate, for a leuedy shene,
My death I love, my life I hate, for a lady beautiful,
'I love my death and I hate my life, because of a beautiful
lady'
(*De Clerico et Puella*)

(10) In marewe men he sohte,
In morning men he sought,
at vnder mo he brohte,
at under more he brought,
'In the morning he sought some men and at 9 a.m. he
brought some more'
(*The Labourers in the Vineyard*)

Per quanto concerne le frasi subordinate, come anticipato, la percentuale della frequenza di SVO, sebbene rimanga la più alta, subisce un ridimensionamento a favore di SOV e soprattutto di OSV. La considerevole percentuale di SOV (23.5%) può trovare una spiegazione nel fatto che tale costruzione rappresenta il *pattern* standard per la subordinazione nell'inglese antico e, per tanto, la ricorrenza di SOV può essere considerata come indicativa del livello di sopravvivenza dell'ordine sottostante OV nell'inglese medio al momento della composizione delle *Harley Lyrics*, in quanto la percentuale del 23.5% sembra decisamente troppo alta per essere spiegata esclusivamente dall'azione di un fenomeno sintattico come lo *scrambling*⁷ (come osservato da Kroch e Taylor 2000). Di conseguenza, possiamo affermare che, sebbene declinante, l'ordine OV ai tempi delle *Harley Lyrics* è ancora lontano dalla sua scomparsa (un esempio di frase subordinata caratterizzata dalla costruzione SOV è offerto in (11)). Tale fatto è importante, in quanto va a costituire un elemento a favore della teoria della competizione tra strutture grammaticali, energicamente sostenuta da Pintzuk (1991) e da Kroch e Taylor (1994, 1997, 2000), sebbene il campo di verifica migliore per questa ipotesi siano le frasi caratterizzate dalla presenza di un verbo non lessicale.

(11) prey e Iesu þy sone þat he me rede ant wysse
pray Jesus thy son that he me guide and teach
'pray your son Jesus to guide and teach me'
(*Blessed Be Þou, Leuedy*)

Passando ad esaminare la costruzione OSV, la cui frequenza (29.4%) è persino superiore a quella della costruzione appena considerata, è necessario stare attenti a non farsi ingannare, poiché i numeri sopravvalutano la rilevanza del *pattern* OSV. Difatti, analizzando accuratamente il nostro corpus di dati, le

aspettative create dalla tabella vengono deluse, poiché possiamo facilmente ricavare che la stragrande maggioranza (70.0%) degli oggetti che si possono trovare in questa costruzione è costituita da pronomi relativi (védasi ad esempio (12)) e dal momento che questi ultimi sono caratteristica peculiare delle frasi subordinate e riscontrabili nella stessa posizione anche nell'inglese contemporaneo, questa costruzione non risulta particolarmente significativa ai fini di uno studio diacronico del *word order*.

(12)ant welde which ich wolde,
and possess which I will,
'and possess the one who I desire'
(*The Fair Maid of Ribblesdale*)

Per quanto riguarda la minoranza formata dagli oggetti non costituiti da pronomi relativi, essi presentano le stesse caratteristiche dei loro omologhi riscontrabili nelle frasi principali. Quindi, ci troviamo costretti a prendere atto del fatto che la differenza tra le proposizioni principali e quelle subordinate messa in risalto dalle statistiche non ha grande attendibilità in relazione alla costruzione OSV. Conseguentemente, possiamo rilevare come l'unica difformità sostanziale tra le frasi principali e le subordinate sia la più robusta presenza in queste ultime della costruzione SOV.

Ai fini del nostro studio, può essere interessante osservare una tabella riportata da Crystal (2005: 102), che presentiamo in Tab. 5⁸, relativa alla frequenza delle varie costruzioni sintattiche rilevate in quattro lavori risalenti a momenti storici precedenti alle *Harley Lyrics* (due rientrano nel periodo dell'inglese antico, mentre gli altri due fanno parte del periodo dell'inglese medio).

Tab. 5

	<i>Parker Chronicle</i> (734-892)	<i>Alfred's Pastoral</i> <i>Care</i> (c. 900)	<i>Peterborough</i> <i>Chronicle</i> (1122-54)	<i>Ormulum</i> (1200)
SVO	48	77	142	137
SOV	35	44	17	14
VSO	18	6	13	11
VOS	3	1	1	1
OSV	93	70	24	33
OVS	3	2	3	4

Purtroppo, la statistica qui riportata non fa distinzione tra frasi principali e frasi subordinate. In Tab. 6 riproponiamo i dati presentati in Tab. 4 provvedendo

Uno studio del word order nelle Harley Lyrics

anche noi ad omettere questa diversificazione al fine di poter effettuare una comparazione tra i nostri dati e quelli riportati da Crystal.

Tab. 6

	<i>Harley Lyrics</i> (sec. XIII)
SVO	68
SOV	15
VSO	4
VOS	2
OSV	26
OVS	3

Confrontando Tab. 5 e Tab. 6, si può notare una certa corrispondenza tra i dati relativi all'*Ormulum* ed i nostri. Per valutare meglio l'entità di tale correlazione, in Tab. 7 procediamo ad inserire anche le percentuali corrispondenti a queste cifre.

Tab. 7

Frase senza verbi ausiliari / modali con oggetto diretto				
Costruzioni	<i>Ormulum</i>		<i>Harley Lyrics</i>	
	Numero	Percentuale	Numero	Percentuale
SVO	137	68.5%	68	57.6%
SOV	14	7.0%	15	12.7%
VSO	11	5.5%	4	3.4%
VOS	1	0.5%	2	1.7%
OSV	33	16.5%	26	20.0%
OVS	4	2.0%	3	2.5%
Totali	200	100.0%	118	100.0%

I dati registrati in Tab. 7 mostrano che l'affinità tra la frequenza delle costruzioni nell'*Ormulum* e nelle *Harley Lyrics* è effettivamente molto forte. Possiamo notare che in entrambe le opere la ricorrenza di SVO supera nettamente il 50.0%, seguita da OSV, quindi da SOV e poi dalle altre costruzioni. Le percentuali non coincidono perfettamente, nel caso di SVO arrivano addirittura a divergere di quasi undici punti percentuali, però non possiamo non rilevare una sostanziale somiglianza tra i dati relativi all'una ed all'altra opera. Facendo un passo indietro, osservando Tab. 5 si nota che si ha uno stacco tra la traduzione alfrediana della *Cura Pastoralis* di Papa Gregorio Magno, testo che fa ancora parte dell'inglese antico, e la redazione della *Peterborough Chronicle*, che invece è considerata uno dei primissimi testi in inglese medio. Tra quest'ultimo testo e l'*Ormulum* si può notare una certa continuità: le differenze maggiori sono costituite da un leggero aumento nella frequenza di OSV ed una lieve diminuzione di SVO e SOV. Anche tra l'*Ormulum* e le *Harley Lyrics* si ha un aumento nella

percentuale di ricorrenza di OSV ed una diminuzione di SVO, però si registra una divergenza per quanto riguarda SOV, che nelle *Harley Lyrics* aumenta di quasi sei punti percentuali rispetto all'*Ormulum*.

Queste ultime osservazioni hanno una certa importanza. La sostanziale continuità tra la *Peterborough Chronicle* e l'*Ormulum* non è solo interessante in una prospettiva diacronica, ma potrebbe dimostrare anche una certa uniformità tra due generi letterari diversi, tenuto presente che la prima costituisce un testo in prosa, mentre il secondo è un poema. Per quanto riguarda il confronto tra l'*Ormulum* e le *Harley Lyrics*, entrambi opere in versi, la discreta percentuale di OSV in ambedue i lavori, aumentando a scapito di SVO, è probabilmente dovuta a motivi stilistici e metrici che comportano lo spostamento dell'oggetto diretto dalla posizione postverbale alla posizione iniziale (vedansi gli esempi ((9) e (10) riportati sopra), permettendoci di ribadire la difendibilità dell'affermazione di Kroch e Taylor (2000) sulla prevalenza dell'ordine sottostante VO nell'inglese medio. Per quanto riguarda infine la maggiore frequenza della costruzione SOV nelle *Harley Lyrics* rispetto al poema scritto da Orm, si può procedere a due speculazioni di natura differente: un'ipotesi riguarda ancora una volta le esigenze stilistiche e metriche che, nelle opere in versi, hanno sempre una certa importanza; l'altra supposizione concerne invece le varianti geografiche, in quanto l'*Ormulum* (come anche la *Peterborough Chronicle*) deriva dalle Midlands orientali, mentre le *Harley Lyrics* provengono dalle Midlands occidentali. Questo permette di pensare che l'ordine OV nei territori dell'ovest abbia resistito più a lungo che non in quelli dell'est, come già ipotizzato da Kroch e Taylor (1997).

4. Le frasi con verbi ausiliari / modali e con oggetto diretto

Le frasi caratterizzate dalla presenza di un verbo non lessicale e dell'oggetto diretto non sono particolarmente numerose nel campione di versi preso in esame (esse rappresentano circa un decimo delle frasi totali). Tuttavia, considerando che l'importanza di questo tipo di proposizione è da sempre evidenziata dagli studiosi di sintassi diacronica (vedansi, ad esempio, Fischer 1992 o Kroch e Taylor 2000), pare comunque ragionevole dedicare una parte del nostro tempo all'analisi di questo tipo di frasi. Come si può vedere in Tab. 8, nelle frasi principali la costruzione prevalente è SvVO (vedasi (13)), seguita da SvOV (di cui un esempio è fornito in (14)) e da OSvV (si osservi l'esempio (15)).

Uno studio del word order nelle Harley Lyrics

Tab. 8

Frase con verbi ausiliari / modali con oggetto diretto				
Costruzioni	Principali		Subordinate	
	Numero	Percentuale	Numero	Percentuale
SvVO	8	38.1%	2	25.0%
SvOV	6	28.6%	1	12.5%
SVvO	1	4.8%	0	0.0%
SOvV	1	4.8%	4	50.0%
vSOV	1	4.8%	0	0.0%
VSvO	1	4.8%	0	0.0%
OSvV	3	14.3%	1	12.5%
Totali	21	100.0%	8	100.0%

(13) as emeraude amorewen þis may haueþ myth.
as an emerald in the morning this may have strength.
‘this may have strength as an emerald in the morning’
(*Annot and John*)

(14) Weping haueþ myn wonges wet
Weeping has my cheeks wet
‘weeping has made my cheeks wet’
(*The Poet’s Repentance*)

(15) my serewe, my care, al wiþ a word he myhte away
caste.
my grief, my sorrow, all with a word she might away
remove.
‘with a word, she might remove all my grief and sorrow’
(*De Clerico et Puella*)

Sulla prevalenza di SvVO nei confronti di SvOV, possiamo mettere a confronto due punti di vista differenti. Stockwell (1977) attribuisce la supremazia della costruzione SvVO su SvOV all’effetto del fenomeno che egli definisce *exbraciation*, ovvero uno spostamento dell’oggetto in posizione finale. Tale visione dà quindi per scontato che la costruzione di origine sia SOvV, che la regola del V2 trasforma in SvOV, la quale a sua volta viene convertita in SvVO dall’azione dell’*exbraciation*. Kroch e Taylor (2000) hanno dimostrato che in realtà l’ordine sottostante nell’inglese medio non è affatto sempre OV, ma anzi già nella prima fase di questo periodo VO è nettamente il più frequente. Inoltre, i due studiosi hanno attestato che è vero che la comparsa in superficie dell’ordine VO può essere causata da uno spostamento dell’oggetto in posizione postverbale (così come dall’azione dello *scrambling*), ma anche che la comparsa in superficie di OV può avvenire in ugual modo per effetto dello *scrambling*.

Per quanto riguarda le frasi principali, si è già detto che nei nostri dati viene confermato il fatto che SvVO e SvOV sono i due *patterns* più diffusi e che il primo prevale sul secondo. Possiamo rilevare anche il fatto che il verbo finito si trova nei due terzi dei casi in seconda posizione, avvalorando l'affermazione di Fischer (1992) secondo cui la regola del V2 nell'inglese medio opera ancora in maniera consistente. Con riferimento alla ricorrenza di OSvV, invece, l'oggetto sembra essere spostato (molto probabilmente dalla posizione postverbale, in linea con il ragionamento di Kroch e Taylor e le nostre conclusioni relative alle frasi sprovviste di verbo ausiliare o modale ma dotate di oggetto diretto) in posizione iniziale per porvi enfasi, esattamente come nel caso delle frasi senza verbo non lessicale (si confrontino gli esempi (15) e (9) riportati sopra) oppure per preservare la rima o la metrica, non per ragioni legate alla grammatica.

Relativamente alle frasi subordinate, si nota un trend diverso rispetto a quello prevalente nelle proposizioni principali, sebbene la scarsità di dati (si riguardi Tab. 8) ci imponga di guardare a questa tendenza con una certa circospezione. Nelle frasi subordinate, la costruzione che ricorre più spesso è SOvV (védasi esempio (16)), un *pattern* che invece è assolutamente marginale nelle frasi principali.

(16)Wo is him þat þe shal misse!
Sorrowful is he that thee shall miss!
'The one who loses you is sorrowful'
(*Suete Iesu, King of Blysse*)

La prevalenza di questo *pattern* sintattico sembrerebbe dare ragione a Stockwell, in quanto nelle frasi subordinate non agisce la regola del V2⁹. Sovrapponendo la sua linea di ragionamento alle conclusioni riportate da Kroch e Taylor, la ricorrenza dell'oggetto a seguire immediatamente il soggetto andrebbe a testimoniare un livello di sopravvivenza dell'ordine sottostante OV nell'inglese medio addirittura di gran lunga superiore a quello valutato da questi ultimi¹⁰. Ciononostante, non va dimenticato che i dati a nostra disposizione sono molto scarsi, che il materiale a cui essi fanno riferimento è composto da versi e che la ricorrenza dell'oggetto a seguire immediatamente il soggetto può essere dettata dalla necessità di preservare la rima nelle situazioni in cui verrebbe compromessa se l'oggetto fosse situato in posizione postverbale (come in (17)).

(17)Lvtel wot it any mon
Little knows it any man
how loue hym haueþ ybounde
how love him has bound
þat for vs o þe rode ron

that for us on the cross bled
ant bohte vs wiþ his wounde.
and redeemed us with his wounds.
'Any man knows little of how love has bound him, who bled on
the cross for us and redeemed us with his wounds'
(*The Way of Christ's Love*)

Di conseguenza, non pare prudente affermare che la costruzione SOvV possa avere uno straordinario significato da un punto di vista grammaticale, in quanto sembra più probabile che sia semplicemente il risultato di un'operazione stilistica, anche alla luce del fatto che la seconda costruzione in quanto a frequenza è SvVO, circostanza che ancora una volta pare supportare le affermazioni di Kroch e Taylor (2000) relative alla preminenza dell'ordine VO nell'inglese medio. Sembra più plausibile, conseguentemente, supporre che la costruzione SOvV emerga nella maggior parte dei casi a causa dello spostamento dell'oggetto dalla posizione finale a quella preausiliare, rispecchiando un ordine sottostante in cui il verbo lessicale precede l'oggetto diretto (quindi VO), analogamente a quanto concluso in merito alle costruzioni prive di verbo non lessicale.

5. L'inversione soggetto-verbo

Poiché l'inversione tra soggetto e verbo finito rappresenta un fenomeno che riguarda sia le frasi caratterizzate dalla presenza di un verbo non lessicale che quelle in cui tale verbo è assente¹¹, si è deciso di dedicare un breve paragrafo a parte per procedere ad una concisa riflessione relativa a questo fenomeno. Nel campione di versi esaminato in questa sede l'inversione appare raramente (si riscontrano soltanto sette casi in totale, mettendo insieme le tre tipologie di frase considerate), limitandosi ad una manciata di frasi orientate ad influenzare il comportamento altrui (di cui viene fornito un esempio in (18)), a qualche caso che vede una negazione in posizione iniziale (vedasi (19)) e ad una domanda (come mostrato in (20)).

(18)maide, byseche y þe
maiden, implore I thee
vostre seint socour;
your holy help;
'maiden, I beg you to help me'
(*A Prayer of Deliverance*)

(19)ne kepte heo non henyng here
not wished she no insult hear
'she didn't want to hear any insults'
(*The Meeting in the Wood*)

(20) 3ef mi þoht helpeþ me noht, to wham shal y me mene?
If my thought helps me not, to whom shall I me lament?
'If my thought doesn't help me, with whom shall I lament?'
(*De Clerico et Puella*)

Il fatto che, a differenza di quanto accade nei testi in prosa, nelle frasi caratterizzate dalla presenza dell'oggetto diretto l'inversione non sia la regola dopo un avverbio locativo (come si può osservare in (21)) o temporale (védasi (22)) non pare legato a questioni grammaticali, ma sembra piuttosto dipendere da questioni stilistiche.

(21) in vche londe heo leomeþ liht,
in each land she shines light,
'she gleams in each land'
(*The Fair Maid of Ribblesdale*)

(22) Euer ant oo, nyht ant day, he haueþ vs in is þohte;
Ever and always, night and day, he has us in his thought;
'ever and always, night and day, he has us in his mind'
(*The Way of Christ's Love*)

Parrebbe possibile, prendendo atto di quanto appena illustrato, asserire che l'affermazione di Fischer (1992: sez. 4.8.2) secondo cui l'inversione tra soggetto e verbo finito nella lingua inglese sopravviverebbe più a lungo della costruzione SOV non sembra trovare riscontro nei nostri dati. Tuttavia, il fatto che questi ultimi siano costituiti da un campione di versi estratti da una raccolta di liriche e l'inconfutabilità del fatto che l'inversione sopravvive in alcune situazioni anche nell'inglese contemporaneo (védasi (23)), confermano invece un'altra importante asserzione di Fischer: quella secondo cui la scelta tra inversione e non-inversione nella poesia obbedirebbe prevalentemente a necessità di tipo stilistico, perdendo quindi attendibilità empirica.

(23) You can't blame me for your failures, nor can you blame anybody
else but yourself.

6. Conclusioni

Abbiamo visto che i risultati di questa analisi mostrano una tendenza molto forte a collocare il soggetto in prima posizione e a posporre l'oggetto diretto o il complemento del soggetto al verbo e quando questa condizione non si verifica in superficie, è alta la probabilità che ciò sia dovuto a ragioni di natura non grammaticale e che, a livello sottostante, permanga l'ordine VO o VC_s. Nel nostro lavoro, si è riscontrata una certa quantità di fattori che giocano un ruolo

significativo a favore della teoria della competizione tra strutture grammaticali. Infatti, l'esame dei dati raccolti ha messo in evidenza un considerevole residuo dell'ordine sottostante OV al momento della stesura delle *Harley Lyrics* ma, contemporaneamente, si è dimostrato come VO in tale periodo fosse già l'ordine nettamente prevalente. Questa conclusione, che già Kroch e Taylor avevano proposto nell'analisi di alcuni testi in prosa, trova conferma nella nostra disamina che invece fa riferimento ad un'opera in versi: difatti nei paragrafi precedenti si è sottolineato a più riprese come in molti casi quando l'oggetto precede in superficie il verbo lessicale, l'ordine sottostante veda quasi sempre tale verbo preposto all'oggetto. Questo fenomeno trova spiegazione nel fatto che l'ordine di superficie può emergere a causa di motivazioni legate alla metrica o di scelte stilistiche, soprattutto nei testi poetici.

Tra i punti di forza della nostra indagine rientra sicuramente la solidità dell'approccio scelto come background, in quanto, come già rimarcato, il meticoloso lavoro di Kroch e Taylor fornisce validi strumenti per l'impostazione di un'indagine empirica riguardante la sintassi storica dell'inglese. Questo ha permesso al nostro studio, almeno in una certa misura, di raggiungere l'obiettivo prefissato all'inizio, ovvero analizzare il *word order* all'interno del nostro corpus di versi per figurarci una spiegazione alla frequenza delle costruzioni sintattiche preminenti riscontrate nelle tipologie di frase rivelatesi più interessanti. Un altro elemento a favore della nostra analisi riguarda quanto osservato con riferimento alla regola del V2 nell'inglese medio: nel nostro campione di versi, infatti, le frasi principali che vedono il verbo finito collocato in seconda posizione ricorrono in vastissima quantità, permettendoci di confermare quanto già affermato da Fischer (1992) in merito all'ottimo stato di salute della regola del V2 in tale periodo storico.

Per quanto concerne invece i punti deboli della nostra analisi, dobbiamo senza dubbio menzionare la ristretta dimensione del nostro corpus di dati. Infatti, la quantità di informazioni a nostra disposizione è molto ridotta e ciò ha fatto sì che non sempre siamo stati in grado di fornire un riscontro empirico sufficientemente solido alle nostre supposizioni. In particolare, tale limite si è palesato quando si è cercato di valutare la responsabilità dei diversi tipi di soggetto nelle frasi costituite da soggetto, verbo lessicale e complemento del soggetto per la ricorrenza delle costruzione C_sSV nelle frasi principali. Per quanto riguarda invece il fatto che il materiale utilizzato è costituito da testi in versi, non si può parlare propriamente di un ostacolo. Certamente il *word order* nelle liriche subisce maggiormente l'intervento di fenomeni di natura stilistica non legati a schemi sintattici e ciò va tenuto in considerazione mentre si procede all'indagine empirica dei dati; tuttavia, i casi in cui determinate costruzioni

emergono a causa di operazioni stilistiche sono solitamente individuabili attraverso un'analisi attenta del corpus. Inoltre, va considerato che nella prospettiva della ricerca diacronica sulla sintassi della lingua inglese, non sarebbe logico escludere dall'analisi o considerare influente il materiale in versi, in quanto esso costituisce un genere di grande importanza nella produzione letteraria in questa lingua. Affrontando la questione da un altro punto di vista, a rafforzare quanto appena detto si può ricordare che vi sono esempi di analisi del *word order* di testi in versi che, confrontati con l'esame dei dati relativi a testi in prosa dello stesso periodo, danno risultati simili (si riguardi ad esempio l'analogia tra i dati riferiti alla *Peterborough Chronicle* e quelli riguardanti l'*Ormulum* riportati sopra in Tab. 5).

Relativamente agli studi futuri sulla sintassi dell'inglese medio, si può innanzitutto auspicare (con riferimento al presente lavoro) che si prosegua a lavorare sulle *Harley Lyrics* e che venga preso in considerazione, se non l'intero universo dei dati, un corpus di versi superiore quello utilizzato in questa sede, al fine di ottenere una quantità di informazioni che permetta di analizzare meglio determinate questioni e di fare luce su alcuni argomenti con riferimento ai quali in questo studio non siamo stati in grado di sciogliere alcuni dubbi. Alla luce di quanto rilevato nei contributi consultati, si può inoltre suggerire che si continui a dedicare grande attenzione alle differenze tra le varianti geografiche della lingua inglese ed al contesto storico di riferimento in una prospettiva sociolinguistica, tenuta presente l'importanza di tali varianti linguistiche sulla variazione della sintassi nella storia della lingua inglese mostrata da diversi studi (dei quali esempi particolarmente pertinenti sono rappresentati da Kroch e Taylor 1997, Trips 2003 e Mitchener 2007).

Oltre a ciò, sarà interessante seguire la maniera in cui evolverà il discorso intrapreso da Mitchener (2004, 2007) riguardante la ricerca di un modello matematico capace di illustrare in maniera convincente la dinamica storica che ha portato alla scomparsa della regola del V2 durante l'arco del periodo dell'inglese medio. Un modello indicativo è già stato realizzato (vedasi Mitchener 2007), l'obiettivo successivo postosi dal matematico americano è quello di svilupparne un altro in grado di non ricorrere alle evidenti semplificazioni del suo predecessore. La realizzazione di tale archetipo potrebbe avere non solo una certa importanza per la comprensione del fenomeno dell'eclisse del V2 nella lingua inglese bensì, in un'ottica chomskiana, potrebbe servire da supporto più in generale per comprendere i processi attraverso i quali la grammatica nel tempo subisce cambiamenti.

Uno studio del word order nelle Harley Lyrics

Infine, nel chiudere il presente studio, possiamo auspicare per il futuro un generale incremento degli studi diacronici sulla sintassi e, al loro interno, un aumento della considerazione dedicata al *word order* all'interno della frase. Purtroppo infatti (come denunciato da Fischer 1992), un difetto di vari studi dedicati alla sintassi diacronica inglese è la scarsità di attenzione con la quale si tende ad affrontare la questione dell'ordine all'interno della frase, che spesso viene considerato un tema secondario rispetto a quello dell'assetto dei vocaboli all'interno del sintagma. Ci possiamo per tanto augurare che in futuro la ricerca dedichi maggiore considerazione e studi più approfonditi a questo problema, in modo da ridurre il margine di imprecisione e fornire interpretazioni sostenute da riprove empiriche sempre più attendibili.

Note

¹ Tale divergenza è descritta in maniera esaustiva in Fischer *et al.* (2000: sez. 5.5).

² Le frasi coordinate sono state aggregate alle principali, in analogia con il metodo utilizzato da Pintzuk (1991). In tutte le tabelle di questo studio, le percentuali sono state approssimate ad un solo decimale: questo tipo di procedimento può comportare che la somma delle percentuali talvolta non corrisponda precisamente al 100.0%.

³ I verbi ausiliari e modali sono stati raggruppati in un'unica categoria seguendo l'esempio offerto da Fischer (1992: 375).

⁴ La regola del V2 (*verb-second*) è il principio che fa sì che, nelle lingue in cui vige, il secondo costituente di una fase principale dichiarativa sia sempre un verbo finito, a prescindere dalla natura degli altri costituenti della frase.

⁵ In realtà, osservando Tab. 5 (vedasi più avanti), la costruzione OVS sembrerebbe essere marginale anche nell'inglese antico. Ad ogni modo, un'analisi del *word order* nell'inglese antico va aldilà dell'interesse del presente studio.

⁶ A sostegno di tale ipotesi, si può sottolineare l'evidente analogia con quanto scritto in relazione alle frasi costituite da soggetto, verbo lessicale e complemento del soggetto: tanto la costruzione OSV quanto C_sSV sembrano fare riferimento ad un ordine sottostante che vede apparire i complementi in posizione postverbale (SVO e SVC_s). Tali complementi verrebbero spostati davanti al soggetto quando necessario per soddisfare le esigenze stilistiche.

⁷ Haegeman (1991: 542) definisce il fenomeno in questa maniera: "The movement of VP-constituents to derive the various word-orders of VP is referred to as **scrambling**".

⁸ Qui sono riportati solo i dati relativi alle costruzioni che ci interessano (quelle che vedono la presenza dell'oggetto diretto). Inoltre, le costruzioni VO ed OV vengono accorpate rispettivamente a SVO e OSV, in analogia con quanto fatto nelle nostre tabelle.

⁹ Fatta eccezione per le cosiddette *embedded root clauses*, sulla particolarità delle quali si rimanda a Heycock (2001).

¹⁰ Kroch e Taylor (2000) hanno stimato la presenza dell'ordine sottostante OV nell'inglese medio a circa il 25.0% per la variante delle Midlands occidentali (la regione di provenienza delle *Harley Lyrics*) ed a circa il 38.0% per la variante del sud-est.

¹¹ Naturalmente, il fenomeno dell'inversione soggetto-verbo riguarda anche le frasi sprovviste di oggetto diretto ma, poiché queste ultime non rivelano dati interessanti, in questo studio non si forniscono informazioni relative ad esse.

Opere Citate

- Brook, G.L., *The Harley Lyrics*, Manchester, Manchester University Press, 1956
- Chomsky, Noam A., *Barriers*, Cambridge, MA, MIT Press, 1986.
- Crystal, David, *The Stories of English*, London, Penguin, 2005.
- Fischer, Olga, "Syntax", in Norman Black (a cura di), *The Cambridge History of the English Language*, vol. II, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 207-408.
- Fischer, Olga *et al.*, *The Syntax of Early English*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Fischer, Olga, e Wim Van der Wurff, "Syntax", in David Denison e Richard Hogg (a cura di), *A History of the English Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Haegeman, Liliane, *Introduction to Government and Binding Theory*, Oxford, Blackwell, 1991.
- Heycock, Caroline, "Embedded Root Phenomena", manoscritto (2001), disponibile:
http://www.ling.ed.ac.uk/~heycock/papers/case_035_erp.html
[Data di accesso: 27.10.2007].
- Kemenade, Ans Van, "V2 and Embedded Topicalization in Old and Middle English", in Ans Van Kemenade e Nigel Vincent (a cura di), *Parameters of Morphosyntactic Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 326-352.
- Kroch, Anthony, e Ann Taylor, "Remarks on the XV / VX Alternation in Early Middle English", Saggio presentato alla Terza Conferenza di Sintassi Generativa Diacronica, Amsterdam, Vrije Universiteit, 1994.
- Kroch, Anthony, e Ann Taylor, "Verb Movement in Old and Middle English: Dialect Variation and Language Contact", in Ans Van Kemenade, e Nigel Vincent (a cura di), *Parameters of Morphosyntactic Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 297-325.
- Kroch, Anthony, e Ann Taylor, "Verb-Object Order in Early Middle English", manoscritto (2000), disponibile:
ftp://babel.ling.upenn.edu/papers/faculty/tony_kroch/papers/digs99.pdf
[data di accesso: 20.04.2007].
- Mitchener, William Garrett, "Mathematical Models of Word Order Change in Middle English", manoscritto (2004), disponibile:
www.math.duke.edu/~wgm/WGM-ICEHL-2004-Handout.pdf
[data di accesso: 03.04.2007].
- Mitchener, William Garrett, "A Mathematical Model of the Loss of V2 in Middle English", manoscritto (2007), disponibile:

<http://www3.isrl.uiuc.edu/~junwang4/langev/localcopy/pdf/mitchener07middleEnglish.pdf>

[data di accesso: 20.04.2007].

Pintzuk, Susan, "Phrase Structures in Competition: Variation and Change in Old English", tesi di dottorato, University of Pennsylvania, 1991.

Reszkiewicz, Alfred, *Main Sentence Elements in "The Book of Margery Kempe"*, Wroclaw, Ossolineum, 1962.

Stockwell, Robert P., "Motivations for Exbraciation in Old English", in Charles Li (a cura di), *Mechanisms of Syntactic Change*, Austin, University of Texas Press, 1977, pp. 291-314.

Trips, Carola, "Stylistic Fronting in the *Ormulum*. Scandinavian Syntactic Phenomena in Early Middle English Texts", *Nordlyd – Tromsø University's Working Papers on Language and Linguistics* 31.2 (2003), pp. 457-472.

PROBLEMI SPECIFICI DELLA TRADUZIONE GIURIDICA: TRADUZIONE DI SENTENZE DAL TEDESCO E DALL'INGLESE

Daniela Longinotti

1. Introduzione

Tra le varie tipologie di traduzione, la traduzione giuridica rientra sicuramente tra quelle che meritano di essere trattate in modo approfondito e con particolare attenzione, in quanto presenta difficoltà e problemi specifici, che non è dato riscontrare per altre tipologie di traduzione effettuate in altri settori.

Come riconosciuto da diversi autori, la principale difficoltà della traduzione giuridica risiede nella divergenza, e in alcuni casi nell'assenza, dei concetti giuridici tra la lingua di partenza e la lingua di arrivo, ovvero tra il sistema giuridico di cui il testo di partenza è espressione e il sistema giuridico in cui deve essere prodotto il testo di arrivo. Di conseguenza, la principale ragione della difficoltà della traduzione giuridica risiede nell'intraducibilità non dei termini, bensì dei concetti, in particolare di quei concetti che sono propri di alcuni sistemi giuridici ma non di altri.¹

Di fronte a questa situazione, il traduttore giuridico deve operare scelte importanti e di grande responsabilità, tra cui quella di "inventare", ovvero di creare nella propria lingua un neologismo apposito, oppure quella di adottare le convenzioni esistenti.

Del resto anche Sacco² considera la traduzione delle espressioni linguistiche che esprimono i concetti giuridici uno dei problemi maggiori dell'attività di comparazione. È innegabile, afferma, che esistano espressioni intraducibili. Tuttavia, ci si può chiedere se esistano espressioni traducibili; in questo caso, occorre chiedersi quali presupposti siano necessari perché un'espressione lo sia, e perché una traduzione possa ritenersi corretta.

La diversità che intercorre tra gli ordinamenti giuridici e la mancanza di referenti universali fanno sì che la traduzione giuridica possa essere considerata, sostanzialmente, come un'operazione di diritto comparato.³

Il traduttore di testi giuridici, infatti, si confronta costantemente con l'attività di comparazione giuridica: durante il processo traduttivo egli si trova a dover verificare il significato esatto di un concetto che deve essere tradotto dalla lingua di partenza, per poter infine cercare, nella lingua di arrivo, un concetto con un significato paragonabile.⁴

La traduzione giuridica, peraltro, è un settore molto vasto, che comprende al suo interno vari generi e tipologie testuali.

Per il presente lavoro si è deciso di affrontare la traduzione di due sentenze pronunciate dal *Bundesgerichtshof* (la Corte Suprema Federale) e di una sentenza pronunciata dalla *Commercial Court*, l'organo della *Queen's Bench Division* (o Q.B.D., la più importante tra le *Divisions* della *High Court* e discendente dalle corti di *common law*) che decide le *commercial causes* iscritte nella *commercial list*,⁵ in materia di vendita con riserva di proprietà; la scelta è volutamente caduta sul genere testuale "sentenza", essendo, questo, uno dei documenti giuridici con le maggiori probabilità di essere tradotti.

Il presente contributo si rivolge quindi in primo luogo ai traduttori, o linguisti, interessati, in particolare, alla traduzione giuridica, o che debbano affrontare una traduzione di questo tipo, nel caso specifico, la traduzione di sentenze, con un duplice obiettivo: da un lato, quello di dare loro un'introduzione di tipo teorico volta a informare riguardo agli aspetti fondamentali e ai problemi specifici connessi alla traduzione giuridica; dall'altro, quello di suggerire loro una strategia, un metodo, cui fare riferimento per affrontare con più consapevolezza una traduzione di questo tipo e per risolvere potenziali problemi di traduzione che possono presentarsi nel caso concreto.

Attraverso l'analisi di tipo linguistico e traduttologico delle sentenze oggetto di traduzione si cercherà pertanto di mettere in evidenza i diversi ordini di problemi derivanti dalla traduzione giuridica dall'inglese rispetto alla traduzione giuridica dal tedesco e, contestualmente, di fornire al traduttore suggerimenti pratici per la loro risoluzione.

La scelta del tema giuridico, la vendita con riserva di proprietà, è stata dettata dall'importanza rivestita da tale istituto in ambito commerciale. Pur non costituendo una garanzia in senso proprio, ovvero un diritto su cosa altrui, la clausola di riserva della proprietà persegue lo stesso obiettivo, poiché volta a tutelare il diritto del venditore a credito al pagamento integrale del prezzo.

L'istituto della vendita con riserva della proprietà riveste particolare rilevanza nell'ambito del commercio internazionale.

A seguito dell'internazionalizzazione dell'economia e dell'intensificarsi dei rapporti commerciali transnazionali, infatti, accade che i beni vengano frequentemente spostati da un Paese all'altro. In ipotesi di costituzione di un diritto di garanzia senza spossessamento del debitore, che rappresenta il caso più

Problemi specifici della traduzione giuridica

frequente nei rapporti di impresa, vi è, quindi, l'esigenza del riconoscimento del diritto del creditore garantito quando il bene sia stato spostato in un territorio diverso rispetto a quello dove è stata costituita la garanzia, in particolare di fronte ad atti di disposizione del debitore relativi ai beni oggetto di garanzia.

Trattandosi di beni mobili, infatti, l'acquisto in buona fede tutela normalmente l'acquirente, di conseguenza il creditore è particolarmente indifeso nei sistemi in cui l'accordo di garanzia non sia soggetto a pubblicità, ovvero a registrazione dei diritti di garanzia.

Al fine di facilitare il finanziamento delle vendite internazionali, varie organizzazioni hanno preso diverse iniziative per la redazione di norme uniformi nel settore delle garanzie mobiliari. Lo stesso istituto della vendita con riserva della proprietà è stato oggetto di molteplici tentativi di coordinamento delle legislazioni.

Tuttavia, il differente approccio ("silenziosità" contro pubblicità del diritto di garanzia) dei modelli di particolare rilievo ed efficacia in questo settore rappresenta un ostacolo non trascurabile rispetto all'obiettivo dell'uniformazione della disciplina delle garanzie mobiliari.⁶

2. I principali problemi della traduzione giuridica

La specificità della traduzione giuridica deriva, innanzitutto, dal rapporto di "dipendenza" che esiste tra la lingua e il diritto. Come afferma Sacco,⁷ "Knowledge of law, indeed the law itself, requires language". Ciò significa che la lingua, per il diritto, svolge una fondamentale funzione di "veicolo", di mezzo di trasmissione. Come chiarisce, infatti, in un passaggio successivo lo stesso autore,⁸ "The transfer of legal knowledge is entrusted to written or spoken language".

L'importanza della lingua per il diritto è fondamentale: la lingua, infatti, serve a "definire" dal punto di vista giuridico atti, aspetti della vita umana già esistenti, concetti e istituti quali, per esempio, l'"omicidio", il "vandalismo", il "divorzio", la "bigamia", l'"omicidio preterintenzionale", ecc.

Ne deriva che il diritto non può manifestarsi, giungere a espressione, senza l'ausilio della lingua. Più precisamente, la sua sopravvivenza è garantita esclusivamente dall'uso della lingua.⁹ Dato il legame fondamentale tra la lingua e il diritto, si può persino affermare che "Law is language".¹⁰

Se tra il diritto e la lingua esiste un rapporto di dipendenza, è altresì vero che ciascuna lingua è intimamente legata a un determinato sistema nazionale, a un

comune e condiviso sentimento di appartenenza. È noto che in uno stato in cui convivono più comunità linguistiche, come per esempio nel caso del Belgio, stenti ad affermarsi una forte e condivisa identità nazionale. Ciascun sistema nazionale, a sua volta, possiede un proprio sistema giuridico, dando così origine a un proprio diritto. In questo senso il rapporto tra il diritto e la lingua può essere definito come circolare, poiché ciascuno influenza l'altro in maniera costante.

Il diritto, quindi, è legato indissolubilmente a un determinato sistema nazionale e, nel contempo, a una, o a più, lingue nazionali.¹¹ Più esattamente, ogni stato possiede un proprio sistema giuridico, e, di conseguenza, una propria terminologia giuridica, sostanzialmente autonoma, anche nel caso in cui una stessa lingua venga utilizzata come lingua giuridica anche in un altro stato.¹² Un esempio di questo fenomeno in Europa è rappresentato, tra l'altro, dalla lingua tedesca, lingua giuridica in Germania, Austria e Svizzera.

Vi sono addirittura stati in cui coesistono più sistemi giuridici, ciascuno dei quali possiede una propria terminologia giuridica, sostanzialmente autonoma.¹³ Basti pensare, per esempio, al caso del Canada, in cui, com'è noto, coesistono due differenti sistemi giuridici, il *common law* e il diritto civile esercitato nella provincia del Québec, e due lingue ufficiali, inglese e francese.

Tutti questi esempi dimostrano che, poiché esistono tante lingue giuridiche quanti sono i sistemi giuridici, possono addirittura esistere più lingue giuridiche all'interno di una stessa lingua, quando questa venga utilizzata per più di un sistema giuridico, a differenza quindi di ambiti quali per esempio la medicina, la chimica, l'economia, ecc.¹⁴

È chiaro, quindi, che non esiste, nella pratica, un'unica lingua del diritto a livello internazionale, salvo che per certe branche per così dire "internazionalizzate", come per esempio in diritto internazionale pubblico, in diritto comunitario e in certa misura in diritto internazionale privato.¹⁵

Può succedere, inoltre, che addirittura all'interno di un sistema giuridico, e quindi di una lingua giuridica, uno stesso termine possa essere impiegato con un significato diverso. Le leggi italiane sulla cambiale e sull'assegno, per esempio, parlano di "detenzione" con un significato diverso rispetto all'art. 1992 e seguenti del Codice Civile.¹⁶

Dato il suo legame con un determinato sistema giuridico, la lingua del diritto è peraltro una lingua piuttosto viva, che si evolve in seguito ai cambiamenti del diritto stesso.¹⁷ In altre parole, ciascuna lingua si è evoluta in modo tale da

Problemi specifici della traduzione giuridica

esprimere il diritto del paese in cui quella lingua è parlata. Gli inglesi, per esempio, possiedono espressioni come *equitable interest*¹⁸ e *consideration*¹⁹ perché il loro diritto prevede *equitable interest* e *consideration*. Altre lingue non possiedono espressioni simili semplicemente perché tali lingue sono parlate in paesi in cui il diritto non disciplina né *equitable interest*, né *consideration*.²⁰

Il fatto che esistano differenti ordinamenti giuridici ha come diretta conseguenza la divergenza, e in certi casi, addirittura l'assenza, di concetti e istituti tra i vari ordinamenti. Questo fenomeno può verificarsi anche all'interno di una stessa lingua, quando questa viene utilizzata per più di un sistema giuridico. Il termine *Besitz* (possesso), per esempio, nell'ordinamento giuridico tedesco e svizzero indica il "potere di fatto sulla cosa in genere", ma nell'ordinamento giuridico austriaco implica l'*animus domini*, ovvero l'intenzione del soggetto di esserne proprietario.²¹

A seguito di questa premessa si può cominciare a comprendere il grado di specificità e di complessità della traduzione giuridica, che viene ad assumere quasi il carattere di una vera e propria sfida. Del resto, non bisogna dimenticare che per ciascun paese il diritto è manifestazione culturale per eccellenza, risultato di una lunga e lenta evoluzione che rispecchia una determinata concezione dell'ordine sociale.²²

Il problema principale della traduzione giuridica risiede nel fatto che esistono diverse fonti del diritto: ne deriva che i testi legislativi sono spesso difficilmente comparabili tra loro.²³

La differenza maggiore, in ambito europeo, è quella che sussiste tra i sistemi giuridici "civilisti" propri della tradizione giuridica continentale (detta *civil law*), che discendono direttamente dal diritto romano, e il sistema di *common law* inglese.²⁴ Mentre nei sistemi basati sul *civil law* la fonte principale del diritto è la legge, ovvero la codificazione di carattere generale, nei sistemi basati sul *common law* la fonte principale del diritto è la giurisprudenza.

La differenza fondamentale tra gli ordinamenti di *civil law* e quelli di *common law* è che, mentre i primi sono sistemi chiusi, in cui il diritto è cristallizzato in un insieme sistematico di regole, in cui, almeno in teoria, qualsiasi questione deve essere risolta tramite l'interpretazione di una regola esistente,²⁵ nei secondi spetta al giudice stabilire e formulare la regola applicabile, svolgendo una funzione di inquadramento anche del diritto di origine legislativa (il cosiddetto *statute law*²⁶).

Il *common law*, inoltre, si contrappone, all'interno del sistema giuridico inglese, all'*equity*,²⁷ il diritto derivante dalle decisioni della giurisdizione della *Court of Chancery*, e, infine, allo *statute law*.²⁸

Di conseguenza, mentre gli ordinamenti giuridici continentali (italiano, tedesco, francese) presentano notevoli similarità, nella tradizione giuridica inglese vi sono concetti, istituti e norme che non hanno alcuna corrispondenza in altri sistemi giuridici. Pertanto, come riconosciuto da diversi autori, la traduzione di un testo giuridico prodotto in un sistema giuridico di *common law* in una lingua come per esempio l'italiano risulterà estremamente complessa e talvolta, con riferimento a certi termini, addirittura impossibile.

Secondo la suddivisione operata da Sacco,²⁹ i problemi connessi alla traduzione giuridica nascono sia dal diritto, sia dalla lingua. Il primo caso si verifica quando non vi è equivalenza tra due concetti, per esempio tra l'inglese *contract* e il francese *contrat*: l'atto bilaterale volto al trasferimento di una proprietà immobiliare, o alla costituzione di una garanzia immobiliare, e così la convenzione per la gestione di un bene da parte di un prestanome sono tutti quanti *contrats* in Francia, ma non sono *contracts* in Inghilterra e Stati Uniti d'America; rientrano, invece, nella *conveyance*, o nel *trust*.

Tuttavia, ammette l'autore, se la differenza tra *contract* e *contrat* ricade in una differenza tra concetti, fortunatamente la situazione non è altrettanto complessa ogni volta che le regole giuridiche differiscono. Per esempio, *obligation de donner* e *obligation to transfer a property* sono espressioni linguistiche interscambiabili, anche se la prima, in Francia, produce automaticamente il trasferimento della proprietà e in Inghilterra la fattispecie produce solo la nascita dell'obbligazione e di un *equitable interest* a favore del creditore. In questo caso le regole giuridiche sono diverse, ma le categorie e con esse i linguaggi corrispondono.

Può avvenire, inoltre, che le regole operative dei due sistemi in oggetto siano più simili di quanto non lo siano i vocaboli in cui esse si esprimono.

Si è, inoltre, sottolineato, come in sede di accertamento delle differenze concettuali tra lingue giuridiche possa risultare utile individuare, per ciascun termine giuridico, il genotipo (o nozione superastratta) e il relativo fenotipo (manifestazione empirica).³⁰

Prendendo in esame termini come per esempio *possession*, *Besitz*, *possesso*, risulta che ognuno significa, in alcuni sistemi giuridici, {il potere di fatto sulla

Problemi specifici della traduzione giuridica

cosa, con o senza *animus domini*}, mentre in altri il {potere di fatto unitamente all'*animus domini* del soggetto}, contrapponendosi, così, alla *détention*, *Innehabung*³¹, *detenzione*, che significa {potere di fatto immediato, con o senza *animus domini*}. In questo caso, il genotipo nasce dalle due idee di potere e di protezione, e ogni sistema fissa poi le caratteristiche di un fenotipo che risponda al genotipo indicato. Una volta individuato il genotipo sul piano linguistico, lo si può poi utilizzare nella traduzione.

È necessario, tuttavia, precisare che la traduzione non riguarda solo nomi che rappresentano categorie astratte, come per esempio *contratto*, *volontà*, *danno*, bensì anche parole che sembrano indicare categorie più ampie, e acquistano invece, proprio nei rapporti interlinguistici, un significato strettamente collegato all'ambiente di origine o ad altre circostanze. In casi limite, esse diventano una sorta di nome proprio, e come tali sono intraducibili.

Il *king* d'Inghilterra, per esempio, viene tradotto con *re* (o *roi*, o *König*); l'ex sovrano russo, invece, rimane, in qualsiasi lingua, *car* (traslitterato: *zar*). In questo caso si verifica un fenomeno di nominalismo giuridico, in cui il nome prevale sul significato indicando non un'idea, ma un altro nome.³²

Per quanto riguarda i problemi di traduzione nascenti dalla lingua, Sacco³³ afferma che la principale difficoltà deriva dal fatto che il rapporto tra parola e concetto non è uguale in tutte le lingue giuridiche.

La lingua giuridica, inoltre, da lui considerata, al pari di altri autori, lingua scientifica, dovrebbe essere basata sulla corrispondenza tra un dato vocabolo e una categoria, definita in base alla sua denotazione, ovvero in base all'insieme dei suoi caratteri costruttivi.

Tuttavia, accade che alcuni termini giuridici abbiano particolari connotazioni, positive o negative, che vengano scelti in base all'origine storica della regola giuridica o che il loro apparentamento generi l'apparentamento delle istituzioni. Questo perché la lingua del diritto (specialmente del diritto pubblico) è anche lingua della politologia, nel cui ambito è legittimo esprimere giudizi di valore. Anche le scelte terminologiche del legislatore possono essere dettate da vari fattori, come per esempio l'esigenza di differenziare il proprio stile.

Ma nell'esaminare i problemi della traduzione giuridica nascenti dalla lingua, va inoltre precisato che questi derivano anche indirettamente dalle caratteristiche proprie della lingua giuridica stessa.

Come fa notare Rega³⁴ a proposito della lingua del diritto, questa investe ogni momento della vita pubblica, e, in certi casi, anche privata. Ne deriva che essa si presenti come estremamente composita: al suo interno accoglie ampie parti in lingua standard (come per esempio le parti in fatto nelle sentenze o le deposizioni dei testimoni), lunghi passi in lingue speciali (come per esempio le perizie all'interno delle sentenze o le descrizioni tecniche necessarie all'interno delle varie leggi che regolamentano vari settori), infine gli elementi giuridici veri e propri.

Non è, infatti, un caso che non sia semplice dare una definizione di “lingua giuridica”, proprio in considerazione del fatto che la terminologia giuridica non si incontra esclusivamente in testi considerati per natura “giuridici”, bensì anche in testi di economia, o di politica.

Si è osservato che il diritto si occupa di “definire” la realtà umana. Essendo, questa, un'entità non empiricamente verificabile, non deve sorprendere che talvolta i testi giuridici sembrino mancare di “scientificità”, nel senso di rigore e precisione. La vaghezza che spesso si ascrive alla lingua giuridica e, più in generale, ai testi giuridici, non deve essere considerata un aspetto negativo della lingua giuridica stessa, ma una caratteristica dovuta al fatto che il suo oggetto di studio, ovvero la realtà umana, non è un dato empiricamente verificabile.

La vaghezza non è fine a sé stessa, ma ha la fondamentale funzione di lasciare un certo spazio interpretativo.³⁵ Questa caratteristica garantisce il cosiddetto “funzionamento” dei testi giuridici, testi che si propongono una durata relativamente lunga nel tempo, superiore a quella dei mutamenti di costume e di coscienza collettiva che possono far mutare l'interpretazione dell'ambito di applicabilità della legge.³⁶ Esempi di cosiddette “nozioni vaghe”, il cui uso è particolarmente diffuso in diritto internazionale, sono “buona fede”, “buon padre di famiglia” ecc.³⁷

Come già assodato, i termini giuridici hanno molteplici significati. Pur essendo necessaria la precisione in un settore specifico, è solo grazie alla mancanza di tale “trasparenza linguistica” che la traduzione è possibile.³⁸

La lingua giuridica è caratterizzata, inoltre, da complessità e verbosità a livello sintattico. Queste ultime possono essere considerate come mirate a ottenere la massima accuratezza e precisione.³⁹

Uno degli aspetti tuttavia più significativi della lingua giuridica, che la differenzia profondamente dalle altre lingue speciali, è la natura cosiddetta

performativa, prescrittiva e vincolante dei suoi enunciati. In nessun altro campo, infatti, la lingua determina lo stabilirsi di doveri e obblighi, il cui mancato rispetto comporta, nella maggior parte dei casi, risvolti di natura penale.⁴⁰ Una fondamentale peculiarità della lingua giuridica, quindi, di cui il traduttore deve essere consapevole e di cui deve tenere conto ai fini della traduzione, è la sua capacità di produrre “effetti extralinguistici”.

3. Analisi linguistica e traduttologica

Tipologia dei testi e funzione

Com'è noto, l'analisi contrastiva dei testi specialistici è fondamentale ai fini della traduzione e la deve sempre precedere, indipendentemente dalla strategia che il traduttore deciderà in seguito di adottare.⁴¹ Pertanto, prima di iniziare la traduzione di un testo, il traduttore deve documentarsi al fine di apprendere quali sono le regole convenzionali di redazione di quella determinata tipologia testuale nella cultura di arrivo. L'analisi testuale è tanto più importante in considerazione del fatto che, a oggi, non esiste alcuna tipologia testuale che sia esauriente e priva di contraddizioni.⁴²

Le sentenze pronunciate dal *Bundesgerichtshof* e la sentenza pronunciata dalla *Commercial Court* della *Queen's Bench Division* presentano notevoli differenze a livello di macrostruttura, derivanti da differenze nella struttura argomentativa e, al contempo, da divergenze soprattutto a livello sintattico e lessicale, poiché sono espressione di un ordinamento giuridico nazionale diverso. Benché, infatti, determinate tipologie testuali siano comuni a diversi ordinamenti giuridici (per esempio, la sentenza, la citazione, il verbale, la perizia), i canoni secondo cui queste vengono redatte variano da paese a paese.⁴³

Per quanto concerne il tentativo di inquadrare questa forma testuale, la sentenza, all'interno di una classificazione generale dei testi, può essere utile fare riferimento alla tipologia dei testi proposta da Sabatini⁴⁴ basata sul “grado di rigidità del vincolo che l'autore pone all'interpretazione del lettore”. In base a tale classificazione,⁴⁵ la “sentenza” rientrerebbe nella categoria dei “testi con discorso molto vincolante”, più precisamente nella categoria intermedia dei “testi normativi”, la cui funzione pragmatica è prescrittiva, basata su una manifestazione di volontà e rispondente al criterio di coerenza interna e con principi generali enunciati espressamente.

Nella classificazione proposta da Mortara Garavelli,⁴⁶ invece, basata sulla tripartizione delle attività che danno origine ai testi giuridici, la “sentenza” rientrerebbe nella categoria dei “testi applicativi”, più precisamente negli “atti processuali”, ovvero nei “provvedimenti del giudice”.⁴⁷ Nel caso della pronuncia

di una sentenza, l'attività teorica dell'interpretazione e l'attività pratica dell'applicazione possono intrecciarsi e sovrapporsi l'una all'altra.⁴⁸

Il giudice, quando pronuncia una decisione, esercita una funzione applicativa della legge: afferma l'esistenza di una determinata situazione giuridica produttiva di effetti sul piano dei rapporti interpersonali. Ma questo atto presuppone un'interpretazione, che può rimanere implicita, non solo delle norme che regolano la materia, ma anche delle situazioni di fatto che ne giustificano l'applicazione.⁴⁹

Le sentenze costituiscono l'atto conclusivo di una fase o grado del procedimento⁵⁰ e, nel caso delle sentenze tradotte per il presente lavoro, contengono la decisione su una controversia civile. Tale decisione ha carattere obbligatorio, nel senso che un organo dello Stato la farà osservare quando essa sarà definitiva. Va inoltre precisato che certe sentenze non definiscono nel merito il giudizio, ma concludono anch'esse la fase processuale in corso.⁵¹

Nelle sentenze si sviluppano i ragionamenti interpretativi, si attua quell'intreccio tra il fatto e il diritto che è l'essenza della decisione, la quale non è sempre un puro esercizio di esegesi di una norma; è molto più spesso una ricostruzione fatta sulla scorta delle prove e del confronto tra queste e la norma stessa, ricostruita a sua volta, se necessario, dall'interprete.⁵²

Ai fini della traduzione, va sottolineato che la traduzione giuridica non equivale a un'operazione di transcodifica, vale a dire a una traduzione di una sequenza di parole da una lingua all'altra. Come per altri tipi di traduzione, l'unità di base della traduzione giuridica è il testo, non la parola. Il traduttore giuridico, quindi, nel determinare la sua strategia dovrà tenere conto di considerazioni di carattere pragmatico.⁵³

Strategia di traduzione complessiva e fasi del processo traduttivo

Prima di dare inizio al processo di traduzione del testo di partenza è fondamentale essere a conoscenza della funzione del testo di arrivo, ovvero sapere chi sono gli effettivi destinatari, quali sono le loro aspettative e lo scopo della traduzione.⁵⁴ In altre parole, il traduttore deve tenere conto soprattutto della funzione comunicativa del testo di arrivo e della situazione socioculturale in cui tale testo viene prodotto.⁵⁵

Proprio in base ai destinatari nell'ambito della comunicazione giuridica, Šarčević⁵⁶ opera una fondamentale distinzione tra traduzioni "autentiche" e

Problemi specifici della traduzione giuridica

traduzioni “non autentiche”: sulla base di tale distinzione, lo “status” dei testi di arrivo prodotti per il presente lavoro è quello di traduzioni “non autentiche”, vale a dire testi di arrivo che non possiedono la stessa efficacia giuridica del testo di partenza e la cui funzione è, quindi, puramente informativa.

Per ciò che riguarda la metodologia da seguire nel corso del processo traduttivo, come rimarcato da diversi autori e come per gli altri tipi di traduzione, anche nel caso della traduzione giuridica la prima fase del processo traduttivo deve essere fatta coincidere con l’attività di interpretazione, ovvero un’accurata analisi volta a scoprire il senso che l’autore del testo intende esprimere e che il traduttore è incaricato di trasmettere. Ne deriva che la fase traduttiva implichi e inglobi la fase interpretativa.⁵⁷

Con riferimento a quest’ultima, la componente che presenta maggiori difficoltà per il traduttore è certamente il “vocabolario”, tratto altamente differenziato e differenziante tra le varie lingue che è al centro dei processi interpretativi e costituisce il momento focale dei processi traduttivi. I termini, oggetto di definizione nei testi giuridici, sono profondamente radicati in un contesto socio-istituzionale, e il loro significato può mutare con il modificarsi di quel contesto.⁵⁸

Perché l’analisi del senso, ovvero l’interpretazione, sia effettuata correttamente, è necessaria, ovviamente, una conoscenza approfondita del sistema giuridico in cui è stato prodotto il testo di partenza. Un’attenta analisi del testo, resa possibile grazie alla conoscenza dei temi giuridici trattati, può consentire inoltre di evitare errori di traduzione causati dai cosiddetti “falsi amici” giuridici, quando, per esempio, le lingue o i sistemi giuridici coinvolti nella traduzione sono affini.⁵⁹

Per ciò che concerne la seconda fase del processo traduttivo, la produzione del testo nella lingua di arrivo, occorre stabilire su quali principi di equivalenza basare il proprio approccio di traduzione. Chiaramente, anche per questa fase è fondamentale la conoscenza del sistema giuridico in cui deve essere prodotto il testo di arrivo, al fine di evitare “false” equivalenze.

La tradizionale dicotomia tra una metodologia della traduzione orientata alla lingua di arrivo oppure orientata alla lingua di partenza,⁶⁰ nel caso della traduzione giuridica deve, invece, convergere in un approccio traduttivo funzionale: ciò significa che la strategia traduttiva non deve essere solo *receptor-oriented*, vale a dire incentrata sul giurista destinatario e finalizzata a illustrare degli effetti giuridici nel contesto socio-culturale di arrivo, ma anche *source-language-*

oriented, poiché l'interesse del destinatario risiede proprio nel riconoscere, nel testo tradotto, la struttura del sistema giuridico in cui è stato prodotto il testo di partenza.

La ricerca dell'equivalenza funzionale a livello discorsuale e terminologico non deve, quindi, avere come obiettivo l'annullamento della distanza tra i sistemi giuridici delle due lingue coinvolte.⁶¹ Il ricorso al principio dell'equivalenza funzionale, peraltro, permette di risolvere, almeno in parte, il problema dell'intraducibilità dei termini giuridici.

Tuttavia, occorre ricordare che una lingua speciale, come quella giuridica, non si compone solo di termini tecnici.⁶² Il traduttore, quindi, non deve concentrarsi esclusivamente sulla terminologia, ma prestare attenzione anche all'aspetto formale del testo. Va, infatti, precisato che il carattere problematico della traduzione giuridica non si limita ai concetti espressi dai termini, ma si estende anche ai nodi, ai cardini del testo, ovvero alle relazioni logico-semantiche espresse dalle congiunzioni, o, con un termine più tecnico, dai connettivi, che, collegando le proposizioni di un testo, formano l'architettura del testo stesso.⁶³

Per riassumere, gli aspetti più rilevanti che caratterizzano il processo traduttivo nel caso di una traduzione giuridica sono: un'attenta analisi del testo; la considerazione di fattori linguistici ed extralinguistici; la conoscenza dei sistemi giuridici in esame; l'elaborazione della strategia traduttiva; un'accurata documentazione; l'uso della terminologia specializzata e delle strutture convenzionali del discorso giuridico.⁶⁴

È fondamentale, inoltre, tenere presente che il processo traduttivo nel suo complesso deve essere finalizzato ai criteri di giudizio di accettabilità del testo tradotto da parte del giurista destinatario, i quali si fondano sulla riconoscibilità, nella lettura del testo tradotto, delle analogie e delle differenze esistenti tra il suo sistema giuridico e quello di partenza.⁶⁵

Analisi delle sentenze tradotte

Aspetti testuali

Tra le sentenze tradotte per il presente lavoro sussistono, si è detto, notevoli differenze a livello di struttura macrotestuale.

Esistono differenze di struttura persino tra le due sentenze tedesche, benché siano state, entrambe, pronunciate dallo stesso organo giurisdizionale, il *Bundesgerichtshof*.

Problemi specifici della traduzione giuridica

La sentenza pronunciata l'8 ottobre 1986 si apre con l'indicazione canonica dei dati salienti della causa (data di pronuncia, riferimenti), seguita dalla parte più o meno corrispondente allo *Svolgimento del processo* delle sentenze italiane, che tuttavia non è introdotta da alcuna indicazione. Al termine di questa parte si trova il dispositivo, o *Urteilsformel*, a sua volta non introdotto da alcuna formula. A seguire, la parte contenente le motivazioni della sentenza, denominata *Aus den Gründen*.

La sentenza pronunciata il 12 luglio 2004, invece, presenta i dati salienti della causa (data di pronuncia, riferimenti) in un diverso ordine, indicando, oltre a questi, anche i nomi dei giudici. A seguire, il dispositivo, introdotto chiaramente dalla formula corrispondente e separato a livello grafico. Seguono la parte più o meno corrispondente allo *Svolgimento del processo* delle sentenze italiane, preceduta, in questo caso, dall'indicazione *Tatbestand*, e la parte contenente le motivazioni della sentenza, denominata però, in questo caso, *Entscheidungsgründe*. Infine, di nuovo i nomi dei giudici.

Ancora più diversa dal punto di vista macrotestuale è la sentenza pronunciata dalla *Commercial Court* della *Queen's Bench Division*.

Questo è dovuto alla funzione fondamentalemente differente che questo genere testuale svolge negli ordinamenti giuridici continentali e in quello inglese, la quale è da ricondurre a un diverso metodo di individuazione del diritto da parte del giudice.⁶⁶ Rispetto alle sentenze dei sistemi di diritto continentali, nelle sentenze di *common law* si riscontrano:⁶⁷ un'attenzione dominante per i fatti e un resoconto dettagliato di ciò che è avvenuto; riferimenti del tutto marginali alla dottrina; la ristretta portata delle norme; la natura della sentenza, che consiste in una pronuncia personale dei giudici di *common law*.⁶⁸

Queste differenze trovano riscontro nella parte centrale (giustificativa) della sentenza, la cosiddetta *Motivazione* nelle sentenze italiane, che rappresenta il tessuto logico della pronuncia in cui si discutono gli argomenti a favore e contrari per un'eventuale modifica della sentenza di grado inferiore e si giustificano le ragioni che hanno condotto a quella decisione.

Al carattere deduttivo e astratto dell'argomentazione della motivazione della sentenza italiana si contrappone il tipo di argomentazione della sentenza inglese, in cui la preoccupazione dominante del giudice è di mostrare razionalmente che la sua decisione è giusta nel caso di specie.

Nel diritto inglese, infatti, la motivazione della sentenza mira a costituire un'analisi razionale del confronto tra opposte tesi che i giudici hanno dovuto soppesare per giungere alla loro decisione. A tal fine, il giudice prende in considerazione tutti gli elementi probatori e fornisce una descrizione dettagliata del procedimento mentale attraverso il quale egli è pervenuto alle sue conclusioni.⁶⁹

La sentenza inglese tradotta per il presente lavoro è stata pubblicata all'interno dei *Law Reports*,⁷⁰ precisamente nei *British Company Law Cases*. In quanto tale, essa presenta una struttura in gran parte standardizzata.

Dopo il titolo del caso, segue l'indicazione della corte, che è fondamentale per capire il "valore" della sentenza come precedente nell'ambito della gerarchia delle corti inglesi.⁷¹ A seguire, il nome del giudice, a conferma della natura personale del ruolo del giudice inglese (vedi nota ⁶⁸).

Successivamente, dopo la data di pronuncia, si trovano quelle che Riley⁷² definisce *catchwords*, ovvero le parole chiave per comprendere l'area del diritto e le questioni giuridiche trattate nella sentenza. Segue poi una parte introduttiva, che contiene una breve esposizione dei fatti e della controversia, e un riassunto dei principi in base ai quali si è giunti alla decisione del caso.

Dopo l'elenco dei casi citati nella sentenza e dei *barrister* a difesa delle parti – ovvero degli avvocati abilitati in Inghilterra e Galles all'esercizio della professione davanti alle *superior courts*⁷³ – il giudice chiarisce la natura economica del rapporto che lega tra loro le parti e l'origine della controversia. Segue la sezione denominata *The facts*, contenente l'esposizione dei fatti pertinenti al merito della controversia, e *The issue*, ovvero la questione giuridica su cui la corte è chiamata a rispondere al fine di giungere alla sua decisione.

La parte successiva è il cosiddetto *reasoning*,⁷⁴ ovvero l'argomentazione del giudice, il "cuore" della sentenza di *common law*, che tuttavia non è una sezione chiaramente distinguibile dalle altre all'interno della sentenza. Per il corretto funzionamento del sistema di *common law* è fondamentale che il procedimento mentale seguito dal giudice venga riportato interamente per iscritto nella sentenza, perché è solo tramite l'individuazione dei principi in base ai quali il giudice ha basato la propria decisione che è possibile accertare i principi in base ai quali la sentenza è un atto di creazione del diritto, la cosiddetta *ratio decidendi*.

Problemi specifici della traduzione giuridica

La decisione in merito alla controversia si trova all'interno di questa sezione, precisamente al termine della lunga discussione riguardante ciascun punto, così come nella parte introduttiva, preceduta da *Held*.

La sentenza inglese, dunque, si caratterizza per una considerevole lunghezza e per un alto grado di complessità a livello di organizzazione testuale. La parte contenente la motivazione, inoltre, risulta articolata in diversi paragrafi, nei quali il giudice prende in esame le fonti del diritto pertinenti al merito della controversia e definisce i principi applicabili al caso concreto per giungere alla sua decisione. In questa fase è frequente il riferimento ai precedenti, spesso accompagnato dalle citazioni dei passaggi più significativi.

Si è, correttamente, sostenuto che nella traduzione di un genere testuale come la sentenza non si dovrebbe intervenire nell'organizzazione macrotestuale e logica dei testi di partenza,⁷⁵ pertanto si è deciso, in entrambi i casi, di non adattare i testi ai canoni redazionali della lingua di arrivo.

Nel caso della sentenza inglese, tuttavia, ancor più dell'organizzazione testuale sarà il diverso modo di "ragionare" tipico del giudice di *common law* a produrre un effetto di straniamento nel giurista destinatario. Questo perché è il diverso stile delle sentenze a essere, in modo ancora più evidente, espressione del sistema giuridico e della realtà socio-istituzionale da cui ciascuna scaturisce.⁷⁶

Nella traduzione di un genere testuale come la sentenza i problemi concreti si porrebbero, quindi, ad altri livelli.⁷⁷ La traduzione di questo tipo di testo deve essere innanzitutto accompagnata da osservazioni di ordine pragmatico. In altre parole, la traduzione delle forme verbali nel testo non può essere letterale e tenere conto solo di fattori locali; al contrario, deve essere adeguata in considerazione dell'impianto pragmatico del testo complessivo.⁷⁸

In questo senso, va osservato che non tutte le proposizioni normative hanno valore prescrittivi.⁷⁹ Al loro interno occorre operare una distinzione tra le cosiddette proposizioni "prescrittive" e le proposizioni "costitutive" o "dispositive": le prime indicano un comportamento da tenere, e possono essere parafrasate con un'espressione contenente il verbo "dovere"; le seconde sono atti produttivi di effetti nel momento in cui, e per il fatto che, vengono enunciati, e per questo qualificate come "performativi".

Tali performativi vengono realizzati, sia in tedesco che in italiano, per lo più per mezzo di forme verbali passive e, con riferimento all'italiano, anche tramite l'indicativo presente,⁸⁰ per esempio:

Die Revision gegen das Urteil des 7. Zivilsenats des Brandenburgischen Oberlandesgerichts vom 14. September 2001 wird auf Kosten der Klägerin zurückgewiesen.

Il ricorso al *Bundesgerichtshof* contro la sentenza pronunciata dalla Sezione settima civile dell'*Oberlandesgericht* del Brandeburgo il 14 settembre 2001 viene respinto a spese dell'attrice. (sottolineato mio)

In inglese, i performativi vengono realizzati con verbi al *present simple* indicativo e forme verbali con il modale *shall*. Per la traduzione verso l'italiano è preferibile, in entrambi i casi, utilizzare l'indicativo presente,⁸¹ per esempio:

A provision that legal title is to remain vested in the vendor by way of security retains to the vendor the legal title in the goods. No charge over the property of the purchaser arises because the goods do not become the property of the purchaser. No interest is created because the vendor's interest is retained not created...

Una clausola in base alla quale la proprietà debba rimanere del venditore a titolo di garanzia riserva al venditore il titolo di proprietà sui beni. Sui beni dell'acquirente non sorge alcun *charge*,⁸² poiché i beni non diventano di proprietà dell'acquirente. Non viene creato alcun diritto, poiché il diritto del venditore non si ritiene sia stato creato... (sottolineato mio)

Solo nei casi in cui le azioni previste dalla proposizione sono attuabili in un momento successivo si può ricorrere al futuro⁸³ (Garzone 2002: 53), per esempio:

...Until full payment has been made of the price of the goods and of any other sums whatsoever which are or may become outstanding from the buyer to the company, whether accrued due or not and whether under this contract or howsoever otherwise and including debts and liabilities arising before and after the date of the contract:

(i) the property in the goods shall not pass to the buyer and the buyer shall keep the goods as bailee for the company (returning the same to the company upon request)...

Fintanto che non sarà effettuato il pieno pagamento del prezzo dei beni e di qualunque altra somma che è o può risultare dovuta da parte dell'acquirente nei confronti della società, esigibile o meno, in forza del presente contratto ovvero altrimenti, inclusi debiti e passività che sono sorti prima e dopo la data del contratto:

Problemi specifici della traduzione giuridica

(i) la proprietà dei beni non sarà trasferita all'acquirente e l'acquirente deterrà i beni in qualità di *bailee*⁸⁴ per la società (restituendo gli stessi alla società dietro richiesta)... (sottolineato mio)

In relazione agli aspetti fondamentali della coerenza e della coesione testuale, si riscontra, in tedesco, una tendenza generale a ricorrere alla ripresa anaforica per mezzo di pronomi e avverbi pronominali. Pur essendo, questa, una tendenza privilegiata anche in italiano,⁸⁵ nel caso di periodi lunghi è stato tuttavia necessario ricorrere a forme di ripetizione lessicale, allo scopo di evitare ambiguità che sarebbero, diversamente, sorte tramite il ricorso alla referenza pronominale, per esempio:

Das Berufungsgericht, dessen Urteil in WM 2002, 71 veröffentlicht ist, hat offengelassen, ob im Gesamtvollstreckungsverfahren ein Ersatzabsonderungsanspruch entsprechend der Konkursordnung bestehe, weil es schon an einem dem Absonderungsrecht vergleichbaren Herausgaberecht im Sinne des § 12 Abs. 1 GesO fehle.

Il giudice di secondo grado, la cui sentenza è pubblicata in WM 2002, 71, ha lasciato in sospeso la questione se nella procedura di esecuzione concorsuale sussista un diritto del creditore privilegiato a essere soddisfatto separatamente in conformità alla legge fallimentare, poiché tale procedura sarebbe già priva di un diritto di restituzione paragonabile al diritto di prelazione ai sensi del § 12 comma 1 della GesO. (sottolineato mio)

La ripetizione, resa inoltre più accettabile in italiano tramite il ricorso ai dimostrativi *tale/tali*, si è resa necessaria anche nel caso di avverbi pronominali, per esempio:

Die Beklagte verweigert die von der Klägerin verlangte Auskunft und Zahlung im Hinblick auf eine zeitlich frühere Globalzession der Schuldnerin an die I. Bank des Landes Brandenburg (im folgenden: I.-Bank) vom 23. Dezember 1994, mit der die Schuldnerin sämtliche aus ihrem Geschäftsbetrieb entstandenen und entstehenden Forderungen zur Sicherung von Darlehensansprüchen abgetreten hatte. Ausgenommen hiervon waren dem verlängerten Eigentumsvorbehalt von Lieferanten unterliegende Forderungen, die erst in dem Zeitpunkt an die I.-

Bank abgetreten sein sollten, in dem sie nicht mehr durch den verlängerten Eigentumsvorbehalt erfaßt wurden.

La convenuta rifiuta di dare le informazioni richieste e di pagare quanto preteso dall'attrice adducendo una cessione globale dei crediti di impresa, avvenuta in precedenza, della debitrice alla I. Bank del Brandeburgo (di seguito: I. Bank) effettuata il 23 dicembre 1994, con la quale la debitrice aveva ceduto tutti i crediti presenti e futuri derivanti dall'esercizio della propria impresa a garanzia di diritti di prestito. Da tale cessione erano esclusi i crediti soggetti a riserva di proprietà prolungata dei fornitori, che dovevano essere ceduti alla I. Bank solo nel momento in cui non erano più compresi nella riserva di proprietà prolungata. (sottolineato mio)

Con riferimento alla traduzione degli avverbi pronominali, è stato spesso necessario ricorrere a nominali cosiddetti “incapsulatori”, per usare la terminologia di Magris,⁸⁶ i quali svolgono la funzione di riprendere o anticipare una o più frasi, per esempio:

Der Händler könne nicht damit rechnen, daß der Lieferant auf seine Sicherung verzichte, da für diesen der Verlust des Substanzwertes seiner Ware drohe.

L'operatore commerciale non potrebbe contare sul fatto che il fornitore rinunci alla propria garanzia, dal momento che quest'ultimo rischierebbe di perdere il valore reale della propria merce.

Mangels hinreichender Anhaltspunkte dafür, daß die Bank im Zeitpunkt der Vereinbarung der Globalzession damit rechnen mußte, daß die Schuldnerin Baumaschinen anmieten und dafür ihre Werklohnforderungen unter Verschweigen der früheren Globalzession zur Sicherheit an den Vermieter abtreten würde, könne schließlich auch das subjektive Element der Sittenwidrigkeit im Verhalten der Bank nicht festgestellt werden.

In mancanza di sufficienti riscontri in merito al fatto che la banca al momento dell'accordo di cessione globale dei crediti di impresa avrebbe dovuto prevedere che la debitrice avrebbe preso in locazione macchine edili e avrebbe perciò ceduto al locatore a titolo di garanzia i propri crediti derivanti dal corrispettivo del contratto d'appalto passando sotto silenzio la cessione globale dei crediti di impresa avvenuta in precedenza, non potrebbe, in definitiva, venire rilevato neanche l'elemento

Problemi specifici della traduzione giuridica

soggettivo della contrarietà ai *bonos mores* nella condotta della banca. (sottolineato mio)

Tali nominali si sono resi necessari anche nel caso di interrogative indirette introdotte dalla congiunzione *ob*, per esempio:

Wegen der in Nr. 7 ihrer Geschäftsbedingungen enthaltenen Kontokorrentklausel und weil aus ihrer Geschäftsverbindung mit der Firma TSB GmbH noch Forderungen von insgesamt über 30000 DM bestünden, komme es nicht darauf an, ob die GmbH die Rechnungen für die in S. verwendete Ware bezahlt habe.

Data la clausola di conto corrente di cui al numero 7 delle sue condizioni di contratto, e poiché sussisterebbero ancora crediti pari complessivamente a oltre 30000 DM derivanti dal suo rapporto negoziale con la ditta TSB GmbH, non avrebbe importanza il fatto che quest'ultima abbia o meno pagato le fatture per la merce utilizzata in S. (sottolineato mio)

In molti casi, l'analisi del co-testo precedente e successivo ha potuto suggerire il nominale più indicato, per esempio:

Bei mehrfacher Abtretung derselben Forderung führt grundsätzlich die zeitlich frühere zum Rechtsübergang. Das gilt sowohl für die Abtretung bestehender als auch für die Abtretung künftiger Forderungen (Prioritätsprinzip...).

Nel caso di più cessioni del medesimo credito, la cessione avvenuta in precedenza porta sostanzialmente al trasferimento del diritto. Tale principio vale sia per la cessione di crediti esistenti che per la cessione di crediti futuri (principio di priorità...). (sottolineato mio)

In generale, il ricorso ai nominali ha permesso di evitare, nella traduzione verso l'italiano, l'uso del più generico *ciò*, che, in particolare al termine di periodi lunghi, avrebbe potuto generare confusione e ambiguità di significato, per esempio:

Jedoch muß die Vorausabtretung einerseits dem Bestimmtheitserfordernis hinsichtlich der abgetretenen Forderungen..., andererseits der Gefahr einer unverhältnismäßigen und die wirtschaftliche Bewegungsfreiheit des Käufers unerträglich beschränkenden Übersicherung des Verkäufers...Rechnung tragen. Das hat der Bundesgerichtshof

schon im Rahmen der Wirksamkeitsprüfung eines verlängerten und erweiterten Eigentumsvorbehalts anhand des § 138 BGB ausgesprochen...

Tuttavia, la cessione anticipata deve tenere conto da un lato del requisito di determinatezza con riferimento ai crediti ceduti..., e dall'altro del pericolo di una garanzia eccessiva a favore del venditore..., la quale limita in modo insostenibile la libertà d'azione economica dell'acquirente. Questo principio era già stato affermato dal *Bundesgerichtshof* nell'ambito del controllo di validità di una riserva di proprietà prolungata e ampliata sulla base del § 138 del BGB... (sottolineato mio)

Nella sentenza inglese si riscontra la tendenza a preferire la ripetizione lessicale alla referenza anaforica per mezzo di pronomi, salvo che per il ricorso frequente a particolari elementi avverbiali con valore anaforico e deittico (per esempio *thereon, thereof, thereto*), i quali appartengono, più precisamente, alla tipologia testuale "contratto".⁸⁷ In italiano, al contrario, è preferibile ricorrere alla referenza anziché alla ripetizione,⁸⁸ purché sia esclusa qualunque ambiguità referenziale, per esempio:

...the buyer shall be at liberty to sell the goods in the ordinary course of business in the name of the buyer and as principal and not as agent for the company notwithstanding the fact that title to the goods has not then passed to the buyer but the benefit of any such contract of sale and the proceeds of any such sale shall belong to the company absolutely...

...l'acquirente sarà libero di vendere i beni nell'ordinario corso degli affari nel proprio nome e in qualità di *principal* e non di *agent*⁸⁹ per la società nonostante il fatto che il titolo di proprietà dei beni non gli sia stato trasferito, ma il beneficio e i proventi derivanti da tali contratti di vendita apparterranno alla società in via assoluta... (sottolineato mio)

...Notwithstanding the provisions of (i) above, all goods after delivery are at the buyer's risk and must be paid for notwithstanding the destruction thereof or any damage thereto however caused...

...Nonostante le disposizioni di cui sopra (i), dopo la consegna tutti i beni sono a rischio dell'acquirente e devono essere pagati nonostante la loro distruzione o danneggiamento, qualunque ne sia stata la causa... (sottolineato mio)

Tra le varietà di referenza anaforica nel testo inglese si riscontra *such*, spesso accompagnato dalla ripetizione del termine cui si riferisce, il cui uso è

Problemi specifici della traduzione giuridica

praticamente parallelo a quello dei dimostrativi italiani *tale/tali*, i quali, si è detto, consentono di rendere la ripetizione in italiano più accettabile,⁹⁰ per esempio:

Since the appointment of the receivers, the receivers have initially through employees of the defendant companies and latterly through agents appointed by the receivers continued to collect and receive the proceeds of resales and other dealings with goods supplied originally to the defendant companies by a number of manufacturers or suppliers including no doubt the plaintiffs. The receivers have not identified out of such proceeds those that may relate to goods originally supplied by the plaintiffs...

Dall'atto della loro nomina i *receiver*⁹¹ hanno continuato, inizialmente tramite dipendenti delle società convenute e in seguito tramite agenti da loro nominati, a riscuotere e a ricevere i proventi derivanti dalla rivendita e da altri atti di disposizione dei beni forniti originariamente alle società convenute da un certo numero di produttori e fornitori che include certamente gli attori. Tra tali proventi i *receiver* non hanno identificato quelli che possono riferirsi ai beni forniti originariamente dagli attori... (sottolineato mio)

Frequenti nel testo sono anche i dimostrativi *this/these* e *that/those*. Quanto ai primi, si è potuto ricorrere, in italiano, ai dimostrativi corrispondenti *questo (-a)/questi (-e)*. Con riferimento a *this*, tuttavia, in considerazione della sua funzione autoreferenziale e secondo l'uso tipico dei registri formali, si è preferito utilizzare l'aggettivo *presente*,⁹² per esempio:

...Until full payment has been made of the price of the goods and of any other sums whatsoever which are or may become outstanding from the buyer to the company, whether accrued or not and whether under this contract or howsoever otherwise and including debts and liabilities arising before and after the date of the contract:...

...Fintanto che non sarà effettuato il pieno pagamento del prezzo dei beni e di qualunque altra somma che è o può risultare dovuta da parte dell'acquirente nei confronti della società, esigibile o meno, in forza del presente contratto ovvero altrimenti, inclusi debiti e passività che sono sorti prima e dopo la data del contratto:... (sottolineato mio)

Tale aggettivo, peraltro, è stato utilizzato anche come traduzione del corrispondente inglese *present* e in alcuni casi è stato preferito laddove invece

l'inglese ricorre all'articolo determinativo o a particolari elementi avverbiali con valore anaforico e deittico, per esempio:

...in the event of the determination or repudiation of the contract (howsoever occurring) the company is hereby irrevocably authorised to enter on to the premises of the buyer and repossess the goods and any other goods in the buyer's possession the property in which is vested in the company...

...in caso di risoluzione o *repudiation*⁹³ del presente contratto (in qualunque modo si verifichi), con il presente la società è irrevocabilmente autorizzata ad accedere ai locali dell'azienda dell'acquirente e a rientrare in possesso dei beni e di qualunque altro bene in possesso dell'acquirente la cui proprietà sia stata acquisita dalla società... (sottolineato mio)

In relazione, invece, ai dimostrativi *that/those*, i quali vengono usati per riferimenti a elementi della frase percepiti come "lontani", l'italiano giuridico ricorre a forme specializzate come per esempio *detto (-a)* e *predetto (-i, -e)*,⁹⁴ per esempio:

I turn, then, to *Romalpa* to see whether my conclusion is in conflict with the reasoning of the Court of Appeal in that case. The plaintiffs' submission was summarised by *Goff* L.J. in that case at p. 691 as follows:...

Mi occuperò, pertanto, del caso *Romalpa* al fine di verificare se la mia conclusione sia in contrasto con l'argomentazione della *Court of Appeal*. Nel predetto caso, la tesi degli attori fu riassunta dal *Lord Justice Goff* nel modo seguente (p. 691):...

Any interest that the plaintiffs have in those sums is derived from interests that they had in the debts prior to such payment, and subject to any defects in title that affected the plaintiffs' interest in those debts.

Qualunque diritto degli attori su dette somme deriva dai diritti che essi avevano sui crediti anteriormente a tale pagamento, ed è soggetto a qualunque vizio del titolo di proprietà che ha pregiudicato il loro diritto su detti crediti. (sottolineato mio)

Rimanendo nell'ambito della testualità, con riferimento sia alla traduzione dal tedesco sia a quella dall'inglese, al fine di ottenere una maggiore coesione e coerenza testuali è stata prestata particolare attenzione anche ai connettivi. In

Problemi specifici della traduzione giuridica

alcuni casi, infatti, si è ritenuto opportuno inserirli anche laddove il testo di partenza non ne fa uso, per esempio:

Ebenso lagen der Entscheidung des erkennenden Senats vom 20. März 1985...Geschäftsbedingungen mit einer Freigabeklausel zugrunde, die hier fehlt.

Anche la sentenza emessa dalla Sezione del 20 marzo 1985...si basa su condizioni di contratto contenenti una clausola di restituzione, che nel presente caso, invece, non è prevista.

In the case of each hire contract the plaintiffs' interest arose simultaneously with the conclusion of the hire contract. It was not an interest which was derived subsequently from the defendant companies. In these circumstances the interest could not be a charge.

Nel caso di ciascun contratto di locazione il diritto degli attori è sorto simultaneamente con la conclusione del contratto di locazione. Non si trattava di un diritto creato successivamente in loro favore dalla società convenuta, pertanto in queste circostanze il diritto non poteva costituire un *charge*. (sottolineato mio)

La consultazione di sentenze pronunciate dalla Corte Suprema di Cassazione quali testi paralleli nella lingua di arrivo si è rivelata estremamente utile in questo senso, poiché ha consentito di rilevare l'uso, nella lingua giuridica italiana, di particolari deittici e connettivi, come per esempio *succitato, suddetto, medesimo, parimenti, altresì, pertanto*.

Fondamentale la consultazione di tali testi lo è stata anche per quanto concerne la scelta del registro da adottare nella traduzione. Tuttavia, come rilevato da Rega,⁹⁵ la sentenza italiana è caratterizzata da usi lessicali molto particolari che contribuiscono a creare l'impressione di un registro molto elevato e d'incomprensibilità, dovuta anche all'uso frequente di formule latine.

Questa situazione di scarsa "leggibilità", e, di conseguenza, di "comprensibilità" della sentenza italiana è sottolineata anche da Bellocci,⁹⁶ la quale fa notare come essa sia caratterizzata da una scrittura non fluida, stereotipi sintattici⁹⁷ e lessicali, pseudotecnicismi o tecnicismi cosiddetti "collaterali", ovvero termini legati non a effettive necessità comunicative bensì all'opportunità di adoperare un registro elevato, distinto dal linguaggio comune.⁹⁸

In sintesi, le sentenze dovrebbero configurarsi come testi fortemente coerenti e coesi. In realtà, i problemi di coesione sono numerosi e vari, per cui il “patto comunicativo” fra emittente e destinatario talvolta si fa più o meno labile e si rallenta, o addirittura si fuorvia, la decodifica del testo.⁹⁹

Non risulterebbe pertanto utile, ai fini della comunicazione, se nella traduzione verso l’italiano si volesse imitare il linguaggio della sentenza italiana, ovvero se si decidesse di riformulare il testo di partenza in modo più complicato.¹⁰⁰

A questo proposito Bellucci¹⁰¹ rielabora un valido elenco di “raccomandazioni” per lo scrivere chiaro, in cui consiglia di: evitare la sovraestensione dei periodi e l’eccesso di subordinate, soprattutto implicite (preferire proposizioni esplicite con verbi di modo finito); limitare il ricorso a incisi e parentetiche; controllare, nel caso del passivo, che il soggetto logico sia inequivoco o esplicitarlo; preferire la forma personale a quella impersonale; esplicitare i nessi logici e ridurre il numero di inferenze richieste al lettore; mantenere i tecnicismi opportuni (eventualmente chiarendo i termini con glossa di definizione esplicita quando opportuno), eliminare al massimo pseudotecnismi, burocratismi, arcaismi, perifrasi ridondanti, latinismi superflui, selezioni lessicali non trasparenti o ambigue; controllare, quando opportuno, le “marche d’uso” delle parole nei vocabolari; ridurre l’eccesso di nominalizzazioni e cumuli nominali, di sostantivi astratti o indeterminati; limitare l’uso di sigle, abbreviazioni, simboli e acronimi ai casi in cui siano correnti e funzionali (giustapporre lo scioglimento almeno alla prima comparsa della forma ridotta); abbandonare, a favore della chiarezza e della precisione, la regola scolastica della “variatio” (in tutte le lingue specialistiche termini tecnici e vocaboli o espressioni puntuali vengono normalmente ripetuti, in quanto i sinonimi non hanno esattamente lo stesso significato e non sono altrettanto precisi); controllare l’interpunzione e l’organizzazione grafica.

Tuttavia, nel caso della traduzione dal tedesco a certi livelli è stato possibile adottare certe convenzioni, come per esempio il modo di specificare la Sezione civile, in cui l’aggettivo segue, anziché precedere, il soggetto, o il modo di indicare i giudici, il cui ruolo è posto dopo il nome:

Der XII. Zivilsenat des Bundesgerichtshofs hat auf die mündliche Verhandlung vom 14. Juli 2004 durch die Vorsitzende Richterin Dr. Hahne, die Richter Fuchs, Dr. Ahlt, die Richterin Dr. Vézina und den Richter Dose für Recht erkannt:...

Problemi specifici della traduzione giuridica

La Sezione dodicesima civile del Bundesgerichtshof nell'udienza del 14 luglio 2004 composta da Dr. ssa Hahne (Presidente), Fuchs, Dr. Ahlt, Dr. ssa Vézina e Dose (giudici) ha pronunciato la seguente sentenza:... (sottolineato mio)

Quanto al testo inglese si è correttamente sottolineato che la natura personale delle sentenze inglesi (vedi nota ⁶⁸) si riflette nel registro discorsivo e personale impiegato dal giudice nel resoconto dettagliato sia dei fatti, sia del ragionamento attraverso il quale egli è giunto alle sue conclusioni.¹⁰² Con riferimento alla traduzione, questo aspetto ha presentato una certa difficoltà dovuta proprio alla riscontrata tendenza, in italiano, a utilizzare uno stile più neutrale e un registro più elevato.

Aspetti morfosintattici e lessicali

La lingua giuridica tedesca si caratterizza, a livello sintattico e lessicale, per la presenza di alcuni arcaismi e formulazioni linguistiche standardizzate, che tuttavia assolvono determinate funzioni.¹⁰³ L'astrazione, per esempio, serve a mettere in evidenza l'azione e la funzione dei soggetti interessati,¹⁰⁴ e si ottiene tramite uno stile impersonale (ne sono esempio le denominazioni delle parti nel processo e degli organi giurisdizionali), forme passive, forme all'infinito e l'uso della terza persona singolare o plurale, per esempio:

Die Wirksamkeit des in Nr. 7 der Geschäftsbedingungen der Klägerin enthaltenen erweiterten und verlängerten Eigentumsvorbehalts ist in erster Linie an § 9 AGB-Gesetz zu messen (Senatsurteil BGHZ 94, 105, 112 m. w. Nachw.); er ist jedenfalls im kaufmännischen Verkehr - grundsätzlich unbedenklich (Senatsurteil aaO; vgl. auch zur Rechtslage vor Inkrafttreten des AGB-Gesetzes BGHZ 26, 185 und BGH Urteil vom 26. Mai 1970 - VI ZR 48/69 = WM 1970, 900).

Das Berufungsgericht ist zu Recht davon ausgegangen, daß die von der Schuldnerin in der Zeit von 1996 bis 1997 vorgenommenen Abtretungen ihrer Werklohnforderungen an die Klägerin - deren Wirksamkeit unterstellt - schon deshalb ins Leere gehen, weil die Schuldnerin über diese Werklohnforderungen bereits am 23. Dezember 1994 durch Globalzession an die I.-Bank wirksam verfügt hat. (sottolineato mio)

Con riferimento alla traduzione verso l'italiano, questo aspetto non ha presentato particolari difficoltà, poiché si tratta di caratteristiche che è dato riscontrare anche nelle sentenze italiane.

Altro aspetto della lingua giuridica tedesca è lo stile nominale, che serve ad assicurare obiettività.¹⁰⁵ In apertura della sentenza (*Urteilseingang*), per esempio, l'esigenza di concisione e formalizzazione impongono scelte sintattiche tali da rendere il testo a volte di non facile lettura.¹⁰⁶ Tipico è il sintagma nominale complesso enfiato a dismisura:

Zur Auslegung und Wirksamkeit eines in Allgemeinen Geschäftsbedingungen enthaltenen erweiterten und verlängerten Eigentumsvorbehalts ohne Freigabeklausel im kaufmännischen Geschäftsverkehr.

Con riferimento ai sostantivi si nota, in particolare,¹⁰⁷ la tendenza a impiegare sostantivi composti di significato tecnico-specialistico (per esempio: *Eigentumsvorbehalt*, *Globalzession*), oltre a sostantivi di derivazione verbale, per lo più con desinenza in *-ung* (per esempio: *Berufung*, *Zürückweisung*, *Ermächtigung*, *Verurteilung*, *Vorausabtretung*). In generale, si evita di ricorrere a forestierismi. Con riferimento alla traduzione verso l'italiano, è stato talvolta necessario ricorrere alla denominalizzazione, per esempio:

Vielmehr muß durch geeignete Ausgestaltung der Geschäftsbedingungen eine unverhältnismäßige Übersicherung von vornherein ausgeschlossen sein.

Al contrario, le clausole contrattuali devono essere formulate in modo appropriato, cosicché sia esclusa fin dall'inizio una garanzia sproporzionata. (sottolineato mio)

Un'ulteriore caratteristica della lingua giuridica tedesca è la prolissità, che ha lo scopo di garantire la massima precisione e di restringere lo spazio interpretativo,¹⁰⁸ e che si ottiene tramite la negazione (per esempio: *nicht gewollt*, *nicht unangemessen*, *nicht nur vorübergehend*), l'uso di vari attributi e proposizioni secondarie e, da segnalare, l'uso di costruzioni participiali, per esempio:

Nach ständiger Rechtsprechung des Bundesgerichtshofs ist eine zur Sicherung eines Kredits vereinbarte Globalzession künftiger Kundenforderungen an eine Bank in der Regel sittenwidrig und damit nichtig, wenn sie nach dem Willen der Vertragsparteien auch solche Forderungen umfassen soll, die

Problemi specifici della traduzione giuridica

der Schuldner seinen Lieferanten aufgrund verlängerten Eigentumsvorbehalts künftig abtreten muß und abtritt...

Sollten unter den Forderungen solche sein, die einem nach Abschluß dieses Vertrages wirksam zustande gekommenen branchenüblichen verlängerten Eigentumsvorbehalt eines Lieferanten unterliegen, gehen diese Forderungen auf die Bank erst über, wenn sie nicht mehr von dem verlängerten Eigentumsvorbehalt erfaßt werden... (sottolineato mio)

Con riferimento alla traduzione verso l'italiano, questo aspetto ha presentato notevoli difficoltà. In certi casi, è stato necessario dividere un periodo in più proposizioni o modificare l'ordine dei suoi costituenti per renderlo più comprensibile, per esempio:

Zwar muß der Lieferant im Streitfall die Branchenüblichkeit seines verlängerten Eigentumsvorbehalts beweisen, das ist aber nicht unangemessen.

Certamente nel caso di controversia il fornitore deve provare la consuetudine nel settore della propria riserva di proprietà prolungata. Tuttavia, tale obbligo non è da considerarsi sproporzionato.

Quanto alla punteggiatura, a uno scarso uso in tedesco fa riscontro un uso maggiore in italiano, tuttavia si è cercato di usarla con attenzione per evitare di conferire particolare importanza a certe parti di testo.

Infine, la lingua giuridica tedesca si caratterizza per la presenza di formulazioni fisse, definite "formule", o "frasi di rito",¹⁰⁹ che, se da un lato servono ad aumentare l'efficienza e la chiarezza nella comunicazione, come avviene per qualsiasi lingua speciale e per qualsiasi atto sociale ritualizzato, dall'altro finiscono per risultare obsolete, riducendosi a formule opache da un punto di vista comunicativo nel senso autentico del termine.

Ai fini della traduzione, il problema non si pone se tra la lingua di partenza e la lingua di arrivo le formule di rito sono equivalenti. In questo senso, la consultazione di sentenze nella lingua di arrivo si rivela fondamentale per reperire formule, o frasi di rito, equivalenti, per esempio:

Im Namen des Volkes
In nome del popolo

Der XII. Zivilsenat des Bundesgerichtshofs hat auf die mündliche Verhandlung vom 14. Juli 2004 durch die Vorsitzende Richterin Dr. Hahne, die Richter Fuchs, Dr. Ahlt, die Richterin Dr. Vézina und den Richter Dose

für Recht erkannt:...

La Sezione dodicesima civile del Bundesgerichtshof nell'udienza del 14 luglio 2004 composta da Dr. ssa Hahne (Presidente), Fuchs, Dr. Ahlt, Dr. ssa Vézina e Dose (giudici)

ha pronunciato la seguente sentenza:...

Von Rechts wegen

Considerato in diritto (sottolineato mio)

Nella sentenza inglese il registro discorsivo e personale adottato dal giudice inglese per descrivere il procedimento mentale, in alcuni casi sofferto, attraverso il quale egli giunge alla sua decisione, si traduce, sul piano sintattico, in quattro aspetti principali.¹¹⁰

Il primo riguarda una struttura del periodo relativamente semplice, anche se spesso il periodo è piuttosto lungo, formato da numerose proposizioni, per lo più coordinate. Più precisamente, nei testi giuridici inglesi l'ampio ricorso a forme verbali di tipo finito e a frasi relative determina una struttura del periodo molto frammentaria, continuamente interrotta da frasi incassate, che a loro volta danno origine a ulteriori frasi dipendenti,¹¹¹ per esempio:

Neither the receivers nor their staff have ever found any evidence of the setting up or maintenance of a separate account by the first three defendants or any associated company for the receipt or holding of proceeds of resale or other dealings with goods supplied by the plaintiffs, and it is the belief of the receivers and their staff that the proceeds of such resales or other dealings were, together with the proceeds of sale or dealing with goods supplied by a number of other manufacturers, paid into the general accounts of the first three defendants or associated companies.

Secondo Viezzi,¹¹² la lunghezza dei periodi nei testi giuridici inglesi può essere ascritta alle caratteristiche stesse del sistema di *common law*, sistema basato sui fatti, in cui ogni caso è nuovo e ogni dettaglio deve essere descritto con la massima precisione possibile, per esempio:

If the buyer fails to pay for the goods on the due date (or fails to pay any instalment in which case the whole outstanding

Problemi specifici della traduzione giuridica

balance shall immediately become due) or if the buyer goes into receivership or is declared bankrupt (or any equivalent thereof) or enters into a composition with its creditors or if the buyer, being a company, goes into liquidation or into receivership or is otherwise declared insolvent or prohibited from trading, then the buyer shall immediately notify the company thereof and shall, upon demand made orally or in writing by or on behalf of the company, deliver the goods or cause the goods to be delivered up to the company or to the company's order.

Con riferimento alla traduzione verso l'italiano, questo aspetto ha presentato qualche difficoltà, dovuta alla lunghezza dei periodi e alla necessità di inserire, in certi casi, segni di interpunzione, laddove il testo inglese non ne faceva uso. Anche in questo caso, tuttavia, si è cercato di usare la punteggiatura con attenzione, per evitare di dare particolare importanza a certe parti di testo. Da segnalare, in questo senso, le diverse convenzioni d'uso della punteggiatura in inglese e in italiano, di cui si è tenuto ovviamente conto nella redazione del testo di arrivo.

Un secondo aspetto che caratterizza la sintassi della sentenza inglese è il ricorso a proposizioni ipotetiche dell'irrealtà, che, secondo Scarpa,¹¹³ dimostra l'immediatezza dello stile con cui viene riportato il ragionamento del giudice, paragonabile a un monologo interiore, per esempio:

Once again I question whether the distinction that I have drawn between this case and *Romalpa* is a crucial one. (sottolineato mio)

Nella sentenza inglese, inoltre, si riscontra un uso massiccio di pronomi personali e possessivi, in particolare di prima persona,¹¹⁴ per esempio:

When I refer in this judgment to the defendants I shall usually, as the context will indicate, be speaking only of the first three defendants.

It follows that my conclusion that the interest of the plaintiffs in the present case is an interest by way of security is not in conflict with the decision in *Romalpa*. (sottolineato mio)

Nella sentenza italiana, prevale, invece, l'astrazione e il ricorso alla forma impersonale.

L'ultimo aspetto da segnalare è rappresentato, infine, dall'impiego di alcune strutture retoriche preferenziali ricorrenti, tra le quali figurano: proposizioni interrogative indirette, che servono a introdurre il ragionamento del giudice su determinate questioni; il discorso diretto, per citare i precedenti e i passaggi più significativi delle opinioni espresse da altri giudici; la tecnica retorica della ripresa, per confutare in modo enfatico un'affermazione o un concetto tramite l'anteposizione della congiunzione avversativa *but*,¹¹⁵ per esempio:

The equitable rights of a beneficial owner over property purchased with trust funds were described by Sir George *Jessel* M.R. in *Re Hallett's Estate*, at p. 709, as follows: 'In that case, according to the now well-established doctrine of Equity, the beneficial owner has a right to elect either to take the property purchased, or to hold it as a security for the amount of the trust money laid out in the purchase...'

The question of whether the plaintiffs' interest was created by contract and conferred by the defendants is one that I shall consider in due course. But what seems to me quite clear on the wording of both conditions is that the plaintiffs' interest in the hire debts was agreed to be defeasible upon payment of the debts owed to the plaintiffs and, in consequence, an interest by way of security rather than an absolute interest. (sottolineato mio)

Nella lingua giuridica inglese è frequente il ricorso alla nominalizzazione:¹¹⁶ pur essendo, questa, la procedura più comune anche in italiano, in alcuni casi è stato necessario nella traduzione ricorrere a denominalizzazioni, per esempio:

This power of sale was subject to the normal incident of a sale of property by a fiduciary, namely that the beneficiary retained a beneficial interest in the proceeds and the defendants were accordingly under a duty to account to the plaintiffs for those proceeds:...

Questo potere di vendita era soggetto al diritto che è normalmente connesso a una vendita di proprietà effettuata da un fiduciary.¹¹⁷ ovvero al fatto che il *beneficiary*¹¹⁸ manteneva un *beneficial interest*¹¹⁹ sui proventi e che pertanto i convenuti avevano un obbligo di rendiconto di detti proventi nei confronti degli attori:... (sottolineato mio)

Al carattere personale e all'attenzione dominante per i fatti della sentenza inglese contribuisce direttamente anche il lessico impiegato dal giudice. Il lessico

Problemi specifici della traduzione giuridica

contribuisce alla “personalizzazione” del discorso tramite le espressioni della modalità e il ricorso frequente a un lessico carico di emotività.¹²⁰

La modalità consiste nell’atteggiamento del giudice in quanto locutore nei confronti dei propri enunciati, e ha la funzione di scandire le varie fasi del procedimento mentale del suo ragionamento. Essa si manifesta sia a livello lessico-grammaticale tramite il ricorso ai verbi modali (*must, should, ought to, would, might, can*), sia a livello più strettamente lessicale tramite avverbi e locuzioni avverbiali (per esempio: *necessarily, In my judgment, respectfully*), nonché verbi che esprimono processi mentali sia in forma personale che impersonale, per esempio:

While I have distinguished *Romalpa* on this point, I am not persuaded that the interest that the plaintiffs were held to have in the proceeds of sale in that case was other than a charge.
(sottolineato mio)

Quanto all’emotività, con ciò si fa riferimento a un certo grado di partecipazione da parte del giudice che è possibile cogliere nella sentenza inglese,¹²¹ per esempio:

Such goods were resold by way of credit sales and/or resold on hire-purchase and/or rented out by the first, second and/or third defendants to members of the public wholly unaware of the plaintiffs’ conditions.

There was, as Mr. Chadwick submitted, no reason why the plaintiffs should stand to make a windfall profit at the expense of the defendants or their other creditors. (sottolineato mio)

Tuttavia, come è ben noto, è la componente lessicale, vale a dire la terminologia specialistica, l’aspetto che presenta le maggiori difficoltà di traduzione. I problemi lessicali sono dovuti innanzitutto all’esigenza di utilizzare, a parità di significato e quindi di referenti, non termini generici, ma termini propri della lingua giuridica.¹²²

Per risolvere i problemi terminologici si è rivelata fondamentale la consultazione, oltre che di dizionari specializzati, di testi paralleli e altre fonti giuridiche; in tal modo è stato inoltre possibile reperire collocazioni fisse e informazioni aggiuntive sui termini (per esempio: il fatto che un ricorso, o una domanda, vengano *accolti* o *respinti*; che una procedura venga *avviata*).

Per quanto riguarda la sentenza inglese va tuttavia precisato che questa, in quanto più informale e concreta, si caratterizza per la relativa scarsità di “gergo giudiziario” rispetto, per esempio, alla sentenza italiana.¹²³ Ma a livello concettuale esistono differenze ben più rilevanti, che derivano dalle divergenze esistenti tra i principi giuridici del sistema di *common law* e quelli dei sistemi di diritto continentali e vengono riflesse direttamente nella terminologia.

A livello terminologico le maggiori difficoltà di traduzione sorgono quando i referenti esistono solo parzialmente o non esistono affatto nella lingua di arrivo. Questo vale sia con riferimento alle formule di rito che con riferimento ai termini. In questo caso, la maggior parte degli autori concorda sul fatto che il traduttore giuridico ha, sostanzialmente, tre possibilità.

La prima consiste nella cosiddetta “ricezione diretta”, ovvero nella semplice trascrizione del termine, o espressione, dalla lingua di partenza nella lingua di arrivo, la quale può essere accompagnata da una spiegazione del relativo significato in una nota a piè di pagina.¹²⁴ Anche se ciò produrrà, indubbiamente, un effetto di straniamento nel giurista destinatario, sarà solo cogliendo la differenza che egli potrà veramente capire le realtà giuridiche del testo di partenza e del testo di arrivo.¹²⁵

Nella traduzione sia delle sentenze tedesche che della sentenza inglese, per esempio, sono state mantenute inalterate le denominazioni degli organi giurisdizionali (*Bundesgerichtshof, Oberlandesgericht, Landgericht, Queen's Bench Division, Commercial Court, Court of Appeal, House of Lords*), anche in conformità alla prassi traduttiva seguita dalla Corte di Giustizia delle Comunità Europee. Tale strategia è stata adottata, ove possibile, anche in relazione alle numerose sigle contenute nei testi, facenti riferimento, a seconda dei casi, a fonti di consultazione, leggi, organi giurisdizionali e professioni giuridiche.

Nella traduzione della sentenza inglese, tale procedimento è stato inoltre adottato in relazione ai numerosi concetti, principi e istituti propri del sistema di diritto inglese, come per esempio lo stesso termine *equity*, oppure *real* e *personal property, trust* (e quindi *trustee, beneficiary, fiduciary owner, beneficial interest, charge, bailee, hire-purchase, lien*, gli aggettivi *legal* ed *equitable* (associati, per esempio, a *interest, a ownership* o a *mortgage*).

La seconda possibilità a disposizione del traduttore giuridico consiste nell'individuare, nella lingua di arrivo, il termine dal significato più vicino a

Problemi specifici della traduzione giuridica

quello espresso nella lingua di partenza.¹²⁶ Questa seconda strategia può essere fatta coincidere con la ricerca dell'equivalenza funzionale, per esempio:

Gesamtvollstreckungsverfahren
procedura di esecuzione concorsuale

Globalzessionar
cessionario

liquidator
liquidatore

property
beni

In alternativa, il traduttore può ricorrere a una perifrasi. Con riferimento a tale procedimento, Stolze parla di *explikative Übersetzung* e di *transparentes Übersetzen*,¹²⁷ mentre De Groot usa il termine *Umschreibung*,¹²⁸ ovvero perifrasi, per esempio:

Revision
ricorso al *Bundesgerichtshof*

Ersatzabsonderungsanspruch
diritto del creditore privilegiato a essere soddisfatto
separatamente

Il traduttore può, infine, creare, nella propria lingua, un neologismo necessario per esprimere tutti e soli i significati del termine espresso nella lingua di partenza, cui eventualmente far seguire una nota a piè di pagina.¹²⁹ Tali neologismi possono consistere anche in calchi, in traduzioni “letterali”, per esempio:

verlängerter und erweiterter Eigentumsvorbehalt
riserva di proprietà prolungata e ampliata

Vorbehaltsverkäufer
venditore con riserva di proprietà

È possibile anche applicare un procedimento che preveda la combinazione di alcune tra queste possibilità: si veda, per esempio, *Globalzession*, per la cui

traduzione è stato creato un neologismo, un calco letterale (*cessione globale*), seguito da una precisazione di significato (*dei crediti di impresa*).

Alla luce, tuttavia, delle considerazioni espresse in precedenza, con riferimento alla traduzione dall'inglese all'italiano è chiaro che le ultime strategie menzionate, quali la ricerca dell'equivalenza funzionale e la creazione di neologismi nella lingua di arrivo tramite i vari procedimenti a disposizione, si profilano alquanto rischiose. Al fine di evitare "false" equivalenze nella lingua di arrivo, in questo caso appare pertanto più adeguata la prima soluzione.

4. Considerazioni conclusive

A seguito dell'analisi linguistica e traduttologica delle sentenze tedesche e della sentenza inglese è possibile trarre alcune conclusioni significative da un punto di vista metodologico e sulla traduzione giuridica in generale.

Come si evince, infatti, da questa analisi, benché l'approccio traduttivo sia stato, per certi aspetti, comune sia alle sentenze tedesche che alla sentenza inglese (per esempio, la decisione di non intervenire nell'organizzazione macrotestuale e logica dei testi di partenza; la "ricezione diretta", nei testi di arrivo, delle denominazioni degli organi giurisdizionali), la traduzione delle sentenze tedesche verso l'italiano ha presentato, in un certo senso, meno difficoltà rispetto alla traduzione della sentenza inglese, sia con riferimento alla traduzione di termini propri della lingua giuridica, sia con riferimento al registro impiegato nelle sentenze.

Con riferimento ai termini, si è sottolineato più volte che la ragione della difficoltà della traduzione giuridica dall'inglese verso l'italiano risiede nella diversità delle fonti del diritto che sono alla base dei due ordinamenti, la quale si traduce nella divergenza o addirittura in certi casi nell'assenza dei referenti tra le due lingue. Per contro, la traduzione giuridica dal tedesco verso l'italiano risulta, da questo punto di vista, più semplice e nel complesso "possibile".

L'ordinamento giuridico tedesco e quello italiano, infatti, condividono la stessa tradizione giuridica, quella continentale (o di *civil law*), di conseguenza esiste una maggiore convergenza tra i concetti e gli istituti riferiti alle due lingue.

Alla luce di queste considerazioni, è chiaro che l'applicazione, nella traduzione giuridica dall'inglese verso l'italiano, di procedimenti traduttivi quali il ricorso all'equivalenza funzionale o la creazione di neologismi si profilano alquanto rischiosi, poiché in grado di creare "false" equivalenze nella lingua di arrivo. La soluzione che nella maggior parte dei casi appare, pertanto, più

Problemi specifici della traduzione giuridica

adeguata è quella della non-traduzione, ovvero della ricezione diretta del termine nella lingua di arrivo.

Nella traduzione giuridica dal tedesco all'italiano, invece, poiché la traduzione stessa risulta, in generale, più "legittima", si può ricorrere a diversi procedimenti traduttivi, quali il ricorso all'equivalenza funzionale o a una perifrasi, la creazione di un neologismo o persino una combinazione di questi procedimenti.

La diversità delle fonti del diritto tra gli ordinamenti non si riflette esclusivamente sugli aspetti lessicali delle lingue giuridiche in questione: tale diversità è alla base anche dello stile, del registro, impiegato in un genere testuale come la sentenza, che può rivestire un ruolo diverso e assumere una diversa importanza a seconda dell'ordinamento giuridico considerato. A differenza degli ordinamenti di *civil law*, in quelli di *common law* spetta infatti al giudice stabilire e formulare la regola applicabile, svolgendo in tal modo una funzione di inquadramento anche del diritto di origine legislativa (lo *statute law*).

La natura personale della sentenza inglese si riflette nel registro personale e discorsivo impiegato dal giudice, ponendo non poche difficoltà nella traduzione verso l'italiano, che tende a utilizzare, soprattutto in un genere testuale come la sentenza, un registro più impersonale ed elevato. Anche da questo punto di vista la traduzione giuridica dal tedesco all'italiano risulta più semplice. La sentenza tedesca, infatti, si caratterizza, al pari di quella italiana, per un registro impersonale e neutrale, pur non presentando, a differenza della sentenza italiana, deviazioni dalla norma degne di rilievo.

In conclusione, si può affermare che, pur essendo vero che ogni traduzione non può mai prescindere dalla considerazione del destinatario della traduzione stessa,¹³⁰ nella traduzione giuridica è la natura del testo di partenza a influenzare, principalmente, il testo di arrivo, ovvero a condizionare le scelte traduttive. Ciò ha trovato particolare riscontro nella traduzione della sentenza inglese. Con riferimento, quindi, alla traduzione giuridica dall'inglese verso l'italiano, è chiaro che la traduzione non può fare a meno di essere, fondamentalmente, orientata al testo di partenza.

Note

¹ Jacqueline Visconti, “I problemi dei testi giuridici”, in Arturo Tosi (a cura di), *La voce dell’Europa in traduzione multilingue*, *Rivista di Psicolinguistica Applicata* 3 (2001), Pisa, Istituti Poligrafici Internazionali, p. 83.

² Rodolfo Sacco, *Trattato di diritto comparato. Introduzione al diritto comparato*, Torino, UTET, 1992, p. 28.

³ Maurizio Viezzi, “Introduzione alle problematiche della traduzione giuridica con particolare riferimento alla traduzione di testi in lingua inglese”, in Federica Scarpa, e Gabriella Di Mauro (a cura di), *Traduzione, Società e Cultura* 5 (1994), Università degli Studi di Trieste, LINT, p. 18.

⁴ Gerard-René De Groot, “Das Übersetzen juristischer Terminologie”, in Gerard-René De Groot, e Reiner Schulze (a cura di), *Recht und Übersetzen*, Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 1999, p. 11.

⁵ Francesco De Franchis, *Dizionario giuridico. Law Dictionary*, Milano, Giuffrè editore, vol. I, 1984, pp. 487, 1236.

⁶ Bianca Cassandro Sulpasso, “Comparazione giuridica ed uniformazione delle legislazioni: le garanzie mobiliari”, *Rivista di diritto civile* (1995), vol. I, pp. 572-575.

⁷ Rodolfo Sacco, “Language and Law”, in Barbara Pozzo (a cura di), *Ordinary Language and Legal Language*, Milano, Giuffrè editore, 2005, p. 2.

⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁹ Reiner Arntz, “Der Vergleich von Fachsprachen”, in Klaus-Dieter Baumann, e Hartwig Kalverkämper (a cura di), *Pluralität in der Fachsprachenforschung*, Tübingen, Narr, 2004, p. 290.

¹⁰ Jacques Vanderlinden, in Gérard Snow, Jacques Vanderlinden (a cura di), *Français juridique et science du droit*, Bruxelles, Bruylant, 1995, p. 5.

¹¹ Arntz, cit., p. 12.

¹² De Groot, cit., p. 12.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, pp. 12-14; vedi anche Sacco, *Trattato di diritto comparato*, cit., pp. 28-29.

¹⁵ De Groot, cit., pp. 12-13.

¹⁶ Sacco, *Trattato di diritto comparato*, cit., p. 29.

¹⁷ De Groot, cit., p. 13.

¹⁸ La distinzione più importante nell’ambito degli *interests* si riferisce alla loro fonte, cioè ai *legal* o *equitable interests*, a seconda che trovino la loro origine nella *common law* o nell’*equity*. L’importanza pratica di questa distinzione si riscontra nei confronti dei terzi: mentre i *legal interests* costituiscono dei diritti aventi efficacia *erga omnes*, la validità di quelli *equitable* è limitata alle parti originarie del rapporto, come tali inopponibili ai terzi di buona fede. Così, nel *trust*, mentre il *trustee* ha un *legal interest* sui beni affidatigli, cioè ne è il proprietario (fiduciario) a tutti gli effetti secondo la *common law*, il *beneficiary* ha un *beneficial interest* sugli stessi, cioè ne è proprietario beneficiario secondo le regole dell’*equity* (De Franchis, cit., p. 857).

¹⁹ Il termine, intraducibile, indica un requisito di esistenza del *simple contract* che non trova equivalenza né nell’ordinamento italiano, né in altri di *civil law*. Esso indica un analogo della causa, ma non coincide con essa, né denota il corrispettivo. Nel contratto di vendita (*sale*), il prezzo costituisce la *consideration* per il venditore e la cosa la *consideration* per il compratore e, in tal senso, il termine può coincidere con l’idea di corrispettivo in numerose transazioni. In effetti, esso indica soltanto un elemento che vale a dare un contenuto di onerosità e quindi di validità al

Problemi specifici della traduzione giuridica

simple contract, prescinde da qualsiasi esigenza di proporzionalità tra prestazione e controprestazione (es. vendita di una villa per una sterlina), e riflette la concezione del *simple contract* come un *bargain* o negozio di scambio. Conseguenza di tale concezione è che non è ammessa l'azione di rescissione per lesione (*Ibid.*, p. 520).

²⁰ Sacco, "Language and Law", cit., p. 10.

²¹ *Ibid.*, p. 11; vedi anche Sacco, *Trattato di diritto comparato*, cit., pp. 29, 35-36.

²² Viezzi, cit., p. 4.

²³ Radegundis Stolze, "Expertenwissen des juristischen Fachübersetzers", in Peter Sandrini (a cura di), *Übersetzen von Rechtstexten. Fachkommunikation im Spannungsfeld zwischen Rechtsordnung und Sprache*, Tübingen, Narr., 1999, p. 47.

²⁴ Visconti, cit., p. 83.

²⁵ De Franchis, cit., pp. 34-35.

²⁶ The body of law derived from statutes rather than from constitutions or judicial decisions (Bryan A. Garner (a cura di), *Black's Law Dictionary*, St. Paul MN USA, Thomson West, 2004, p. 1452).

²⁷ Insieme di regole giurisprudenziali che trova la sua fonte originaria nelle decisioni della *Chancery Court*, giurisdizione, a suo tempo, parallela e concorrente con quella delle corti reali. In questo senso, indica una fonte di diritto particolare all'ordinamento inglese e ai sistemi che ad esso si ispirano, priva di equivalenza nella *civil law*. Nell'ambito della teoria delle fonti, l'*equity* si pone spesso come un concetto correlativo di *common law*. L'insieme delle regole che va sotto il nome di *equity* non costituisce di per sé un autonomo sistema giuridico, ma delle regole complementari e integrative della *common law* che esse presuppongono. È solo tenendo conto della dicotomia di regole e del loro concorso in un gran numero di istituti di diritto privato che sarà possibile collocare esattamente e distinguere i *legal*, ossia i diritti riconosciuti dalla *common law*, dagli *equitable rights* ammessi, invece, dall'*equity* (De Franchis, cit., pp. 697-698).

²⁸ Viezzi, cit., pp. 27-28.

²⁹ Sacco, *Trattato di diritto comparato*, cit., pp. 30-32.

³⁰ *Ibid.*, pp. 35-37; vedi anche Sacco, "Language and Law", cit., pp. 13-15.

³¹ *Innehabung* esiste solo in Austria, ed è contrapposto a *Besitz* e *Eigentum*; in Germania e in Svizzera si distingue solo tra *Besitz* e *Eigentum* (in Germania la detenzione è la *Sachherrschaft*).

³² Sacco, *Trattato di diritto comparato*, cit., p. 37.

³³ *Ibid.*, pp. 32-37.

³⁴ Lorenza Rega, "Aspetti e problemi della traduzione delle formule di rito nell'ambito giuridico italo-tedesco", in Daniela Veronesi (a cura di), *Linguistica giuridica italiana e tedesca: obiettivi, approcci, risultati. Rechtslinguistik des Deutschen und Italienischen: Ziele, Methoden, Ergebnisse*, Atti del Convegno di Studi (Bolzano, 1-3 ottobre 1998), Padova, Unipress, 2000, p. 449.

³⁵ Visconti, cit., p. 87.

³⁶ Manlio A. Cortelazzo, "Fachsprachen/Lingue speciali", in Günter Holtus *et al.* (a cura di), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, Tübingen, Niemeyer, 1988, p. 248.

³⁷ Visconti, cit., p. 87.

³⁸ Sacco, "Language and Law", cit., p. 16.

³⁹ Viezzi, cit., pp. 13-14.

⁴⁰ Maurizio Gotti, *I linguaggi specialistici*, Firenze, La Nuova Italia, 1991, p. 181.

⁴¹ Arntz, cit., p. 294.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 300.

⁴⁴ Francesco Sabatini, “Analisi del linguaggio giuridico. Il testo normativo in una tipologia generale dei testi”, in Mario D’Antonio (a cura di), *Corso di studi superiori legislativi 1988-89*, Padova, CEDAM, 1990, pp. 693-694.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 695.

⁴⁶ Bice Mortara Garavelli, *Le parole e la giustizia. Divagazioni grammaticali e retoriche su testi giuridici italiani*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 22-34.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 31.

⁵³ Susan Šarčević, *New Approach to Legal Translation*, The Hague/London/Boston, Kluwer Law International, 1997, p. 5.

⁵⁴ Federica Scarpa, in Federica Scarpa, e Alison Riley, “La fisionomia della sentenza in Inghilterra e in Italia: un’analisi orientata alla traduzione”, in Leandro Schena, Rita D. Snel Trampus (a cura di), *Traduttori e giuristi a confronto. Interpretazione traduce e comparazione del discorso giuridico*, Bologna, CLUEB, vol. I, 2000, p. 262.

⁵⁵ Mary Snell-Hornby, *Translation Studies. An integrated Approach*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1988, p. 44.

⁵⁶ Šarčević, cit., pp. 40, 58-59, 71.

⁵⁷ Rema Rossini Favretti, “Interpretazione e traduzione dei testi di legge”, in Michèle Lorgnet (a cura di), *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione II* (Forlì, 3-6 dicembre 1992), Bologna, CLUEB, 1994, pp. 338-339.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 340.

⁵⁹ Viezzi, cit., p. 19.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 19-21.

⁶¹ Federica Scarpa, “Un esempio di traduzione giuridica dall’inglese all’italiano: il contratto di compravendita immobiliare”, in Leandro Schena (a cura di), *La lingua del diritto. Difficoltà traduttive. Applicazioni didattiche*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Università Commerciale “Luigi Bocconi”, 5-6 ottobre 1995), Roma, CISU, 1997, pp. 102-103.

⁶² Viezzi, cit., p. 21.

⁶³ Visconti, cit., p. 87.

⁶⁴ Viezzi, cit., p. 22.

⁶⁵ Rita D. Snel Trampus, *La traduzione e i linguaggi giuridici olandese e italiano. Aspetti e problemi*, Trieste, Italo Svevo, 1989, p. 115.

⁶⁶ Scarpa, “La fisionomia della sentenza”, cit., p. 252.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 252-253.

⁶⁸ Se la Corte è collegiale, la motivazione e la stessa decisione, come giudizio sul caso sono per se stesse personali. Inoltre, il giudizio o *opinion* di ciascun membro della Corte, anche nel caso di delega ad uno di essi (che è una facoltà), è di per sé personale nel senso che ciascun giudice fa proprio personalmente il giudizio del delegato e ne assume personalmente la responsabilità (Gino Gorla, “La struttura della decisione giudiziale in diritto italiano e nel ‘Common Law’: riflessi di tale struttura sull’interpretazione della sentenza, sui ‘Reports’ e sul ‘Dissenting’”, *Giurisprudenza italiana* (1965), vol. I, sez. 1, c. 1239).

Problemi specifici della traduzione giuridica

⁶⁹ Scarpa, “La fisionomia della sentenza in Inghilterra e in Italia: un’analisi orientata alla traduzione”, cit., pp. 253-254.

⁷⁰ Grosso modo, raccolte di giurisprudenza (De Franchis, cit., p. 924).

⁷¹ Alison Riley, in Federica Scarpa, Alison Riley, “La fisionomia della sentenza”, cit., p. 240.

⁷² *Ibid.*

⁷³ De Franchis, cit., p. 380.

⁷⁴ Riley, “La fisionomia della sentenza in Inghilterra e in Italia: un’analisi orientata alla traduzione”, cit., p. 245.

⁷⁵ Lorenza Rega, “La sentenza italiana e tedesca nell’ottica della traduzione”, in Leandro Schena (a cura di), *La lingua del diritto*, cit., p. 123.

⁷⁶ Scarpa, “La fisionomia della sentenza”, cit., p. 256.

⁷⁷ Rega, “La sentenza italiana e tedesca nell’ottica della traduzione”, cit., p. 124.

⁷⁸ Giuliana Garzone, “Tradurre la convenzione internazionale: aspetti testuali e pragmatici”, in Leandro Schena, Rita D. Snel Trampus (a cura di), *Traduttori e giuristi a confronto. Interpretazione traduce e comparazione del discorso giuridico*, Bologna, CLUEB, vol. II, 2002, pp. 51-55.

⁷⁹ Gaetano Carcaterra, “Norme costitutive”, in Uberto Scarpelli, e Paolo Di Lucia (a cura di), *Il linguaggio del diritto*, Milano, LED, 1994, pp. 220-223.

⁸⁰ Garzone, cit., p. 53.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Termine dagli svariati significati, tra cui peso, onere o una servitù gravante su un bene, o una garanzia (*security*). Il termine denota più spesso un diritto alla cui soddisfazione sono destinati determinati beni sui quali ultimi insiste il *charge*; in tal senso, si parla anche di *encumbrance*. Il *charge* inteso come *security* può avere ad oggetto beni mobili o immobili e, in tal caso, costituisce un termine generico che include il *mortgage* e il *lien*, ma a differenza rispettivamente del *mortgage* e del *pledge*, non presuppone necessariamente il trasferimento della proprietà o del possesso al creditore a titolo di garanzia. Il concetto di *charge* è strettamente legato a quello di *security*, cioè alla garanzia che esso è diretto a costituire (De Franchis, cit., p. 445).

⁸³ Garzone, cit., p. 53.

⁸⁴ Termine privo di corrispondenza nella *civil law*, con il quale si indica, in generale, una persona alla quale, sulla base di un *bailment*, sono affidati, a titoli diversi, beni mobili per uno scopo specifico, senza l’intenzione di trasferirgliene la proprietà. Il termine indica, quindi, quelle che nella *civil law* sarebbero definite, a seconda dei casi, le figure del depositario, consegnatario, vettore, comodatario, conduttore, creditore pignoratizio, rappresentante ecc., cui il rapporto di *bailment* può dar luogo di volta in volta, o, più in generale, un detentore o possessore (non proprietario) (De Franchis, cit., p. 369).

⁸⁵ Garzone, cit., pp. 61-62.

⁸⁶ Marella Magris, “I nominali incapsulatori nel diritto. Contributo alla competenza testuale e lessicale del traduttore”, in Daniela Veronesi (a cura di), *Linguistica giuridica italiana e tedesca*, cit., pp. 459-467.

⁸⁷ Scarpa, “Un esempio di traduzione giuridica dall’inglese all’italiano: il contratto di compravendita immobiliare”, cit., p. 97.

⁸⁸ Garzone, cit., pp. 61-62.

⁸⁹ Rappresentato e rappresentante in genere; termini da inquadrare nell’*agency*, istituto della *common law*, che va al di là del rapporto di rappresentanza (De Franchis, cit., p. 1186).

⁹⁰ Garzone, cit., p. 62.

⁹¹ Termine dagli svariati significati, tra cui amministratore, curatore, custode, consegnatario, sequestratario, liquidatore, esattore, tesoriere, cassiere, ricevitore, destinatario, rappresentante, agente in genere, tenendo conto che molte volte la figura del *receiver* non trova corrispondenza nell'ordinamento italiano; include anche il *consignee* o il *manager* nominato dal giudice (De Franchis, cit., p. 1251).

⁹² Garzone, cit., p. 62.

⁹³ Quando il termine è riferito al contratto, il suo significato più corrente consiste nella dichiarazione di una parte che essa non intende eseguire la prestazione futura (*express repudiation*), ovvero in una condotta che lasci ritenere tale intenzione (*implicit repudiation*). In tal caso, l'altra parte può attendere che maturi il termine per l'adempimento, ovvero trattare il contratto come *discharged*, ossia estinto, e agire immediatamente per il risarcimento del danno. Questo tipo di *repudiation* è definito *anticipatory breach of contract*; la *repudiation* costituisce un *breach of contract*, ma non ogni *breach of contract* costituisce una *repudiation*. Essa dà luogo ad una delle forme di *discharge of contract* che consiste in una specie di risoluzione non giudiziaria priva di equivalenza nella *civil law*. Ma il termine è ambiguo, giacché indica anche, tra l'altro, il disconoscimento dell'esistenza o della validità del contratto. Appare, quindi, opportuno distinguere tra il ripudio delle obbligazioni contrattuali e il ripudio del contratto *tout court* (De Franchis, cit., p. 1282).

⁹⁴ Garzone, cit., p. 63.

⁹⁵ Rega, "La sentenza italiana e tedesca nell'ottica della traduzione", cit., pp. 122-124.

⁹⁶ Patrizia Bellucci, *A onor del vero. Fondamenti di linguistica giudiziaria*, Introduzione di Tullio De Mauro, Torino, UTET Libreria, 2005, p. 25.

⁹⁷ Vedi, a questo proposito, Mortara Garavelli, cit., pp. 153-187.

⁹⁸ Luca Serianni, *Italiani scritti*, Bologna, il Mulino, 2003, p. 82; vedi anche Mortara Garavelli, cit., pp. 16-18.

⁹⁹ Bellucci, cit., pp. 278-279.

¹⁰⁰ Rega, "La sentenza italiana e tedesca nell'ottica della traduzione", cit., p. 122; vedi anche Scarpa, "La fisionomia della sentenza", cit., p. 264.

¹⁰¹ Bellucci, cit., pp. 27-30.

¹⁰² Scarpa, "La fisionomia della sentenza", cit., p. 256.

¹⁰³ Stolze, cit., p. 54.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 54-55.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Rega, "La sentenza italiana e tedesca nell'ottica della traduzione", cit., p. 120.

¹⁰⁷ Stolze, cit., pp. 54-55.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 54-56.

¹⁰⁹ Rega, "Aspetti e problemi della traduzione delle formule di rito nell'ambito giuridico italo-tedesco", cit., p. 451; vedi anche Rega, "La sentenza italiana e tedesca nell'ottica della traduzione", cit., pp. 122-123.

¹¹⁰ Scarpa, "La fisionomia della sentenza", cit., p. 259.

¹¹¹ Gotti, cit., pp. 90-91.

¹¹² Viezzi, cit., p. 30.

¹¹³ Scarpa, "La fisionomia della sentenza", cit., p. 259.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 259-260.

¹¹⁶ Garzone, cit., pp. 65-66; vedi anche Viezzi, cit., p. 31.

¹¹⁷ Termine convenzionalmente tradotto come proprietario fiduciario ma, in effetti, privo di corrispondenza concettuale nella *civil law*. Non indica il proprietario qual è inteso nella *civil law*, quanto piuttosto il possessore fiduciario, ossia chi amministra beni altrui o esercita poteri per conto

Problemi specifici della traduzione giuridica

altrui in virtù di un rapporto fiduciario, come, ad es., l'*executor*, il *receiver in bankruptcy*, il *trustee* (De Franchis, cit., pp. 1088, 742).

¹¹⁸ Nel *trust*, indica il proprietario effettivo dell'oggetto del *trust*, in base alle regole dell'*equity*. Come tale, il suo diritto si distingue da quello del *trustee*, che ne è titolare o *legal owner* secondo la *common law*. Si tratta di una distinzione fondata sul sistema dualistico del diritto inglese tra *common law* e *equity* (*Ibid.*, pp. 383-384).

¹¹⁹ È detto così il diritto del *beneficiary* costituito da una forma di proprietà elettiva, che non ha corrispondenza nella *civil law*, di beni o diritti; distinta dalla *legal ownership* che nel *trust* spetta al *trustee*, consistente, in sostanza, in un *power of management*, cioè in un potere di amministrazione (*Ibid.*, p. 383).

¹²⁰ Scarpa, "La fisionomia della sentenza", cit., p. 261.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Garzone, cit., p. 60.

¹²³ Scarpa, "La fisionomia della sentenza", cit., p. 262.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 267; vedi anche Sacco, *Trattato di diritto comparato*, cit., pp. 40-41; De Groot, cit., p. 27.

¹²⁵ Rega, "La sentenza italiana e tedesca nell'ottica della traduzione", cit., p. 123.

¹²⁶ Sacco, *Trattato di diritto comparato*, cit., p. 41.

¹²⁷ Stolze, cit., pp. 51-54.

¹²⁸ De Groot, cit., pp. 27-30.

¹²⁹ Sacco, *Trattato di diritto comparato*, cit., p. 41; vedi anche De Groot, cit., pp. 27-32.

¹³⁰ Viezzi, cit., p. 37.

Opere Citate

Dizionari

- De Franchis, Francesco, *Dizionario giuridico. Law Dictionary*, Milano, Giuffrè editore, vol. I, 1984.
- Garner, Bryan A. (a cura di), *Black's Law Dictionary*, St. Paul MN USA, Thomson West, 2004.

Saggi di argomento giuridico

- Cassandro Sulpasso, Bianca, "Comparazione giuridica ed uniformazione delle legislazioni: le garanzie mobiliari", *Rivista di diritto civile* (1995), Padova, CEDAM, vol. I, pp. 567-594.
- Gorla, Gino, "La struttura della decisione giudiziale in diritto italiano e nel 'Common Law': riflessi di tale struttura sull'interpretazione della sentenza, sui 'Reports' e sul 'Dissenting'", *Giurisprudenza italiana* (1965), vol. I, sez. 1, c. 1239.
- Sacco, Rodolfo, *Trattato di diritto comparato. Introduzione al diritto comparato*, Torino, UTET, 1992.

Saggi di argomento linguistico e traduttologico

- Arntz, Reiner, "Der Vergleich von Fachsprachen", in Klaus-Dieter Baumann und Hartwig Kalverkämper (a cura di), *Pluralität in der Fachsprachenforschung*, Tübingen, Narr, 2004, pp. 285-312.
- Bellucci, Patrizia, *A onor del vero. Fondamenti di linguistica giudiziaria*, Introduzione di Tullio De Mauro, Torino, UTET Libreria, 2005.
- Carcattera, Gaetano, "Norme costitutive", in Uberto Scarpelli, e Paolo Di Lucia (a cura di), *Il linguaggio del diritto*, Milano, LED, 1994, pp. 219-231.
- Cortelazzo, Manlio A., "Fachsprachen/Lingue speciali", in Günter Holtus *et al.* (a cura di), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, Tübingen, Niemeyer, 1988, pp. 246-255.
- De Groot, Gerard-René, "Das Übersetzen juristischer Terminologie", in Gerard-René De Groot, e Reiner Schulze (a cura di), *Recht und Übersetzen*, Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 1999, pp. 11-46.
- Garzone, Giuliana, "Tradurre la convenzione internazionale: aspetti testuali e pragmatici", in Leandro Schena, e Rita D. Snel Trampus (a cura di), *Traduttori e giuristi a confronto. Interpretazione traducente e comparazione del discorso giuridico*, Bologna, CLUEB, vol. II, 2002, pp. 37-72.
- Gotti, Maurizio, *I linguaggi specialistici*, Firenze, La Nuova Italia, 1991.
- Magris, Marella, "I nominali incapsulatori nel diritto. Contributo alla competenza testuale e lessicale del traduttore", in Daniela Veronesi (a cura di), *Linguistica giuridica italiana e tedesca: obiettivi, approcci, risultati*.

Problemi specifici della traduzione giuridica

- Rechtslinguistik des Deutschen und Italienischen: Ziele, Methoden, Ergebnisse*, Atti del Convegno di Studi (Bolzano, 1-3 ottobre 1998), Padova, Unipress, 2000, pp. 459-467.
- Mortara Garavelli, Bice, *Le parole e la giustizia. Divagazioni grammaticali e retoriche su testi giuridici italiani*, Torino, Einaudi, 2001.
- Rega, Lorenza, “La sentenza italiana e tedesca nell’ottica della traduzione”, in Leandro Schena (a cura di), *La lingua del diritto. Difficoltà traduttive. Applicazioni didattiche*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Università Commerciale “Luigi Bocconi”, 5-6 ottobre 1995), Roma, CISU, 1997, pp. 117-126.
- Rega, Lorenza, “Aspetti e problemi della traduzione delle formule di rito nell’ambito giuridico italo-tedesco”, in Daniela Veronesi (a cura di), *Linguistica giuridica italiana e tedesca: obiettivi, approcci, risultati. Rechtslinguistik des Deutschen und Italienischen: Ziele, Methoden, Ergebnisse*, Atti del Convegno di Studi (Bolzano, 1-3 ottobre 1998), Padova, Unipress, 2000, pp. 449-457.
- Rossini Favretti, Rema, “Interpretazione e traduzione dei testi di legge”, in Michèle Lorgnet (a cura di), *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione II* (Forlì, 3-6 dicembre 1992), Bologna, CLUEB, 1994, pp. 335-346.
- Sabatini, Francesco, “Analisi del linguaggio giuridico. Il testo normativo in una tipologia generale dei testi”, in Mario D’Antonio (a cura di), *Corso di studi superiori legislativi 1988-89*, Padova, CEDAM, 1990, pp. 675-724.
- Sacco, Rodolfo, “Language and Law”, in Barbara Pozzo (a cura di), *Ordinary Language and Legal Language*, Milano, Giuffrè editore, 2005, pp. 1-21.
- Šarčević, Susan, *New Approach to Legal Translation*, The Hague/London/Boston, Kluwer Law International, 1997.
- Scarpa, Federica, “Un esempio di traduzione giuridica dall’inglese all’italiano: il contratto di compravendita immobiliare”, in Leandro Schena (a cura di), *La lingua del diritto. Difficoltà traduttive. Applicazioni didattiche*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, Università Commerciale “Luigi Bocconi”, 5-6 ottobre 1995), Roma, CISU, 1997, pp. 86-109.
- Scarpa, Federica, e Alison Riley, “La fisionomia della sentenza in Inghilterra e in Italia: un’analisi orientata alla traduzione”, in Leandro Schena, e Rita D. Snel Trampus (a cura di), *Traduttori e giuristi a confronto. Interpretazione traducente e comparazione del discorso giuridico*, Bologna, CLUEB, vol. I, 2000, pp. 227-291.
- Serianni, Luca, *Italiani scritti*, Bologna, il Mulino, 2003.
- Snell-Hornby, Mary, *Translation Studies. An integrated Approach*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1988.

- Snel Trampus, Rita D., *La traduzione e i linguaggi giuridici olandese e italiano. Aspetti e problemi*, Trieste, Italo Svevo, 1989.
- Snow, Gérard, e Jacques Vanderlinden (a cura di), *Français juridique et science du droit*, Bruxelles, Bruylant, 1995.
- Stolze, Rade Gundis, “Expertenwissen des juristischen Fachübersetzers”, in Peter Sandrini (a cura di), *Übersetzen von Rechtstexten. Fachkommunikation im Spannungsfeld zwischen Rechtsordnung und Sprache*, Tübingen, Narr., 1999, pp. 45-62.
- Viezzi, Maurizio, “Introduzione alle problematiche della traduzione giuridica con particolare riferimento alla traduzione di testi in lingua inglese”, in Federica Scarpa, e Gabriella Di Mauro (a cura di), *Traduzione, Società e Cultura* 5 (1994), Università degli Studi di Trieste, LINT, pp. 3-48.
- Visconti, Jacqueline, “I problemi dei testi giuridici”, in Arturo Tosi (a cura di), *La voce dell'Europa in traduzione multilingue, Rivista di Psicolinguistica Applicata* 3 (2001), Pisa, Istituti Poligrafici Internazionali, pp. 83-110.

Sentenze di riferimento

BGH, Urteil vom 8. Oktober 1986 – VIII ZR 342/85

BGH, Urteil vom 14. Juli 2004 – XII ZR 257/01

Tatung (UK) Ltd. v. Galex Telesure Ltd. & Ors. [1989] BCC

ABSTRACTS

Chiara Benati

Sheep, Dogs, Whales: The Vocabulary of Nature in Medieval Juridical Faroe Texts

The legal text containing the special enactment (*réttabót*) for the Faroes issued in 1298 by the Norwegian Duke Hákon Magnússon constitutes one of the most important sources for medieval Faroese. This legal text is usually known as *Seyðabræv* (“Sheep Letter”), because it deals mainly with sheep farming. This paper provided a lexical analysis on the representation of the natural world and the animal population in the Faroe Islands, both in the *Seyðabræv* and in another, later, legal document containing a series of regulations about dogs in various villages (*Hundabræv*).

Roberto De Pol

Horror Symphony: E.T.A. Hoffmann and the Literature of Horror

This paper analyses the only vampire tale of E.T.A. Hoffmann, focusing on its effects and on a peculiar lexical pattern which allow us to see Hoffmann’s *Vampirismus* - composed before 1821 - as precursor to modern horror literature.

Davide Finco

Rainer Maria Rilke and Jens Peter Jacobsen: *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*

Rainer Maria Rilke is known above all for poems he published in the last part of his life, i.e. the *Sonnets to Orpheus* and the *Duino Elegies*, but he already achieved a great success with his early works, like *The Book of Hours* and *New Poems*. Rilke described the great changes and contradictions of contemporary man living in great towns and his search for meaning. He also wrote a very peculiar novel, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (1910), about the life, thoughts and fears of a young Dane who lives in Paris, has lost his roots and

considers his vocation as a poet. This book is a sort of diary, but it turns out to be a mixture of very different experiences, related to Malte's life in Paris, his childhood in Denmark and his opinions on some famous artists and historical characters, eventually leading to the real meaning of life: love without possession. Many passages in Rilke's works and above all in his letters state the importance of Jacobsen's art. He was influenced not only by the style, but also by the themes and the world view of this Danish poet (1847-1885), who had begun his career as a scientist (a botanist), divulged Darwin's works in his country, and later showed his literary sensibility both in poetry and in prose: he wrote two novels, *Fru Marie Grubbe* (1876) and *Niels Lyhne* (1880), and six tales.

This paper is meant to analyse the close relationship between Rilke and Jacobsen's works, his image of the Dane, the development in his view of the poet and above all the influence that he had on Rilke's only novel, both in style and in content.

Valentina Guglielmi

J.G. Ballard's *Concrete Island*

This paper aims to show that J.G. Ballard's "urban disasters trilogy" is based on the perpetual interaction between man and his context. The writer frequently combines the two components, building a very peculiar and recognizable narrative structure. *Concrete Island* is a paradigmatic case of this permeability. Ballard tells the apparently simple story of a man who crashes into an anonymous traffic island in the middle of an M4 intersection in London. The protagonist, a prisoner of this broken ground, undergoes a deep drastic change by prowling among ruins, debris and dropouts, discovering all the dynamics lying behind this forgotten and alternative world.

Daniela Longinotti

Problems of Legal Translation, German to English

Legal translation deserves close scrutiny, as it poses specific problems and difficulties. The main reason for the difficulties of legal translation lies in the untranslatability not of legal terms, but of legal concepts, in particular those pertaining only to some legal systems. This paper addresses the translation of three findings concerning sale with retention of title in German and English law. Besides giving a theoretical introduction to legal translation, the paper aims to suggest a strategy and a method to refer to when dealing with this type of translation. It highlights the different types of problems associated with legal

translation from English to Italian, compared to those associated with legal translation from German, offering at the same time practical advice to solve them.

Claudio Macagno

Bulat Okudžava, *Полождения Шипова, или Старинный водевиль*: Two Translations Compared

This study is about the translation of the novel *Полождения Шипова, или Старинный водевиль* (*The Adventures of Šipov, or, An Old-Time Vaudeville*) by Bulat Okudžava (1924-1997). The Russian text is compared to its two Italian translations in an attempt to account for why an important stylistic device in the original text – similes – has been rendered differently in the two translations. The analysis shows that the differences can be attributed to two basic types of factors: a) objective factors, such as a different focus on one of the components of the simile, or on one element which is related to this, or in case of polysemy on a different meaning, and b) subjective factors, based, for example, on the translator's personal style and personal preferences.

Silvia Orlandini

Professional Women Artists in the Victorian Age: the New Woman as Musician in *The Whirlpool* by George Gissing

Music played a distinctive role in the education of Victorian girls, but after marriage it was considered a dangerous distraction from traditional home duties. With their conservatory degrees, public appearances, and financial independence, *fin de siècle* female musicians embodied women's social advancement, but at the same time they were harshly criticised, as was every woman who attempted to enter the working world out of choice rather than necessity, threatening her reputation, health and family life, and jeopardising her class status by imitating men. This paper deals particularly with George Gissing's 1897 novel *The Whirlpool*, where the depiction of the aspiring violinist Alma Frothingham shows us all the difficulties and risks in trying to reach the spotlight for a Victorian female artist, as well as the author's (and his time's) contempt for such a behaviour.

Silvia Panizza

Between Two Worlds: Outer and Inner Complexity in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*

Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* has been the object of several postcolonial and feminist critical readings. Taking those interpretations into account, this paper attempts to shift the focus to the psychological relevance of the socio-historical questions of slavery and female oppression for the two protagonists, Antoinette and Rochester. The apparent dichotomies male/female, black/white, sanity/madness, rationality/unconscious etc. are exasperated by the hero's "terrified consciousness" and result into the ghosts of womanhood, madness, blackness and magic through which he represents his wife. Antoinette's psychological evolution, on the other hand, is seen as a growing self-division into those artificial polarities, until in the end she finally accepts her inner inescapable and positive complexity. Such complexity is here seen as the principal upshot of the novel, in which an emotionalised and oneiric narrative blurs the boundaries and reveals the manifold nature of personalities and situations.

Alice Salvatore

Evil and Triangular Relationships in Paul Scott's *Raj Quartet*

The four novels forming Paul Scott's *Raj Quartet* (1966-75) are permeated by triangular relationships, which, analysed in the light of René Girard's mimetic theory, trace an especially intriguing pattern, where the villain of the tetralogy is implied. Five of the many triangular relationships of the novels are investigated, in order to reveal their status of *erotic* triangles. This interpretation is at variance with Ralph J. Crane's work on the same subject. In fact, these triangular relationships prove to be *homoerotic*. Although their mimetic intensity seems to be fading, only the feminine component, the alleged *object* of desire, loses importance in the eyes of the villain. Hence it is possible to draw the trajectory of the intensity of the villain's mimetic desire, progressively ebbing as he becomes more and more aware of his frustrated homosexuality. One viable explanation for the tormenting presence of triangular relationships in Scott's work lies in a correspondence between the author's and his character's (the villain Ronald Merrick's) secret homosexual drive, which accounts for Scott's own unbearable daily *mensonge romantique*.

Anna Viola Sborgi

“Dulce et decorum est pro patria mori”: War and Militarism in Derek Jarman’s films from *War Requiem* to *Blue*

Issues of nationality and tradition are a recurring concern in the work of British filmmaker Derek Jarman, who often elaborates texts and works of art belonging to British cultural heritage to re-read the past in the light of an only apparently distant contemporary reality. This essay explores the images of war in Jarman’s cinema: taking as a starting point his filmic realization of Benjamin Britten’s *War Requiem*, it examines the way in which the different films deploy the contrast between the brutality of the war and the rhetoric use of the symbols of the Nation. Stereotypical values and roles associated with the imagery of war, in particular those connected to sexual identity, are deconstructed by the merging of different kinds of materials, from war footage, to home movies and fictional sequences. Through this complex representation Jarman connects the personal and the public, the brutally real and the idealised experience of war in an ongoing meditation on the role of the artist in relation to society and political commitment.

Cristina Torcutti

The Tropism of *Creoleness* in Jean Rhys’s Continental Novels

Firmly grounded in postcolonial discourse, the paper attempts to unfold the undisclosed West Indian subtext of *After Leaving Mr Mackenzie* and *Good Morning, Midnight*, the two novels set in Europe that Rhys wrote in the 1930s. Both texts are interpreted with reference to *Wide Sargasso Sea*, the writer’s foremost overtly Caribbean narrative, along with its enshrined symbolic imagery, highly evocative of Antoinette’s exoticism, as well as of her being bereft of any viable self. The paper also lends importance to some nineteenth-century ethnocentric and literary archetypes revolving around white Creole women. The analysis leads us to the conclusion that the very gist of that crippling sense of deracination which affects all of Rhys’s heroines, rests on their Creoleness, namely on a Creole subjectivity which, poised as it is between black and white communities, is tainted with miscegenation, hence fated to endure an outright isolation.

Enrico Torre

Word Order in the Harley Lyrics

This paper offers an analysis of word order in a sample of verses drawn from *The Harley Lyrics*, an important work of poetry of the Middle English period. The purpose of the present study is to discuss the distribution of the most frequent word order patterns found in the most representative types of sentences within the chosen sample. In my investigation, I adopt a theoretical perspective close to the supporters of the theory of competition between grammatical structures (within the generative grammar framework), and in particular I follow the methodology used by Kroch and Taylor in some of their work on syntax in Middle English prose texts. The analysis of my data shows that VO is the prominent surface order, yet there is also a substantial remainder of the OV order inherited from Old English. These results support Kroch and Taylor's belief in an ongoing transition from the OV to the VO order in Middle English syntax, showing a high level of convergence between what is observed in the analysis of both prose and poetry.

Pubblicazioni dei Membri del DISCLIC

Venanzio Amoroso

Aperçus sur la Belgique francophone, Genova, C.I.F., 2004.

Théâtre et société au Québec de 1960 à 1980, Genova, C.I.F., 2005.

Liguria, Portale dell'Eden, Genova, C.I.F., 2006.

Massimo Bacigalupo

“Reading Stevens in Italian”, in Bart Eeckhout, Edward Ragg (a cura di), *Wallace Stevens Across the Atlantic*, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2008. 216-229.

“Abissi angloamericani: da Beowulf al romanticismo, modernismo e femminismo”, in Giorgetta Revelli (a cura di), *Da Ulisse a... Il viaggio negli abissi marini tra immaginazione e realtà. Atti del VI Convegno Internazionale da Ulisse a... (Imperia, 6-7-8 ottobre 2005)*, Pisa, ETS, 2007. 159-182.

“The Mediterranean in Pound, Yeats and Stevens”, in Caroline Patey et al. (a cura di), *Anglo-American Modernity and the Mediterranean*, Milano, Cisalpino, 2006. 31-49.

Chiara Benati

L'influsso bassotedesco sulla fraseologia dello svedese tra Medioevo ed Età Moderna, Göppingen, Kümmerle Verlag (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 729), 2006.

Laurin e Walberan, Introduzione, traduzione dall'altotedesco medio e commento, Pisa, ETS, 2007.

“Bilingual Glosses in Hieronymus Brunschwig's Buch der Chirurgia: a Handbook as a Source for Historical Surgical Terminology”, in M. Mooijaart, M. van der Waal (a cura di), *Yesterday's Words. Contemporary, Current and Future Lexicography*, Newcastle upon the Tyne, 2008. 124-137.

Elisa Bricco

(a cura di), *Trasparenze*, Numero tematico sul romanzo francese contemporaneo, 27/28, 2006.

e Ch. Jérusalem (a cura di), *Christian Gailly: "l'écriture qui sauve"*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

“Guy Goffette: la biographie, la poésie et lui-même. L’écriture poétique dans les récits biographiques”, *Littératures*, 57, 2007. 187-203.

Cristiano Broccias

con Willem Hollmann, “Do we need scanning in (Cognitive) grammar?”, *Cognitive Linguistics*, 18, 4, 2007. 487-522.

“Towards a history of English resultative constructions: the case of adjectival resultative constructions”, *English Language and Linguistics*, 12,1, 2008. 27-54.

“Imperfectivity and transience: The two sides of the progressive aspect in simultaneity clauses”, *Journal of English Linguistics*, 36, 2, 2008. 155-178.

Michaela Bürger-Koftis

Das Drama als Zitierrimperium. Zur Dramaturgie der Sprache bei Harald Mueller, St. Ingbert, Röhrig (=INST 32. Ost-, mittel-u. südosteuropäische Literatur-, Theateru. Sprachwissenschaft. Bd.6), 2005.

(a cura di), *Eine Sprache viele Horizonte. Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, Wien, Praesens, 2008.

Dimitré Dinev: Märchenerzähler und Mythenflüsterer der Migration, in M. Bürger-Koftis (a cura di), *Eine Sprache viele Horizonte. Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, Wien, Praesens, 2008. 135-153.

Giovanna Chiesa

“Considerazioni sulla sfera semantica e sulla valenza sociale del termine antico nordico vinr ‘amico’”, *Symposium Amicitiae. Scritti in ricordo di Pier Giorgio Negro*, Milano, Qu.A.S.A.R., 2007. 101-113.

“Fensalir. Wohnort der Göttin Frigg“, in U. von Müller e W. Wunderlich (a cura di), *Mittelalter Mythen, V, Burgen, Länder, Orte*, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft, 2008. 221-225.

Storia e cultura della Scandinavia con introduzione letteraria e linguistica. Volume I: dalle origini al XV secolo, Genova, Università degli Studi di Genova (Quaderni di Palazzo Serra, 16), 2008.

Maria Rita Cifarelli

“Cultura, politiche culturali e città multietnica in Gran Bretagna”, in Clara Bartocci (a cura di), *La città multietnica nella seconda metà del Novecento*, Napoli, ESI, 2004.

e S. Bodo (a cura di), *Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale*, Roma, Meltemi, 2006.

“Nation(s) and Cultural Heritage”, *Textus*, 2, XX, 2007 (fascicolo a cura di M.R.Cifarelli e J. Garnett).

Laura Colombino

Ford Madox Ford: Vision, Visuality and Writing, Oxford, Peter Lang, 2008.

“Negotiations with the System: J.G. Ballard and Geoff Ryman Writing London’s Architecture”, *Textual Practice*, 20, 4, 2006. 615-635.

“The Ghostly Surfaces of the Past. A Comparison between Ford’s Fiction and A.S. Byatt’s *The Virgin in the Garden*”, in Paul Skinner (a cura di), *Ford Madox Ford: Literary Contacts*, Amsterdam New York, Rodopi, 2007. 237-248.

Pier Luigi Crovetto

e L. Sanfelici (a cura di), *Palabras e ideas: idas y vueltas*, Atti del “XXXVI Congreso internacional de Literatura iberoamericana” (I.I.L.I.), Genova, 26 giugno-1 luglio 2006, Roma, Editori Riuniti, 2007.

Cultura spagnola, Roma, Editori Riuniti, 2007.

cura degli aggiornamenti delle sezioni di letterature spagnola e ispanoamericana di AA. VV., *Dizionario degli Autori Bompiani*, Milano, Bompiani, 2006, voll. I-VI.

Ana De Heriz

P. Capanaga, D. Carpani, A.L. de Hériz (a cura di), *Convergencias y creatividad: el español en el umbral del tercer milenio*, Bologna, Bononia University Press, 2008.

“El Dizionario spagnolo-italiano, italiano-spagnolo (2005) de S. Sañé y G. Schepisi” in F. San Vicente (a cura di), *Textos fundamentales de la*

lexicografía italoespañola (1917-2007), Monza, Polimetrica, 2008. 525-598.

“El Dizionario spagnolo economico & commerciale de Laura Tam (Hoepli 2006)”, in H.E. Lombardini y M. Carreras i Goicoechea (a cura di), *Limes. Lexicografía y lexicología de las lenguas de especialidad*, Monza, Polimetrica International Scientific Publisher, 2008. 303-325.

Luis De Llera

Filosofía en el exilio. España redescubre América, con la collaborazione di Alessia Cassani, Madrid, Encuentro, 2005.

José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Introduzione e cura di Luis de Llera, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005. 1-148.

Eduardo Nicol, *El problema de la filosofía hispánica*, a cura di Luis de Llera, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata, 2008; tr. it., *Il problema della filosofia ispanica*, a cura di Michele Porciello e con Introduzione di Luis de Llera, Napoli, La Città del Sole, 2007. 7-42.

Roberto De Pol

“Zur Funktion der Türkei in den Dramen Daniel Caspers von Lohenstein”, in L. Auteri und M. Cottone (a cura di), *Deutsche Kultur und Islam am Mittelmeer. Akten der Tagung Palermo, 13.-15. November 2003*. Göppingen, Kümmerle (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 725), 2005. 175-185.

Nicolai Machiavelli, *Lebensund Regierungs-Maximen eines Fürsten (1714)*, Kritisch hrsg. von R. De Pol, Berlin, Weidler, 2006 (= *Translatio*, Bd. 2).

“Die ersten deutschen Übersetzungen von Machiavellis Principe”, in E. Bonfatti, H. Jaumann, M. Scattola (a cura di), *Italien und Deutschland. Austauschbeziehungen in der gemeinsamen Gelehrtenkultur der frühen Neuzeit*, Padova, Unipress, 2008. 315-336.

Sara Dickinson

Breaking Ground: Travel and Russian National Culture from Peter I to Pushki [*Alla scoperta di nuove vie: il viaggio e la cultura nazionale russa da Pietro I a Puškin*], Amsterdam New York, Rodopi (collana “Studies in Slavic Literature and Poetics”), 2006.

- “Suicide and Its Spectators: The Death of Aleksandr Radishchev” [“Il suicidio e i suoi spettatori: la morte di Aleksandr Radiščev”], in Nicole Boudreau, Sarah Krive e Catherine O’Neil (a cura di), *Poetics. Self. Place. Essays in Honor of Anna Lisa Crone*, Bloomington, Slavica, 2007. 162-81.
- “Women’s Travel and Travel Writing in Russia, 1700-1825” [“Viaggio e resoconti di viaggio femminili in Russia, 1700-1825”], in Wendy Rosslyn e Alessandra Tosi (a cura di), *Women in Russian Culture and Society, 1700-1825*, Aldershot, Palgrave, 2007. 63-82.

Giacoma Di Munno

- “La literatura femenina brasileña: desde las profundidades hasta la punta del iceber (traducción de Ángeles Cruzado Rodríguez)”, in AA.VV., *Mujeres, Espacio & Poder*, Impreso en España, Arcibel Editores, 2006. 201-212.
- “Teresa Cristina Maria, emperatriz italiana de Brasil (traducción de Cristina Valdivia Biedma)”, in AA.VV., *Géneros Literarios Y Literatura Comparada*, Impreso en España, Arcibel Editores, 2007. 423-435.
- “L’occhio del poeta Murilo Mendes pela Itália dos seus últimos anos”, Actas del XXVI Congreso Internacional I.I.L.I, Palabras e Ideas, Ida y Vuelta, Gruppo Editoriale Italiano, Roma, University Press, 2008.

John Douthwaite

- “Speech and Thought Presentation in the Crime Novels of Andrea Camilleri”, in D. Hoover, S. Lettig, *Stylistics: Prospect and Retrospect*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007. 143-167.
- “Coetzee’s “Disgrace”: a Linguistic Analysis of the Opening Chapter”, in G.V. Davis, P. Marsden, B. Ledent, M. Delrez (a cura di), *Towards a Transcultural Future. Literature and Society in a ‘Post’-Colonial World*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2005. 41-60.
- “The Art of the Word in Achebe”, in E. Emenyonu, U. Iniobong, *Emerging Perspectives on Chinua Achebe: ISINKA, the Artistic Purpose Chinua Achebe and the Theory of African Literature*, Trenton, New Jersey, Africa World Press, 2004, vol. II. 3-32.

Gabriella Ferruggia

- “Jews without Money (Michael Gold)”, “The Street” (Ann Petry), “Salome of the Tenements (Anzia Yeziarska)”, in AA. VV., *Dizionario di tutti i tempi e tutte le letterature*, Milano, Bompiani, 2005.
- “Edith Wharton’s Motor-Flight through France”, in Caroline Patey, Giovanni Cianci e Francesca Cuojati (a cura di), *Anglo-American Modernity and the Mediterranean*, Milano, Cisalpino, 2006. 65-81.
- “Grace Paley”, in Caterina Ricciardi e Massimo Valerio De Angelis (a cura di), *Verso il Millennio. Letteratura statunitense del secondo Novecento*, Roma, Università La Sapienza, 2007. 50-59.

Joachim Gerdes

- “E i n e Verantwortung, e i n Dienst, e i n e Gefolgschaft’ Kritische Reflexion zu Sprache und Ideologie in Schriften des protestantischen Theologen Emanuel Hirsch”, in *Zeitschrift für Germanistische Linguistik. Deutsche Sprache in Gegenwart und Geschichte*, 34, 1/2, 2006. 155-177.
- “Wörterbücher der deutschen Jugendsprache 1980-2005: Bestandsaufnahme und kritische Analysen”, in Eva Neuland (a cura di), *Jugendsprachen: mehrsprachig -kontrastiv interkulturell*, Frankfurt am Main, PeterLang (Sprache Kommunikation Kultur. Soziolinguistische Beiträge / Hrsg. von Eva Neuland 5), 2007. 235-250.
- “Neologismi composti nel romanzo ‘Erwachen zum großenSchlafkrieg’ di Gert Jonke Analisi linguistica e riflessione sulla traducibilità in italiano”, in Fabiana Fusco e Renata Londero (a cura di), *Incroci linguistici. Mondi della traduzione a confronto*, Milano, FrancoAngeli, 2008. 57-72.

Anna Giaufret

- “Dire le visuel – les catalogues d’art contemporain, des textes nomades”, in Mariagrazia Margarito (a cura di), *Cahiers de Recherche de l’Ecole Doctorale en Linguistique française* 1. 145-164.
- “NormalisaTICE et implantaTICE : conflits, succès et échecs francophones dans la normalisation et l’implantation terminologique des nouvelles technologies pour l’enseignement”, *Synergies Italie*, 3. 121-135.
- con Micaela Rossi, Bernard Mesmaeker, *Le Français dans les texts juridiques*, Napoli, Simone, 2005.

Anna Lucia Giavotto

“Il poeta e il nostro tempo: la poesia di Rilke all’Angelo, a Orfeo e all’amico delle molte lontananze”, in Luca Busetto (a cura di) in *Symposium Amicitiae. Scritti in ricordo di Pier Giorgio Negro*, Milano, Qu.A.S.A.R., 2007. 121-138.

“Rilke e Leopardi: l’incontro di due grandi anime nella traduzione tedesca che Rilke fece di due poesie del poeta di Recanati”, in Luca Busetto (a cura di), “La traduzione come strumento di interazione culturale e linguistica”. Atti del Seminario svoltosi a Genova nei giorni 6-7 novembre 2008, Milano, Qu.A.S.A.R., 2008. pp.91-100.

Claudia Händl

“S. Osvaldo protagonista della poesia giullaresca. Le rielaborazioni della leggenda del santo in testi tedeschi tardomedievali”, in Maria Adele Cipolla e Mosè Nicoli (a cura di), *Atti del Convegno “Testi agiografici e omiletici del medioevo germanico”* (Verona, 2005), Verona, 2006. 179-203.

“Il reato di spergiuro nelle fonti giuridiche anglosassoni. Considerazioni sugli istituti giuridici e sulla terminologia giuridica”, in Luca Busetto (a cura di), *Symposium Amicitiae. Scritti in ricordo di Pier Giorgio Negro*, Milano, 2007. 139-155.

“Approcci metodologici alla ricerca del linguaggio giuridico germanico-tedesco: bilanci e prospettive”, in C. Händl e C. Benati (a cura di), “La linguistica germanica oggi: bilanci e prospettive”, Atti del XXXIV Convegno dell’Associazione Italiana di Filologia Germanica, Genova, 6-8 giugno 2007. In memoria di Pier Giorgio Negro, (*Medioevo germanico 1*) Genova, 2008. 243-274.

Lucy Ladikoff

Ghassân Zaqtân, *Ritratto del Passato*, Introduzione e cura di L. Ladikoff; traduzione dall’arabo di L. Ladikoff e Francesca Accarpio, Bari, Poiesis Editrice, 2008.

Jabbar Yasin Husin, *Addio Bambino*, Introduzione, traduzione dall’arabo, note e cura di L. Ladikoff, Bari, Poiesis Editrice, 2009.

Tarek Eltayeb, *Città senza Palme*, Introduzione e cura di L. Ladikoff, traduzione dall’arabo di L. Ladikoff e Omar Rizq, Bari, Poiesis Editrice, 2009.

Claudio Macagno

con Lilia Skomorochova Venturini, *Grammatica descrittiva della lingua russa*, Pisa, ETS, 2007.

con Ekaterina Karpova, *Lingua Russa III. Ctenie. La Russia del Duemila nella stampa russa*, Pisa, ETS, 2008.

“Il regno animale di Bulat Okudzava”, *Slavia*, 14.1, 2005. 93-102.

Pietro Marchesani

Wisława Szymborska, *La gioia di scrivere*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi, 2009.

Wisława Szymborska, *Discorso all'Ufficio oggetti smarriti*, a cura di P. Marchesani Milano, Adelphi, 2004.

Wisława Szymborska, *Opere*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi 2008.

Paolo Marelli

Sintassi e semantica dei casi nella "Sächsische Weltchronik", Pisa, ETS, 2004.

“La salvaguardia dell'identità delle lingue nordiche: serve davvero costruire argini difensivi?”, in “Nord ed Europa. Identità scandinava e rapporti culturali con il continente nel corso dei secoli”. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova, 25-27 Settembre 2003, Quaderni di Lingue e Letterature Straniere, 13, 2004. 237-260.

“Dai Volksbücher ai folkböcker”, in Luca Busetto (a cura di), “La traduzione come strumento di interazione culturale e linguistica”. Atti del Seminario svoltosi a Genova nei giorni 6-7 novembre 2008, Milano, Qu.A.S.A.R. (= "Quaderni di Lingua e Storia" 2), 2008.131-138.

Ida Merello

“Le concept d'imagination dans l'oeuvre de Charles Nodier”, in Maria Emanuela Raffi (a cura di), *Les pas d'Orphée: scritti in onore di Mario Richter*, Padova, Unipress, 2005. 97-107.

“Il démon de l'idea. Variazioni su tema di Schopenhauer nella letteratura fin de siècle”, in Atti del Convegno su Naturalismo e Simbolismo, Milano, Vita e pensiero 2006. 249-261.

“Pour une définition du vers libre”, in *Le vers libre dans tous ses états*, Paris, L’Harmattan, 2009. 123-132.

Stefania Michelucci

La maschera, il corpo e l’anima. Saggio sulla poesia di Thom Gunn, Milano, Unicopli, 2006.

-Stefania Michelucci e Michael Hollington (a cura di), “Writing and the Idea of Authority”, *Textus*, 19.2, 2006.

“D.H. Lawrence’s Fortunes in Italy”, in Dieter Mehl e Christa Jansohn (a cura di), *The Reception of D.H. Lawrence in Europe*, London, Continuum, 2007. 79-91.

Mara Morelli

Oltre il discorso: appunti di teoria e pratica dell’interpretazione, Milano, Arcipelago Edizioni, 2005.

“La ambigüedad en la interpretación simultánea español-italiano: un estudio”, in Presentación Padilla e Dorothy Kelly (a cura di), *Puentes V*, Atrio, Granada, 2005. 99-108.

“La gestión de los encuentros multilingües en ámbito social en Génova”, in Pilar Capanaga, Daniela Carpani e Ana Lourdes de Hériz (a cura di), *Convergencias y creatividad: el español en el umbral del tercer milenio*, Bologna, Bononia University Press, 2008. 97-117.

Giuseppina Piccardo

“Neue Technologien, neue Perspektiven, neue Probleme? E-Learning an der Universität Genua im Rahmen des Projekts CampusOne”, *Germanistentreffen Deutschland-Italien*, Bari 2003, Tagungsbeiträge, Bonn, DAAD, 2004. 417-437.

con Micaela Rossi, “Dal vino all’acqua. Un percorso terminologico genovese. Il Centro di Ricerca in Terminologia Multilingue dell’Università di Genova (CERTEM)”, in Atti del Convegno “La formazione in terminologia”, Portico di Romagna, 29-30 aprile 2005, in «Mediazioni. Rivista online di studi interdisciplinari su lingue e culture», <http://www.mediazionionline.it/monografici/index.htm>

con B. Gasperschitz e S. Hecht, *Was ist los in Hauptstraße 117? Il tedesco per principianti. Eserciziario*, Jena, 2006, in www.hauptstrasse117.de.

Pier Luigi Pinelli

“Culture, racines chrétiennes et unité politique dans l’idée d’Europe de François Mauriac”, in *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, 15, Grasset, 2007. 27-37.

“Incident-accident: stratégie narrative chez Gailly”, in AA.VV., *Christian Gailly: l’écriture qui sauve*, Saint-Étienne, Publ. de Saint-Étienne, 2008. 155-177.

Le Désert de l’Amour. De La Vengeance de Narcisse au Désert de l’amour. Les manuscrits et leur genèse, Présentation, transcription et notes par Pier Luigi Pinelli, Bari-Paris, Schena-Alain Baudry & Cie Éditeur, 2008.

Sergio Poli

“Délocalisation des compétences et localisation des obstacles: quelles stratégies pour une FOAD européenne?”, *ISDM* (“Information Science of Decision Making Informations, Savoir, Decisions & Médiations”: Revue permanente en ligne des utilisateurs des Technologies de l’Information et de la Communication), 18, 2004.

“Les trois ‘i’, l’école italienne et l’horizon européen”, in AA.VV., *Traduction spécialisée, Interculturalité, Politique des langues*, Paris, CIRMI, Université de la Sorbonne Nouvelle (Laboratoire SELOEN), 2006. 283-297.

“Publicité, ‘humour’ et guerre des sexes: itinéraire entre stéréotype et rire. Actes sur l’ironie et le rire en l’hommage d’Hélène Giaufré”, *Publiforum*, 4, 2007.

Michele Porciello

“A los orígenes de la revolución cultural mexicana: El Ateneo de la Juventud”, in Pier Luigi Crovetto e Laura Sanfelici (a cura di), *Palabras e ideas. Ida y vuelta*, Roma, Editori Riuniti, 2008 (Versione CD).

“Sobre el concepto de Hispanidad en Eduardo Nicol”, in José Ángel Ascunce (a cura di), *El exilio: un debate para la historia y la cultura*, Donostia, Editorial Saturran, 2008. 197-207.

Eduardo Nicol, *Il Problema della filosofia ispanica*, tr. a cura di M. Porciello, Napoli, La Città del Sole, 2007.

Giorgetta Revelli

“Literaturnye istočniki «Rossijskoj Pamely»”, *Germenevtika Drevnerusskoj Literaturny*, 11, Institut Mirovoj Literaturny im. Gor’gogo, 2004. 894-907.

“Genova e la Liguria negli appunti dei viaggiatori russi”, in G. Revelli (a cura di), *Da Ulisse a...La città e il mare. Dalla Liguria al mondo*, Pisa, ETS, 2005. 151-159.

“Katastrofičnost’ i fantastiko-utopičeskie rasskazy v russkom simvolizme: Valerij Brjusov”, in *Contributi Italiani al XII Congresso Internazionale degli Slavisti* (Ochrida, 9-16 settembre 2008), Pisa, 2008. 300-310.

Micaela Rossi

con Anna Giaufret e Bernard Mesmaeker, *Le français dans les textes juridiques*, Napoli, Simone, 2005.

“Il francese giuridico: un’esperienza di formazione a distanza. Il master in traduzione giuridica specializzata F@rum: nuove tecnologie al servizio della formazione microlinguistica”, in P. Mazzotta e L. Salmon (a cura di), *Tradurre le microlingue scientifico-professionali*, Torino, UTET, 2007. 261-290.

con S. Poli, H. Colombani Giaufret, E. Bricco, *Il filo di Arianna. Formazione a distanza e utilizzo delle risorse internet. Un punto di vista "umanistico"*, Bari, Schena, 2004.

Laura Salmon

“A Theoretical Proposal on Human Translation Processes”, *Cognitive Systems*, 6-4 (April 2006). 311-334.

con M. Mariani, *Bilinguismo e traduzione: dalla neurolinguistica alla didattica delle lingue*, Milano, FrancoAngeli, 2008.

Mechanizmy jumora. O tvorčestve Sergeja Dovolatova, Moskva, Progress-Tradicija, 2008.

Giuseppe Sertoli

“Il ‘genio’ nell’Inghilterra del Settecento”, in Luigi Russo (a cura di), *Il Genio. Storia di una idea estetica*, Aesthetica, Palermo, 2008. 125-159.

Coordinamento (coll. Fabio Cleto) della sezione “Letteratura inglese” nella nuova edizione del *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi*, 12 voll., e del *Dizionario Bompiani degli autori*, 4 voll., 2005-2006.

Samuel Johnson, *Rasselas principe d’Abissinia*, a cura di G. Sertoli, trad. di G. Miglietta, Venezia, Marsilio, 2005.

Lilia Skomorochova

Grammatica descrittiva della lingua russa, ETS, Pisa, 2007.

Corso di lingua paleoslava. Grammatica, Seconda edizione, ETS, Pisa, 2008.

Grammatica storica della lingua russa, ETS, Pisa, 2008.

Marco Succio

Carmen Laforet, *Nada*, traduzione, introduzione e cura di M. Succio, Genova, ECIG, 2004.

Realizzazione di 37 schede sinottiche di letteratura spagnola e ispanoamericana per il *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milano, Bompiani, 2005.

“Il romanzo spagnolo: un percorso (1939-1975)”, in *Atti dell’Accademia Ligure di Scienze e Lettere*, 6.8 (2005), Genova, 2006. 317-325.

Livia Tonelli

Leo Spitzer. *Lingua italiana del dialogo*, Traduzione, nota introduttiva e note critiche di L. Tonelli, Milano, Il Saggiatore, 2007.

con Chiara Benati, “Riflessioni metodologiche sulla classificazione delle prime grammatiche del tedesco”, in: C. Händl, C. Benati (a cura di), “La linguistica germanica oggi: bilanci e prospettive”, Atti del XXXIV Convegno dell’Associazione Italiana di Filologia Germanica, Genova, 6-8 giugno 2007, Genova, ECIG, 2008. 309-329.

“Tipologia e analisi della traduzione: un’ipotesi di lavoro”, in Luca Busetto, Moreno Morani (a cura di), *La traduzione come strumento di indagine culturale e linguistica*, Milano, Quasar, 2008. 315-328.

Luisa Villa

“The Breaking of the Square: Late Victorian Representations of Anglo-Sudanese Warfare”, in Gilles Teulié (a cura di), *Victorian Representations of War*, fascicolo monografico dei *Cahiers Victoriens et Eduardiens*, 66, 2007. 111-128.

“Gissing’s Saturnalia: Urban Crowds, Carnavalesque Subversion, and the Crisis of Paternal Authority”, in John Spiers (a cura di), *Gissing and the City: Cultural Crisis and the Making of Books in Late Victorian England*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006. 63-74.

con Marco Pustianaz (a cura di), *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*, Bergamo, Sestante/Bergamo University Press, 2004.

“Da The Light That Failed a Kim: Kipling e la maschilità negli anni novanta”, in Marco Pustianaz e Luisa Villa (a cura di), *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*, Bergamo, Sestante/Bergamo University Press, 2004. 95-117.

Elisabetta Zurru

“Viaggio di un mito ai Caraibi: l’Odisseo di Derek Walcott”, *Letterature Straniere & Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell’Università degli Studi di Cagliari*, 10, Roma, Carocci, 2008. 223-238.

Exploring Linguistic Meaning-Making: Exercises in Stylistics, Cagliari, CUEC, 2008.

“‘Time is the difference between us and the Indians’: Walcott’s Catherine”, *Online Proceedings of the Annual Conference of the Poetics and Linguistics Association (PALA)*, 2008
<http://www.pala.ac.uk/resources/proceedings/2008/zurru2008.pdf>.

PALAZZO SERRA
(Palazzo Marc'Aurelio Rebuffo)
Data di fondazione: 1509

Il Palazzo fu costruito agli inizi del Cinquecento incorporando parte della cinta muraria del 1155.

Nel 1664 fu ampliato e restaurato da Francesco Rebuffo, ottenendo il benessere per l'inclusione nell'elenco degli "alloggiamenti pubblici". La torre a monte della Porta di Santa Fede - così denominata per la sua vicinanza all'omonima chiesa più nota come "dei Vacca" in quanto sorgeva nei pressi delle case di Vacchero - era già stata acquistata e annessa al palazzo circa venti anni prima.

Una successiva espansione dell'edificio è attuata nel 1779 quando il marchese Stefano Serra accorpa la struttura con l'adiacente palazzo di Via Gramsci, già appartenuto a Bartolomeo Lomellini. La ristrutturazione dell'edificio fu affidata nel 1782 a Gio. Battista Pellegrini che realizzò una lunga galleria coperta all'altezza del piano nobile e progettò le superbe facciate su piazza Santa Sabina - da notare il bel portale d'ingresso con timpano triangolare e fregio ornato da bassorilievi - e su via delle Fontane.

All'interno il palazzo, che ospita la Facoltà universitaria di Lingue e Letterature straniere, è decorato da affreschi di Carlo G. Ratti.

(Da *Palazzi dei Rolli*, testi e schede a cura di Gioconda Pomella,
Genova, De Ferrari, 2003.)